



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA  
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

Maribel Barbosa da Cunha

**Entre literatura e matemática:**

uma leitura [alegórica] de O filho de mil homens, de Valter Hugo Mãe

Florianópolis  
2023

Maribel Barbosa da Cunha

**Entre literatura e matemática:**

uma leitura [alegórica] de O filho de mil homens, de Valter Hugo Mãe

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em  
Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina  
para a obtenção do título de doutora em Literatura.  
Orientador: Prof. Luiz Felipe Guimarães Soares, Dr.

Florianópolis  
2023

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,  
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Cunha, Maribel Barbosa da

Entre literatura e matemática: uma leitura [alegórica]  
de O filho de mil homens, de Valter Hugo Mãe / Maribel  
Barbosa da Cunha ; orientador, Luiz Felipe Guimarães  
Soares, 2023.

99 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa  
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós  
Graduação em Literatura, Florianópolis, 2023.

Inclui referências.

1. Literatura. 2. Literatura e Matemática. 3. Alegoria.  
4. Metáfora. I. Soares, Luiz Felipe Guimarães. II.  
Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós  
Graduação em Literatura. III. Título.

Maribel Barbosa da Cunha

**Entre literatura e matemática:**

uma leitura [alegórica] de O filho de mil homens, de Valter Hugo Mãe

O presente trabalho em nível de doutorado foi avaliado e aprovado por banca examinadora composta pelos seguintes membros:

Profa. Alessandra Soares Brandão, Dra.

Instituição UFSC

Profa. Cláudia Regina Flores, Dra.

Instituição UFSC

Rodrigo Amboni, Dr.

Pesquisador independente

Certificamos que esta é a **versão original e final** do trabalho de conclusão que foi julgado adequado para obtenção do título de doutora em Literatura.

---

Coordenação do Programa de Pós-Graduação

---

Prof. Luiz Felipe Guimarães Soares, Dr.

Orientador

Florianópolis, 2023.

*Aos meus pais Maria e Valêncio,*

*Ao meu esposo Jackson,*

*À minha filha Melissa - sempre.*

## AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus pela vida, pela saúde e pela força.

Agradeço aos meus pais, Maria e Valêncio, pelas orações, pelo cuidado e pelo incentivo. Uma única linha não seria capaz de manifestar toda a minha gratidão a esses dois, que tanto lutaram e contribuíram para que eu pudesse estudar. Meus pais estiveram ao meu lado o tempo inteiro, sempre incansáveis, sempre eles, a quem tenho orgulho de chamar de *meus pais*.

Agradeço aos meus irmãos, Vilmar, Valmor, Madalena e Valnor, pelos abraços, pelas palavras de conforto, pelo afago na cabeça. Ouvir deles que eu era uma menina corajosa, me fazia mais forte, embora, por muitas vezes, para não decepcioná-los, guardei meus (muitos) medos na mochila e segui adiante.

Agradeço à minha filha, minha doce Melissa, por deixar a mamãe fazer as leituras e concluir a tese. Junto à Melissa, agradeço ao papai Jackson, que cuidou e envolveu de carinhos a nossa pequena enquanto eu estava ausente.

Agradeço, sobremaneira, ao meu orientador Luiz Felipe pela oportunidade e pela confiança. Jamais esquecerei seus ensinamentos.

Agradeço ao Instituto Federal Catarinense pelo afastamento integral, *conditio sine qua non* para a realização do Doutorado em Literatura.

Por fim, agradeço à Capes, pela concessão da bolsa de estudos, que muito auxiliou no desenvolvimento desta pesquisa.

*"[...] No universo infinito da literatura sempre se abrem outros caminhos a explorar, novíssimos ou bem antigos, estilos e formas que podem mudar nossa imagem do mundo [...]. Mas se a literatura não basta para me assegurar que não estou apenas perseguindo sonhos, então busco na ciência alimento para as minhas visões das quais todo pesadume tenha sido excluído."*

*Ítalo Calvino*

*"... a segunda matemática, a que se perdeu nos tempos, acredito que deu origem por caminhos e subcaminhos à poesia - disse o senhor Henri.*

*... mas isso não é uma certeza.*

*... é um cálculo poético."*

*Gonçalo M. Tavares*

*"Álgebra me disse:  
'Tenho mais o que fazer'  
E subtraiu-se"*

*André Stolarski*

## RESUMO

Esta tese se propõe a realizar um estudo envolvendo literatura e matemática. Para estabelecer essa aproximação, o romance *O filho de mil homens* (2012), de Valter Hugo Mãe será lido a partir do conceito de alegoria, proposto por Walter Benjamin e João Adolfo Hansen. Assim, esta pesquisa pretende (I) realizar uma leitura do romance *O filho de mil homens*; (II) apontar uma possível alegoria matemática, como recurso interpretativo, presente no livro em questão, sem aplicar algoritmos do cálculo, apenas observando seus deslocamentos pelo romance (relacionando a outros romances do autor); e (III) reforçar a manifestação da ciência nas artes, desmistificando a dicotomia enraizada de rejeição, do impossível encontro entre elas. Em resumo, a hipótese que levanto nesta tese é: de que algumas menções matemáticas, em relevo no romance *O filho de mil homens*, de Valter Hugo Mãe, alegorizam a constituição de uma nova família a partir de restos (matemáticos) de outras famílias. As menções à matemática são alegóricas. São a representação da dificuldade (da matemática e da vida das personagens).

**Palavras-chave:** Literatura e Matemática. Alegoria. Metáfora.

## ABSTRACT

This thesis proposes to carry out a study involving literature and mathematics. To establish this approach, the novel *O filho de mil homens* (2012), by Valter Hugo Mãe will be read from the concept of allegory, proposed by Walter Benjamin and João Adolfo Hansen. Thus, this research intends (I) to perform a reading of the novel *O filho de mil homens*; (II) to point out a possible mathematical allegory, as an interpretative resource, present in the book in question, without applying calculation algorithms, just observing their displacements by the novel (relating to other novels of the author); and (III) reinforce the manifestation of science in the arts, deconstructing the rooted dichotomy of rejection, the impossible encounter between them. In summary, the hypothesis I raise in this thesis is: that some mathematical mentions, in relief in the novel *O filho de mil homens*, by Valter Hugo Mãe, allegorize the constitution of a new family from the (mathematical) remains of other families. The references to mathematics are allegorical. They are the representation of difficulty (mathematics and the life of the characters).

**Keywords:** Literature and Mathematics. Allegory. Metaphor.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Perro semi hundido (1821-1823).....	30
Figura 2 – Casa de locos (1814-1816).....	31
Figura 3 – El sueño de la razon produce monstruos (1797-1798).....	33
Figura 4 – Saturno devorando a un hijo (1820-1823).....	66

## SUMÁRIO

### X

GRAU ZERO.....13

1 INTRODUÇÃO.....17

### Y

2 É MÃE, MESMO?.....22

3 (SARAMAGO)<sup>1</sup>.....26

4 TANGENCIANDO A ALEGORIA.....35

5 [(LIT3RATURA) + (MAT3MÁTICA)].....52

### Z

6 CONCLUSÃO.....89

REFERÊNCIAS.....92

X

*"Como dois e dois são quatro  
Sei que a vida vale a pena  
Embora o pão seja caro  
E a liberdade pequena"*

*Ferreira Gullar*

## GRAU ZERO

Um matemático se senta à mesa. Tem um bloco de anotações e uma calculadora na mão. Ajeita a cadeira para o seu conforto e ajusta a armação dos óculos. Ele começa a rabiscar algo no papel. Mira a calculadora e toca algumas teclas. Parece somar. Ouve-se novamente o som do lápis no papel. Na folha, são registradas palavras com 3 letras. Ele escreveu MÃE. Pulou uma linha e escreveu MAR. Vejo agora um... deixe-me ver: MAT. Há também um LIT ao lado. E também outra palavra que não diz muita coisa, é TOM...

$$\sqrt[3]{\sqrt[3]{\sqrt[3]{3}}}$$

Tomo de Barthes a expressão *grau zero* que, na concepção do autor, indica uma escritura liberta de qualquer servidão a regras fixas da linguagem, desnuda dos chavões habituais, da tecnicidade de um escritor de literatura, “a escrita de grau zero é no fundo uma escrita indicativa, ou, se se quiser, amodal; [...] não se pode dizer, portanto, que seja uma escrita impassível: é antes uma escritura inocente.”<sup>1</sup> E é nessa inocência da linguagem, em grau zero (que se constitui de um discurso absolutamente simples), que inicio meu percurso - o meu grau zero.

Nunca pensei que, ainda nos anos iniciais da escola, o ingênuo processo de contar historietas e de *armar continhas* seria tão significativo para este momento. *Armar contas* é uma *armadilha*. Não no sentido pejorativo de cilada ou de algo planejado para enganar, mas conforme dita a própria etimologia da palavra [arma+ilha], de ser, literalmente, uma *arma pequena*. Porque foi nessa armadilha matemática e literária de armar contas e contar contos que caí em queda livre e me armei. Me armei de livros. Com palavras, muitas letras. Um alfabeto inteiro e agora números infínitos. Eu me armo de livros porque não quero me armar de armas. Quero antes de tudo a liberdade de ler livros que não são propriedade de uma área específica, que não se comportam como blocos de encaixe em uma categoria [categorizar tem sua importância, mas não é a única forma de ver a literatura]. Quero que a leitura dos textos ditos literários seja livre para se enlaçar àquilo que se lê do/no mundo. Quero ler literatura da forma como sugeriu Josefina Ludmer em suas *Intervenções Críticas*<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> BARTHES. A escritura e o silêncio. In: **Novos ensaios críticos**: seguidos de O grau zero da escritura. 1974, p. 160-161.

<sup>2</sup> LUDMER. **Intervenções críticas**. 2014.

Acredito que valha a pena enfatizar meu primeiro contato com a escrita de Valter Hugo Mãe e os motivos que me levaram a escolher, especificamente, *O filho de mil homens* como base de estudo. Não me canso de escrever sobre este descobrimento, sobre este encantamento linguístico. Ainda que pese a força da repetição, não gostaria de deixar o processo inicial de uma pesquisa (que ainda nem era pesquisa) perder-se. Os primeiros passos vão me parecendo, ao longo deste estudo, tão significativos quanto eventualmente provar a hipótese desta tese.

Ouvi falar de Valter Hugo Mãe durante o evento *Jornada em Ação: 13º Seminário Internacional de Pesquisa em Leitura e Patrimônio Cultural* (2015). O pesquisador Edvaldo Souza Couto (UFBA) citava um trecho de *O filho de mil homens*, um dos romances de Valter Hugo Mãe, apontando as temáticas presentes na obra: leitura, leitores, formação de leitores e a importância do ato de ler.

Este livro me fisgou pelo incentivo à leitura, mas não esperava que, num segundo momento, esta mesma linha fosse puxada do mar pelo personagem Crisóstomo. Ele, um pescador que chega aos quarenta anos e se vê infeliz pela falta de um filho, é o mote deste romance. O sol, o mar, as linhas, as redes e o pescado. Assim como o movimento das ondas a lambar a areia da praia, cada item ali me fazia lembrar meu velho pai, um velho pescador – de peixes e de histórias.

Em cada veio rachado das profundas rugas de meu pai, eu via o Crisóstomo, e em cada leitura de Crisóstomo, via meu pai. Ambos ratificam o que o saber popular já chancelou sobre pescadores: são exímios contadores de história. Inclusive, seus corpos maltratados pelo sal e pelo sol nos contam que são homens marcados pelo confronto diário com a natureza, pois sabem que “A natureza, estava claro, entendia e fazia tudo. Sabia tudo.”<sup>3</sup>

Quantas vezes ouvi (e ainda ouço) dos meus pais, pescadores, que *o vento sul não come sem molho*. Meteorologistas? Claro que não. A experiência do cotidiano aliada à necessidade de ter que saber sobre o céu os dotou de um conhecimento que não se ensina (logo, não se aprende) na universidade. Na cozinha, o molho é um acompanhamento do prato. Portanto, quando o vento sul chega [na verdade o chamam de *vento súli*, o que rende assunto para um debate linguístico interminável], sabemos que além do vento, virá também a chuva. O mesmo também acontece ao inverso, se já estiver chovendo e o vento sul bater, é sinal de que *limpará o tempo*.

---

<sup>3</sup> MÃE. *O filho de mil homens*. 2016, p. 25.

Meus pais não concluíram o ensino fundamental, mas usam o tempo todo metáforas, analogias, figuras de linguagem, sem saber especificamente sua nomenclatura. Eles sabem ler a natureza e possuem em si um sistema métrico e de pesagem que não os deixa na mão. Eles têm conhecimento de mundo, o que sempre me leva ao que Paulo Freire, em seu ensaio *A importância do ato de ler*, entendia como leitura. “A leitura do mundo precede a leitura da palavra, daí que a posterior leitura desta não possa prescindir da continuidade da leitura daquele. Linguagem e realidade se prendem dinamicamente.”<sup>4</sup> Por isso, na leitura que faço de *O filho de mil homens*, não posso desconsiderar o conhecimento de mundo, do mundo pesqueiro, que precede a academia.

Por fim, minha escolha passou por um terceiro elemento: a matemática. Da matemática de Stewart, Fleming, Elon Lages, Anton, para citar alguns, que vejo na estante de casa misturar-se a Benjamin, Deleuze, Candido, Compagnon, Machado de Assis, Guimarães Rosa, Saramago, Valter Hugo Mãe.

Quando Fux me diz que “Um dos casos menos convencionais é a utilização da matemática como estrutura e argumento ficcional em algumas obras literárias”<sup>5</sup>, olho para *O filho de mil homens* e me pergunto: por que não? Se ela aparece frondosa e se torna explícita no modo como o Crisóstomo enaltece o filho Camilo, que é bom em matemática. Poderíamos ter um menino que gostasse ou tivesse afinidade com qualquer outra área, mas não, aqui se enfatiza a genialidade de alguém que tem facilidade com os números. Dessa forma, vejo essas passagens matemáticas como vestígios. Elas estão ali para nos dizer algo. Algo além do que o texto pode nos fornecer.

Badiou, em seu *Elogio de las matemáticas*, atenta para as questões filosóficas presentes nessa ciência e também para a beleza que existe nela, propondo uma passagem da dificuldade ao prazer.

Esa sensación cuasi estética de las matemáticas me impactó muy temprano. Creo que podría mencionar algunos teoremas de geometría plana, en particular de la inagotable geometría del triángulo, que nos enseñaban en los últimos años del secundario. Estoy pensando en la recta de Euler. Nos monstraban que las tres alturas de un triángulo concurren en un punto H; ya era lindo. Luego, que las tres mediatrices también lo hacían, en un punto O; ¡cada vez mejor! Por último, que las tres medianas lo hacían igualmente en un punto G. ¡Formidable! Y entonces, con un aire misterioso, el profesor nos indicaba que, como lo había hecho el genial matemático Euler, se podía demostrar que esos puntos H, O y G se encontraban, además, en una misma recta, que naturalmente se llama recta de Euler. ¡Era algo

---

<sup>4</sup> FREIRE. **A importância do ato de ler:** em três artigos que se completam. 1992, p. 11-12.

<sup>5</sup> FUX. **Literatura e matemática:** Jorge Luis Borges, Georges Perec e o Oulipo. 2016, p. 81.

tan inesperado, tan elegante, ese alineamiento de tres puntos fundamentales, como comportamiento de las características de un triángulo!<sup>6</sup>

Na verdade, essa sensação que Badiou vê na estética matemática é a mesma que Aristóteles já considerava, pois via a matemática não só como uma disciplina da verdade, mas da beleza. Há beleza na arte. Há beleza na matemática, como bem poetizou Álvaro de Campos: “O binómio de Newton é tão belo como a Vénus de Milo./ O que há é pouca gente para dar por isso.”<sup>7</sup>

Para encerrar o meu grau zero, comungo das palavras do prof. Raul Antelo (em discurso proferido quando do recebimento do prêmio Destaque Pesquisador UFSC 50 Anos, em 2010) sobre o trabalho do pesquisador. E quem/o que é um pesquisador? É um *cavoucador* de vazios, que os cria a todo o tempo, incansavelmente, cavoucando. O pesquisador é aquele que busca algo que ainda não sabe o que é, mas para sabê-lo precisa buscá-lo. Assim como Olavo Bilac descreveu o ofício do poeta Beditino, “*que trabalha e teima, e lima, e sofre, e sua!*”<sup>8</sup>. A tarefa do pesquisador é desmontar ficções, é desmontar-se.

---

<sup>6</sup> BADIOU. **Elogio de las matemáticas**: conversación con Gilles Haéri. 2016, p. 13-14.

<sup>7</sup> CAMPOS. *In*: PESSOA. **Ficções do interlúdio**. 2018, p. 422.

<sup>8</sup> BILAC. **Poesias**. 1996, p. 336.

## 1 INTRODUÇÃO

A presente tese de Doutorado, intitulada *Entre literatura e matemática: uma leitura [alegórica] de O filho de mil homens, de Valter Hugo Mãe*, insere-se na linha de pesquisa Arquivo, Tempo e Imagem, do Programa de Pós-Graduação em Literatura, da Universidade Federal de Santa Catarina. A opção por trabalhar nessa linha se dá por sua abrangência e capacidade de deslocamento entre os campos das artes e da literatura, em suas manifestações culturais e estéticas, sendo chão da potência, da imagem, do vazio, do não dito, da narração.

Pretendo, nesta tese, trazer à baila algumas considerações acerca de um estudo envolvendo literatura e matemática. Para estabelecer essa aproximação, foi eleito como objeto de análise o livro *O filho de mil homens*, de Valter Hugo Mãe; os estudos sobre alegoria como metáfora continuada em Hansen; a alegoria e o símbolo em Benjamin, Lukács e Todorov; o conceito biopolítico de imunidade, proposto por Esposito; e a ideia de calcular como atividade ficcional, nos estudos de Deleuze sobre Leibniz.

Dessa forma, este trabalho tem por objetivos (I) realizar uma leitura do romance *O filho de mil homens*; (II) apontar uma possível alegoria matemática, como recurso interpretativo, presente no livro em questão, sem aplicar algoritmos do cálculo, apenas observando seus deslocamentos pelo romance (relacionando a outros romances do autor); e (III) reforçar a manifestação da ciência nas artes, desmistificando a dicotomia enraizada de rejeição, do impossível encontro entre elas.

Minha escolha em trabalhar com o romance de Mãe é justificada a partir de três momentos distintos de leitura.

Meu primeiro contato com a escrita de Valter Hugo Mãe se deu pelo ouvir. As palavras do pesquisador Edvaldo Souza Couto (UFBA), durante o evento *Jornada em Ação: 13º Seminário Internacional de Pesquisa em Leitura e Patrimônio Cultural (2015)*, ecoam até hoje em minha memória. Neste seminário, Couto apresentou a conferência *Literatura, redes e sistemas*, na qual falava lindamente sobre leitura, leitores, formação de leitores e a importância do ato de ler. Entre as pontes que fazia, para validar seu discurso, estava *O filho de mil homens*, um dos romances de Valter Hugo Mãe, que Couto citava:

Para entreter curiosidades, o velho Alfredo oferecia livros ao menino e convencia-o de que ler seria fundamental para a saúde. Ensinava-lhe que era uma pena a falta de leitura não se converter numa doença, algo como um mal que pusesse os preguiçosos a morrer. Imaginava que um não leitor ia ao médico e o médico o observava e dizia: você tem o colesterol a matá-lo, se continuar assim não se salva. E o médico perguntava: tem abusado dos fritos, dos ovos, você tem lido o suficiente.

O paciente respondia: não, senhor doutor, há quase um ano que não leio um livro, não gosto muito e dá-me preguiça. Então, o médico acrescentava: ah, fique pois sabendo que você ou lê urgentemente um bom romance, ou então vemo-nos no seu funeral dentro de poucas semanas. O caixão fechava-se como um livro.<sup>9</sup>

Como leitora, escutei a voz daquele livro que me chamava a lê-lo com urgência. Ele me chamava, e eu queria ser chamada. Já pensava em como o dito romance poderia ser a porta de entrada para um grande projeto de leitura na instituição em que leciono, em como essa literatura poderia tocar e incentivar mais jovens a lerem. Muitas ideias brotando, colocando-se a crescer, a partir de uma pequena citação, uma pequena citação sobre leitura.

Em meio às anotações, meu ouvido não captou direito quem era autor e quem era obra, apenas escrevi no bloco do evento: *Filho de mil mães*, de Valter Hugo. Mas nada que uma rápida pesquisa em um *site* de buscas não tenha me corrigido e me direcionado ao livro correto.

Porém, a primeira reflexão que fiz após saber, de fato, o nome do livro e o do autor, foi o motivo pelo qual meus ouvidos preferiram escutar que o filho era de mil mães e não de mil homens. Foi algo que me intrigou em minha escuta, mas sobre o qual eu já sabia a resposta: estamos acostumados a direcionar tudo aquilo que é relativo a um filho ao pacote de responsabilidades da mãe. Nem havia lido o livro, mas ele já começava a me ensinar. Parafraseando o livro de Binyavanga Wainaina, *Um dia vou escrever sobre este lugar*, já era urgente que eu também me lançasse pelo mesmo caminho: *um dia vou escrever sobre O filho de mil homens*.

Este livro me fisgou pelo incentivo à leitura, mas não esperava que, num segundo momento, esta mesma linha fosse puxada do mar pelo personagem Crisóstomo. Ele, um pescador que chega aos quarenta anos e se vê infeliz pela falta de um filho, é o mote deste romance. O sol, o mar, as linhas, as redes e o pescado. Assim como o movimento das ondas a lambar a areia da praia, cada item ali me fazia lembrar meu velho pai, um velho pescador – de peixes e de histórias.

Por fim, minha escolha passou por um terceiro elemento: a matemática. Segundo Fux, “Um dos casos menos convencionais é a utilização da matemática como estrutura e argumento ficcional em algumas obras literárias.”<sup>10</sup> E ela aparece frondosa e se torna explícita no modo como o Crisóstomo enaltece o filho Camilo, que é bom em matemática. Poderíamos ter um menino que gostasse ou tivesse afinidade com qualquer outra área, mas não, aqui se enfatiza a genialidade de alguém que tem facilidade com os números.

---

<sup>9</sup> MÃE. **O filho de mil homens**. 2016, p. 78.

<sup>10</sup> FUX. **Literatura e matemática**: Jorge Luis Borges, Georges Perec e o Oulipo. 2016, p. 81.

A hipótese que levanto nesta tese é: de que algumas menções matemáticas, em relevo no romance *O filho de mil homens*, de Valter Hugo Mãe, alegorizam a constituição de uma nova família a partir de restos (matemáticos) de outras famílias. As menções à matemática são alegóricas. São a representação da dificuldade (da matemática e da vida das personagens).

Dessa forma, reforço o objetivo deste trabalho em realizar uma leitura do romance, salientando algumas andanças matemáticas percorridas pelo livro. Por isso, reitero que, embora este estudo se proponha a trabalhar com algumas menções matemáticas, não é seu objetivo trazer aplicações de algoritmos do cálculo, mas apenas estabelecer uma aproximação entre literatura e matemática, sendo mais um *pensar sobre* do que um *calcular com*.

A leitura do romance em sua camada superficial nos permite dizer que a narrativa de Mãe é um amontoado de sensibilidade, com uma poética que invade o espaço da prosa, mas não deixa de ser um texto marcado por uma crítica social, que joga luz sobre temas tabus e bastante atuais, tais como a homossexualidade, o nanismo, o casamento de fachada, o homem solteirão, o órfão, o suicídio, entre outros. " [...] a funcionalidade dos elementos da narrativa se dissimula sob uma máscara de determinação causal; assim, o "conteúdo" pode ser só uma motivação, isto é, uma justificação *a posteriori*."<sup>11</sup>

*O filho de mil homens* traz a temática do preconceito como ponto central, e isso nos permite olhar os personagens como sobreviventes, não como aberrações. Porém, a camada profunda deste texto liga cada movimento, cada repetição, cada nova junção, a uma ideia matemática de soma, de união.

O caráter metodológico deste trabalho recai sobre um estudo teórico-bibliográfico. A partir da alegoria investigada por Hansen em *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*, e Benjamin, em *Origem do drama trágico alemão*, entendemos que a leitura alegórica não tem por finalidade a ilustração, mas a expressão de uma ideia. "Ora, a alegoria [...] não é uma retórica ilustrativa da imagem, mas expressão, como a linguagem, e também a escrita."<sup>12</sup> Ou seja, uma obra de arte pode servir a dois objetivos: expressar um conceito e expressar uma ideia. Sendo este último, o que pretendo neste trabalho.

Sendo assim, este estudo está dividido em três grandes eixos: X, Y e Z. Onde em X serão encontradas as palavras iniciais e a introdução deste trabalho, guardando os aspectos metodológicos e objetivos da pesquisa; já em Y temos o tutano da tese, o recheio, a escrita ora corrida e ora fragmentária, como observa Benjamin: "Mas na construção alegórica as coisas

---

<sup>11</sup> GENETTE. Verossimilhança e motivação. In: **Figuras II**. 2015, p. 99.

<sup>12</sup> BENJAMIN. **Origem do drama trágico alemão**. 2016, p. 173.

olham para nós sob a forma de fragmentos."<sup>13</sup>, por onde envolvo a teoria da alegoria e a análise via leitura alegórico-matemática; e Z que traz as considerações finais e as referências utilizadas nesta pesquisa.

---

<sup>13</sup> Ibid., p. 198.

Y

*"Minha mais remota ideia de eternidade talvez me tenha sido fornecida pelo queijo, que resumia aos meus olhos o círculo e a brancura, elementos básicos de eternidade, eu imaginava. Que decepção quando soube que o círculo já fora inventado há muito tempo! Julgava que o tivesse descoberto."*

*Murilo Mendes*

## 2 É MÃE, MESMO?

O matemático continua sentado à mesa. Cabeça baixa, rabiscando com voracidade números e letras em seu bloco de anotações. Ele tira da mochila um livro. Um livro de literatura. Não pode ser!... Vejo o nome do autor: Valter Hugo MÃE.

$$\sqrt[3]{\frac{3}{3}}/\sqrt[3]{3}$$

O mundo das metáforas surge na obra de Valter Hugo Lemos, reconhecido no meio literário como Valter Hugo Mãe, a partir do seu próprio sobrenome. Na troca de Lemos para Mãe já se percebe a metáfora da duplicação e da completude operando. Questionado sobre essa troca, do último sobrenome por Mãe, o autor enfatiza que a fez por ver na palavra Mãe o sentido da completude. Para Mãe, a literatura é assim: completa e perfeita, da mesma forma que as mães também o são.

O próprio romance escolhido para este estudo, menciona:

O Crisóstomo pensava que o corpo dos homens estava condenado a uma tristeza maior, como se fosse o corpo fraco da humanidade, o corpo menor. O corpo triste.

[...]

Sonhava que haviam de ser perfeitas as mulheres por serem escolhidas para a maternidade, a construírem pessoas dentro de si. As mulheres construíam as pessoas meticulosamente, sem sequer olharem ou se preocuparem demasiado com isso. Construíam-lhes cada osso, cada veia e cada fio de cabelo. E depois abanavam-se e provocavam o embalo das águas interiores que suavemente desenhavam os dedos das pessoas a construir. O Crisóstomo pensava que as mulheres assinavam cada filho. Assinavam na pele de cada filho, nunca repetindo entre elas os códigos com que para sempre distinguiam, uma a uma, as pessoas que construíam. O Crisóstomo pensava que a construção acontecia como no mar profundo e que as mulheres eram profundas e os filhos seres de água.<sup>14</sup>

Em entrevista cedida ao programa Roda Viva, da TV Cultura, o escritor disse estar há muito tempo convencido de que as mães – as mulheres através da maternidade – experimentam o extremo da humanidade. "O homem não tem ao seu alcance nada que possa concorrer com a dimensão da maternidade."<sup>15</sup> "Ou seja, não há nada que um ser humano

---

<sup>14</sup> MÃE. **O filho de mil homens**. 2016, p. 198.

<sup>15</sup> MÃE. In: CASTELLO; CAETANO. **O livro das palavras**: conversas com os vencedores do Prêmio Portugal Telecom. 2013, p. 31.

possa fazer de tão extremo, de tão incrível, mágico ou milagroso quanto a multiplicação, quanto desdobrar o seu corpo em dois”<sup>16</sup>.

Mãe é uma palavra perfeita, com a qualidade inteira dessa condição e cujo som não só coincide, mas é o seu próprio significado.

O "m" do som do aleitamento que faz da mãe uma mãe e do filho um filho, o "ãe" que é praticamente uma extensão murmurante, reflexa, do "m", combinação rara em português.<sup>17</sup>

Com sua prosa poética, Mãe consegue chegar-se à problemática de personagens construídos como anomalias, monstros, seres abomináveis por suas condutas não conservadoras, que encontram nas minúcias – como ser bom em matemática – uma razão para se unirem e serem felizes. Nos estudos sobre a alegoria no drama trágico, Benjamin confirma que “cada personagem, cada coisa, cada relação pode significar qualquer outra coisa”<sup>18</sup>. É como se o romance usasse a constituição da família como pano de fundo, utilizando o recurso de “dizer *b* para significar *a*”<sup>19</sup>.



Valter Hugo Mãe é o nome artístico-literário de Valter Hugo Lemos, nascido em Angola, em 1971. É graduado em Direito e mestre em Literatura Portuguesa Moderna e Contemporânea pela Universidade do Porto. Mãe, que teve seu primeiro romance publicado em 2004, é um dos autores mais lidos em Portugal e também começa a despontar no Brasil, com algumas participações em conferências nas cidades de Salvador, Curitiba, Porto Alegre, São Paulo e Rio de Janeiro, nesta última ocasião tendo participado da Flip – Feira Literária Internacional de Paraty, e em 2019 na Fliaraxá – Feira Literária de Araxá, onde foi o autor homenageado. Para completar, seu romance *a máquina de fazer espanhóis* também passou a integrar a lista de leituras obrigatórias do vestibular da UFRGS 2018.

Os primeiros quatro romances de Valter Hugo Mãe: *o nosso reino* (2004); *o remorso de baltazar serapião* (2006) – agraciado com o Prêmio José Saramago em 2007; *o apocalipse dos trabalhadores* (2008); e *a máquina de fazer espanhóis* (2010) – agraciado com o Prêmio Portugal Telecom em 2012; são conhecidos como a tetralogia das minúsculas, pois são

---

<sup>16</sup> NUNES. **Programa Roda Viva**. TV Cultura, 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6i67t4CZRew>. Acesso em: 15 dez. 2017.

<sup>17</sup> JAFFE. **Lili**: novela de um luto. 2021, p. 12-13.

<sup>18</sup> BENJAMIN. **Origem do drama trágico alemão**. 2016, p. 186.

<sup>19</sup> HANSEN. **Alegoria**: construção e interpretação da metáfora. 2006, p. 7.

escritos sem nenhuma letra maiúscula, incluindo o próprio nome do autor, pois pretendem chamar a atenção para a liberdade do pensamento literário e a igualdade das palavras na sua grafia. Para o autor, escrever com letras maiúsculas e minúsculas, diferenciando-as, não é algo democrático. Mãe queria devolver o texto à sua dimensão natural, à natureza do texto que mora no pensamento - e que não usa qualquer letra maiúscula ou minúscula, ou sinais para diferenciá-los.

Todavia, ficou com receio de ser (re)conhecido como o autor que só escreve em minúscula. Para ele, estava sendo muito frustrante que as pessoas estavam lendo e debatendo o livro a partir do ponto de vista da forma, do modo como ele não usava letras maiúsculas, esgotando as conversas apenas nessa questão. *a máquina de fazer espanhóis*, o qual li e escrevo adiante sobre este romance como alegoria da ditadura portuguesa, retrata também outras temáticas de importância social, como o envelhecimento das sociedades<sup>20</sup>. Por essa razão, seus últimos livros constituem-se em uma outra fase do autor, são eles: *O filho de mil homens* (2011); *A desumanização* (2013); *Homens imprudentemente poéticos* (2016); e o atual *As doenças do Brasil* (2021).

Mãe tem mais de quinze livros de poesia publicados, os livros de contos *As mais belas coisas do mundo* (2010), *Contos de cães e maus lobos* (2015), *Serei sempre o teu abrigo* (2020), e *A minha mãe é a minha filha* (2022 - que ainda não foi publicado no Brasil); a biografia *Contra Mim* (2020); e o pequeno romance *O paraíso são os outros* (2014).

Em entrevista a Ricardo Viel, Valter Hugo Mãe comenta que fazia listas de palavras e a sua preferida era *pirilampo*, pois os achava bichos absurdamente incríveis. Guardava essa palavra para não esquecê-la. As palavras já estavam em seu caminho desde pequeno, serviam-no de brinquedo. Quando perguntado sobre os seus livros, Mãe responde: "[...] os meus livros não são óbvios, não são imediatamente divertidos, não são os mais fáceis, não são lineares, são profundamente intuitivos, apelam a uma inteligência profundamente improvável."<sup>21</sup>

A pesquisadora Teotônio vai nos lembrar, em *Não podes caber em palavra alguma*, que todos os romances de Mãe trazem a presença da mulher, mostrando sua preferência por

---

<sup>20</sup> O envelhecimento das sociedades também ressoa no romance *O filho de mil homens*: "O Gemúndio amargava e julgava que estar velho era depositar-se nas mãos dos outros, como para um sacrifício." MÃE. *O filho de mil homens*. 2016, p. 159.

<sup>21</sup> VIEL. *Sobre a ficção*: conversas com romancistas. 2020, p. 92.

discutir temas que abordem a diferença e a violência de gênero<sup>22</sup> e que *O filho de mil homens* é um dos poucos romances em que temos um final feliz.<sup>23</sup>

Valter Hugo Mãe foi considerado por Saramago um *tsunami literário e linguístico*, ao ser agraciado com o Prêmio Literário José Saramago, pelo romance *o remorso de baltazar serapião*. Sabiamente, Saramago viu num *tsunami* o fenômeno que mais se aproxima da escrita do autor. Há o lado devastador do *tsunami*, mas também há a beleza, o espetáculo de uma onda que se agiganta sobre todas as outras coisas. Assim é a escrita de Mãe: tem a beleza da poética, mas também é impactante e aterradora.

---

<sup>22</sup> TEOTÔNIO. Valter Hugo Mãe: uma aprendizagem do outro. In: **Não podes caber em palavra alguma:** depoimentos sobre Valter Hugo Mãe e o Brasil. 2022.

<sup>23</sup> Ênfase nessa questão na análise que faço do romance, no Capítulo 5: [(Lit3ratura) + (Mat3mática)].

### 3 (SARAMAGO)<sup>1</sup>

A Matemática nos diz que quando temos uma base diferente de zero e um expoente igual a um, teremos o resultado igual à base. O resultado é igual a ele mesmo, sempre e unicamente Saramago. Escritor ímpar, singular. E ao ler Valter Hugo Mãe não é muito difícil lembrar de José Saramago. O escritor, Prêmio Nobel de Literatura (1998), é um dos autores contemporâneos de língua portuguesa que escreveu sobre (quase) tudo, abolindo a *sinalética*, ousando na sintaxe e narrando situações que beiram o absurdo. Desde a Península Ibérica se desgrudar do bloco europeu e vaguear pelo oceano ao dia em que a morte, cansada de ser odiada pelas gentes, decide suspender suas atividades e não mais matar; ou mesmo uma cidade ser afetada por uma epidemia, uma “cegueira branca” que vai deixando todos cegos, menos uma mulher. Neste último romance, especificamente, vale a pena atentarmos à alegoria presente no absurdo da cegueira coletiva.

Em 1995, Saramago publica o romance *Ensaio sobre a cegueira*, com o qual vem a ser laureado com o Nobel. A partir de uma “cegueira branca”, uma “brancura leitosa”, um “mar de leite” que logo se transforma em uma epidemia, Saramago desenvolve sua narrativa metafórica.

*Ensaio sobre a cegueira* é uma narrativa sobre o olhar, sobre olhar e não ver, sobre como nos transformamos em cegos mesmo enxergando. Como se pode notar na conversa entre o médico, que havia ficado cego, e sua mulher: “Por que foi que cegámos, Não sei, talvez um dia se chegue a conhecer a razão, Queres que te diga o que penso, Diz, Penso que não cegámos, penso que estamos cegos, Cegos que vêem, Cegos que, vendo, não vêem.”<sup>24</sup>

Pesquisadora da obra de Saramago, a professora Teresa Cristina Cerdeira da Silva sugere que *Ensaio sobre a cegueira* pode ser lido não como um ensaio referente à cegueira, mas ao contrário, como um ensaio sobre a visão. Ao mesmo tempo em que os cegos sentem transparecer suas fraquezas, sua arrogância, intolerância, impaciência e violência; eles veem surgir diante de todo o caos, sua própria força, a solidariedade e a revisão de seus preconceitos.

Este, repito, é um ensaio sobre a visão: do outro, das relações humanas, das linguagens e seus clichês, da verdade, do poder e até dos gêneros literários nesse romance que, como se sabe, se quer ensaio. Porque este não é tão-somente um romance cujo assunto é a cegueira, mas também um ensaio entendido como

---

<sup>24</sup> SARAMAGO. *Ensaio sobre a cegueira*. 2014, p. 310.

experiência, experimentação que revele a possibilidade de enxergar para além das aparências, para além dos seus próprios limites convencionais.<sup>25</sup>

A partir dessa treva branca, que vai acometendo algumas pessoas em diferentes situações, a alternativa criada pelo governo seria isolar os cegos em quarentena, em um manicômio desativado, até que se soubesse a real causa, tratamento e cura para o mal-branco. “Queria dizer que tanto poderão ser quarenta dias como quarenta semanas, ou quarenta meses, ou quarenta anos, o que é preciso é que não saiam de lá.”<sup>26</sup>

A ideia proposta pelo ministro – representante do governo – de separação e distanciamento dos cegos daqueles que ainda estavam vendo coloca em evidência o que Roberto Esposito toma como metáfora do sistema imunológico do corpo – o que é denominado por ele como sistema imunitário<sup>27</sup>. Esposito entende o conceito de imunidade, a partir do âmbito médico, como uma forma de defesa. Na *immunitas* há a reconstituição da identidade do sujeito, protegendo-o do contato, da proximidade com o outro, desonerando-o de toda obrigação em relação ao outro.

Separados e isolados do resto da população, os cegos vão se aglomerando entre as alas do manicômio. É importante ressaltar que os personagens da narrativa de Saramago não tem nomes, eles são nomeados por suas características ou ofício.

[...] tão longe estamos do mundo que não tarda que comecemos a não saber quem somos, nem nos lembrámos sequer de dizer-nos como nos chamamos, e para quê, para que iriam servir-nos os nomes, nenhum cão reconhece outro cão, ou se lhe dá a conhecer, pelos nomes que lhe foram postos, é pelo cheiro que identifica e se dá a identificar, nós aqui somos como uma outra raça de cães, conhecemo-nos pelo ladrar, pelo falar, o resto, feições, cor dos olhos, da pele, do cabelo, não conta, é como se não existisse [...]<sup>28</sup>

---

<sup>25</sup> SILVA. **José Saramago – Entre a história e a ficção: uma saga de portugueses.** 1989, p. 294.

<sup>26</sup> SARAMAGO. **Ensaio sobre a cegueira.** 2014, p. 45-46.

<sup>27</sup> É por meio da tradição médica e da jurídica que o dispositivo imunitário manifesta seu significado de defesa, proteção e também de isenção. A partir dessas duas áreas, os sentidos de imunidade e imunização se estenderam a tantos outros setores da nossa vida que, invisíveis a olho nu, são visíveis apenas àqueles que possuem o microscópio questionador das ações políticas – sendo poucos os que o detêm. Defender-se e proteger-se do outro – desse outro que o ameaça, que traz consigo o risco do contágio, ou mesmo estar imune à lei comum, é a exigência atual. Desse modo, as sociedades ocidentais contemporâneas se caracterizam pela imunização, reivindicando a autoproteção para a conservação da vida. Em outras palavras, ainda não percebemos ou fingimos não perceber, mas o mundo vem passando a trabalhar cada vez mais com critérios imaterializados de apartheid social.

ESPOSITO. **Comunidad, inmunidad y biopolítica.** 2009.

<sup>28</sup> SARAMAGO. **Ensaio sobre a cegueira.** 2014, p. 64.

Dentre esses cegos sem nome está o velho da venda preta que, para passar o tempo, propõe um jogo. Cada cego deveria descrever a última coisa que estava vendo no momento em que cegou. O velho da venda preta, que é quem dá a ideia, começa o jogo.

O velho da venda preta diz que antes de cegar, estava no consultório do oftalmologista para examinar o seu olho cego. O segundo a fazer o relato é o médico, que comenta que a última coisa que viu foram uns tratados de oftalmologia. A mulher do médico – que é a única entre os cegos que não está cega – diz que estava entrando na ambulância para ajudar ao marido “quando cegou”.

O primeiro a cegar, denominado como primeiro cego, comenta que estava parado no semáforo no momento em que cegou. A mulher do primeiro cego lembra que estava em casa chorando quando levou aos olhos um lenço. A empregada do consultório lembra de estar no elevador. Já o ajudante da farmácia disse que ouviu falar que as pessoas estavam ficando cegas e pensou consigo como seria isso, fechou os olhos e, ao abrir, estava cego também. A rapariga dos óculos escuros contou que estava no quarto de um hotel, com um homem em cima dela, quando cegou. A criada do hotel completou que estava estendendo o lençol e enquanto o alisava sobre a cama, viu tudo branco. Por último, um dos cegos, desconhecido pelos demais, conta sua última experiência:

Já todos contaram a sua última história do tempo em que viam, perguntou o velho da venda preta, Conto eu a minha, se não há mais ninguém, disse a voz desconhecida, Se houver, falará a seguir, diga lá, O último que eu vi foi um quadro, Um quadro, repetiu o velho da venda preta, e onde estava, Tinha ido ao museu, era uma seara com corvos e ciprestes e um sol que dava a ideia de ter sido feito com bocados doutros sóis, Isso tem todo o aspecto de ser de um holandês, Creio que sim, mas havia também um cão a afundar-se, já estava meio enterrado, o infeliz, Quanto a esse, só pode ser de um espanhol, antes dele ninguém tinha pintado assim um cão, depois dele ninguém mais se atreveu, Provavelmente, e havia uma carroça carregada de feno, puxada por cavalos, a atravessar uma ribeira, Tinha uma casa à esquerda, Sim, Então é de inglês, Poderia ser, mas não creio, porque havia lá também uma mulher com uma criança ao colo, Crianças ao colo de mulheres é do que mais se vê em pintura, De facto, tenho reparado, O que eu não entendo é como poderiam encontrar-se em um único quadro pinturas tão diferentes e de tão diferentes pintores, E estavam uns homens a comer, Têm sido tantos os almoços, as merendas e as ceias na história da arte, que só por essa indicação não é possível saber quem comia, Os homens eram treze, Ah, então é fácil, siga, Também havia uma mulher nua, de cabelos louros, dentro de uma concha que flutuava no mar, e muitas flores ao redor dela, Italiano, claro, E uma batalha, Estamos como no caso das comidas e das mães com crianças ao colo, não chega para saber quem pintou, Mortos e feridos, É natural, mais tarde ou mais cedo todas as crianças morrem, e os soldados também, E um cavalo com medo, Com os olhos a quererem saltar-lhe das órbitas, Tal e qual, Os

cavalos são assim, e que outros quadros havia mais nesse seu quadro, Não cheguei a sabê-lo, ceguei precisamente quando estava a olhar para o cavalo.<sup>29</sup>

Pela descrição da voz desconhecida, o primeiro quadro que ele recorda ter visto, desdobra-se em duas descrições de quadros: a seara com corvos traduz com perfeição o *Campo de trigo com corvos*, do holandês van Gogh, e um sol feito de um bocado de outros sóis descreve o quadro *Noite estrelada*, do mesmo pintor. Ele lembra de uma carroça carregada de feno, que atravessa uma ribeira e tem uma casa à esquerda. Um dos cegos comenta que a pintura parece ser de um inglês, o que nos leva a crer que seja o quadro *Carroça de feno*, de John Constable. Há também a descrição de uma mulher nua dentro de uma concha, o que deixa bastante claro ser o quadro *O nascimento de Vênus*, de Botticelli.

Há duas descrições que fazem referência a uma mesma ideia de pintura, porém que pode ter sido pintada por diferentes pintores. Na descrição de uma mulher com uma criança no colo, um dos cegos comenta que crianças ao colo de mulheres é o que mais se tem em pintura. A tela *Madonna col Bambino*, pode ser a de Murillo, de Raffaello, de Da Vinci, de Michelangelo ou de Botticelli. Outro quadro em que mais de um pintor comunga da mesma ideia, está na descrição de treze homens a comer. A pintura parece tratar *A última ceia*, de Da Vinci, ou de Dalí, ou mesmo de Giotto. Reforçando o que um dos cegos comenta que comida e mães com crianças não se chega a saber quem pintou.

O último quadro que o cego contemplava no momento em que cegou descreve uma batalha com mortos e feridos, o que parece ser bastante difícil seu reconhecimento por se tratar de uma situação que muitos pintores tenham retratado, porém quando ele menciona a figura de um cavalo com medo e com os olhos saltados, parece não se ter dúvidas de que se trata da *Guernica*, de Picasso.

Uma das primeiras pinturas descritas pelo cego foi a de um cão afundando, já meio enterrado, cuja autoria é atribuída, pelos outros cegos, a um espanhol. A justificativa utilizada pelo grupo de ouvintes para confirmar que se trata da tela *Cão semiafundado*, de Goya, está no fato de que ninguém antes dele havia retratado um cão dessa forma e depois dele ninguém se atreveu. Nessa passagem, Saramago ressoa o que um dos documentos menciona sobre Goya: de que ele era mestre de si mesmo e adotou um modo de ver nas artes que ninguém tinha antes dele e que ninguém seguirá depois.<sup>30</sup>

*Perro semi hundido* ou *Cão semiafundado* traz o olhar de Goya sobre a figura de um cão e o olhar de Saramago sobre o cão de Goya.

---

<sup>29</sup> SARAMAGO. *Ensaio sobre a cegueira*. 2014, p.130-131.

<sup>30</sup> GOYA. *Los desastres de la Guerra*. 1863.

**Figura 1: Perro semi hundido (1821-1823)**



Fonte: GOYA, Francisco de. **Perro semi hundido**. 1821-1823. Pintura mural. Óleo sobre gesso transferido para a tela, 131 x 79 cm. Museu Nacional do Prado, Madri, Espanha.

Disponível em: <https://fundaciongoyaenaragon.es/obra/perro-semihundido/671>

O que mais impressiona nesta tela é sua verticalidade. Se a dividíssemos, diagonalmente em três partes, perceberíamos que dois terços dela são ocupados por uma espécie de céu, de atmosfera; e apenas um terço traz a figura de um cão afundando em algo que parece ser um solo arenoso, barrento, ou mesmo sendo enterrado na liquidez da lama. Toda a tela emana cores terrosas e acobreadas, como se ela viesse anunciar o fim do dia, o crepúsculo. As pinceladas neste céu de cobre dão vazão a uma claridade com foco no cão, como se houvesse um holofote jogado sobre o animal. Um animal que parece estar numa situação desconfortável, de encobrimento, mas que permanece com a cabeça ereta a olhar para

a frente. O cão não só olha para a frente como também consegue olhar à frente. À frente da animalidade do cão está o olhar de sua humanidade. Um olhar que o homem em situação de fragilidade e vulnerabilidade, como os cegos trazidos por Saramago, não conseguem atentar, já que seus comportamentos diante da cegueira beiram a decadência humana e o animalesco.

Ainda em *Ensaio sobre a cegueira* encontramos outra ressonância de Goya. A solução encontrada pelo ministro para a epidemia de cegueira branca seria isolar os cegos em um manicômio desativado. O médico e a esposa são os primeiros a chegar ao local. Como ela é a única que não havia cegado, percorre os corredores e alas da instituição e com espanto pergunta ao marido se ele seria capaz de imaginar para onde o governo os tinha levado. “Isto é uma loucura, Deve de ser, estamos num manicómio.”<sup>31</sup>

O manicômio descrito por Saramago encontra sua referência no quadro *Casa de locos*, de Goya.

**Figura 2: Casa de locos (1814 - 1816)**



Fonte: GOYA, Francisco de. **Casa de locos**. 1814-1816. Pintura de cavalete. Óleo sobre tela, 45 x 72cm. Academia Real de Belas Artes de São Fernando, Madri, Espanha. Disponível em: <https://fundaciongoyaenaragon.es/obra/casa-de-locos/463>

<sup>31</sup> SARAMAGO. **Ensaio sobre a cegueira**. 2014, p. 48.

Ao acordar durante a noite, a mulher do médico descreve a iluminação do manicômio como uma mortíça claridade de lâmpadas mal iluminadas. Próximo ao raiar do dia, permanece com os olhos fechados e se põe a pensar no que pode acontecer no momento em que ela abrir os olhos, se eles serão tomados pelo mar de leite ou se ela ainda conseguirá enxergar uma réstia.

Disse a si que contaria até dez e abriria os olhos, o que fez por duas vezes sem sucesso. Até que eles tiveram que abrir pela claridade que chegava pelas janelas. Assim a mulher do médico as descreve: “Pelas janelas, que começavam a meia altura da parede e terminavam a um palmo do tecto, entrava a luz baça e azulada do amanhecer.”<sup>32</sup>

Além da janela, ao observarmos o quadro de Goya, podemos perceber que os indivíduos ali retratados, loucos e nus, apresentam um efeito que os faz parecerem borrados, sem muita nitidez. Em uma das passagens do romance, Saramago parece traduzir a pintura de Goya ao identificar os cegos nus no chão como manchas imprecisas, como sombras.

A mulher do médico sentiu frio, lembrou-se dos outros, ali no meio da sala, nus, à espera não saberiam de quê. Entrou. Tinham-se tornado em simples contornos sem sexo, manchas imprecisas, sombras a perderem-se na sombra, Mas para eles, não, pensou, eles diluem-se na luz que os rodeia, é a luz que não os deixa ver.<sup>33</sup>

Para além do romance, é fato que algumas obras e o gênio de Goya mesclam-se, sobremaneira, à literatura e à fala de Saramago. Em 1998, ao receber o Nobel de Literatura pelo romance *Ensaio sobre a cegueira*, em seu discurso pontua:

Cegos. O aprendiz pensou: «Estamos cegos», e sentou-se a escrever o Ensaio sobre a Cegueira para recordar a quem o viesse a ler que usamos perversamente a razão quando humilhamos a vida, que a dignidade do ser humano é todos os dias insultada pelos poderosos do nosso mundo, que a mentira universal tomou o lugar das verdades plurais, que o homem deixou de respeitar-se a si mesmo quando perdeu o respeito que devia ao seu semelhante. Depois, o aprendiz, como se tentasse exorcizar os monstros engendrados pela cegueira da razão, pôs-se a escrever a mais simples de todas as histórias: uma pessoa que vai à procura de outra pessoa apenas porque compreendeu que a vida não tem nada mais importante que pedir a um ser humano. O livro chama-se Todos os Nomes.<sup>34</sup>

Ao tentar “exorcizar os monstros engendrados pela cegueira da razão”, Saramago não só faz referência ao seu romance *Ensaio sobre a cegueira*, como também traz à cena um

---

<sup>32</sup> SARAMAGO. *Ensaio sobre a cegueira*. 2014, p. 63.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 260.

<sup>34</sup> SARAMAGO. *Discurso do Prêmio Nobel de Literatura*. 1998.

dos quadros, da Série dos Caprichos, mais conhecidos de Goya: *El sueño de la razon produce monstruos*.

**Figura 3: El sueño de la razon produce monstruos (1797 - 1798)**



Fonte: GOYA, Francisco de. **El sueño de la razon produce monstruos**. 1797-1798. Gravura. Série Caprichos. Decapagem e água-tinta, 218 x 152 mm.

Disponível em: <https://fundaciongoyaenaragon.es/obra/el-sueno-de-la-razon-produce-monstruos/913>

Apesar de a palavra *sueño* ser entendida como *sonho* ou como *sono*, aqui a trataremos como sono. Na tela, percebemos um indivíduo que dorme sobre uma escrivaninha. Nela, há um caderno e uma caneta, provavelmente, indicando ser um artista dormindo em cima de suas anotações. A posição em que se encontra não parece favorecer um sono tranquilo, relaxante. Tanto é que neste sono abundam algumas criaturas noturnas, representadas na figura de morcegos, corujas, um gato preto e um lince. Esses animais tomam

o artista e o envolvem em um pesadelo, sendo necessário que a razão desperte desse sono perigoso.

Nesse sentido Saramago, em seus *Cadernos de Lanzarote*, retoma Goya para alertar sobre o fim da razão humana.

[...] vivi durante muitos anos aferrado à crença de que, apesar de umas tantas contrariedades e contradições, esta espécie de que faço parte usava a cabeça como aposento e escritório da razão. Certo era que o pintor Goya, surdo e sábio, me protestava que é no sono dela que se engendram os monstros, mas eu argumentava que, não podendo ser negado o surgimento dessas avantesmas, tal só acontecia quando a razão, pobrezinha, cansada da obrigação de ser razoável, se deixava vencer pela fadiga e mergulhava no esquecimento de si própria. Chegado agora a estes dias, os meus e os do mundo, vejo-me diante de duas probabilidades: ou a razão, no homem, não faz senão dormir e engendrar monstros, ou o homem, sendo indubitavelmente, o mais irracional de todos eles.<sup>35</sup>

Neste quadro, em especial, há a crítica de Goya ao que estava acontecendo ao fim do século XVIII na Espanha, um país adormecido em um sono de ignorância. Aproximando-o de Saramago diríamos tratar de uma cegueira generalizada. O sono da ignorância aliado à cegueira coletiva, que vemos ser reproduzido até os dias atuais, é o sono que mais custará caro aos países que compartilham dessa mesma coberta sonolenta e irracional.

---

<sup>35</sup> SARAMAGO. *Cadernos de Lanzarote* – Diário I, 1994, p. 26.

#### 4 TANGENCIANDO A ALEGORIA

Pensar sobre a alegoria em um texto de literatura é, antes de tudo, pensar sobre a imagem literária. Nessa linha de pensamento, é na década de 40 que o poeta e crítico Cecil Day Lewis expõe a questão da imagem poética, porém, de antemão, advertindo que este seria um assunto muito amplo para tratar. Dessa forma, tenta propor, num ciclo de palestras em Cambridge, ao menos uma introdução sobre alguns aspectos relacionados à imagem na poesia. Essas conferências resultaram no livro *The poetic image*, de 1947. O primeiro capítulo nos diz que um epíteto, uma metáfora ou um símile podem criar uma imagem - uma afirmação óbvia, mas o que nos interessa nesse capítulo é a definição a que chega Lewis sobre a imagem poética. A princípio, o autor traz uma definição bastante provisória e comportada de imagem, como sendo um quadro feito de palavras.<sup>36</sup> A partir disso, Lewis vai lapidando esse conceito, utilizando-se de fragmentos de poesias, até chegar a uma definição mais precisa, de que "Every poetic image, therefore, is to some degree metaphorical."<sup>37</sup>

Para o autor, que também foi crítico literário, a imagem poética é construída via metáfora, daí a importância dessa figura para a literatura - embora, por muito tempo a crítica literária tratasse o uso das imagens como um ornamento, mera decoração, como cerejas perfiladas e arrumadas em um bolo. Por essa razão, o autor rejeita a noção de imagem como mero ornamento, que serve de enfeite à superfície dos poemas. Até porque, ele justifica que há textos literários que não saem do chão sem a figura da imagem, pois cada imagem recria não apenas um objeto, por exemplo, mas um objeto no contexto de uma experiência. A imagem é vital para a literatura. Sendo assim, na concepção de Lewis, a imagem poética é, em certa medida, uma imagem sedutora, que nos atrai, é feita de palavras e carrega alguma emoção humana em seu contexto. Além disso, em algum grau ela é metafórica.

It is this need for expressing the relationship between things and the relationship between things and feelings, which compels the poet to metaphor; and it is the same need, I suggest, which demands that within the poem the images should be linked by some internal necessity stronger than the mere tendency of words to congregate in patterns.<sup>38</sup>

A necessidade de criarmos imagens poéticas, metafóricas é uma faculdade que se não é inata ao poeta, é imantada a ele. Aristóteles declara sua inclinação à primeira opção, em

---

<sup>36</sup> O que Lewis propõe sobre a imagem poética é algo provisório e muito básico para os estudos literários. A alegoria, a metáfora, as imagens, são melhor trabalhadas por meio do aparato teórico de Walter Benjamin.

<sup>37</sup> LEWIS. The nature of the image. In: **The poetic image**. 2011, p.18.

<sup>38</sup> Ibid., p. 25.

*Sobre a arte poética (Poética)*, pois acreditava que o domínio das metáforas, o *bem metaforizar*, não era algo que se pudesse aprender com outra pessoa, pois era um claro sinal de talento natural.<sup>39</sup>

Grande importância tem, pois, o uso discreto de cada uma das mencionadas espécies de nomes, de nomes duplos e de palavras estrangeiras; maior, todavia, é a do emprego das metáforas, porque tal se não aprende nos demais, e revela portanto o engenho natural do poeta; com efeito, bem saber descobrir as metáforas significa bem se aperceber das semelhanças.

Ora, a imagem é uma constante em toda poesia e todo poema é em si uma imagem. Em um poema as tendências, a métrica, as temáticas, tudo pode se alterar, mas a metáfora sempre permanece. Dentre as inúmeras figuras de linguagem dispostas à tinta do escritor, essa necessidade de se criar imagens magneticamente conduz o poeta à metáfora.

Lembremos da famosa conversa travada entre Mario Jiménez e Pablo Neruda em *O carteiro e o poeta*, de 1985.

– Que há?  
– Dom Pablo?..  
– Você fica aí parado como um poste.  
Mário retorceu o pescoço e procurou os olhos do poeta, indo de baixo para cima.  
– Cravado como uma lança?  
– Não, quieto como uma torre de xadrez.  
– Mais tranquilo que um gato de porcelana?  
– [...] É indigno que você fique me submetendo a todo tipo de comparações e metáforas.<sup>40</sup>

Porém, a conversa é subitamente interrompida, pois o carteiro não sabe o que são metáforas e Neruda tenta explicar:

– Como é, dom Pablo?!  
– Metáforas, homem!  
– Que são essas coisas?  
O poeta colocou a mão sobre o ombro do rapaz.  
– Para esclarecer mais ou menos de maneira imprecisa, são modos de dizer uma coisa comparando-a com outra.  
– Dê-me um exemplo...  
Neruda olhou o relógio e suspirou.  
– Bem, quando você diz que o céu está chorando. O que é que você quer dizer com isto?  
– Ora, fácil! Que está chovendo, ué!

---

<sup>39</sup> ARISTÓTELES. A excelência da elocução poética. In: **Sobre a arte poética**. 2018.

<sup>40</sup> SKÁRMETA. **O carteiro e o poeta**. 1999, p.19-20.

– Bem, isso é uma metáfora.<sup>41</sup>

Para finalizar a conversa, depois que Neruda lê um poema a Mario, o carteiro comenta sobre as sensações que lhe eram suscitadas enquanto escutava o poema: "[...] Eu ia como um barco tremendo em suas palavras."<sup>42</sup>, o poeta recobra a afirmação de que o carteiro não sabia o que era uma metáfora e o entusiasmo ao declarar que ele havia *feito uma metáfora*, porém o carteiro não acha uma metáfora digna porque saiu por acaso. Ao que Pablo Neruda conclui: "– Não há imagem que não seja casual, filho."<sup>43</sup> E são essas imagens corriqueiras, banais, geradas por metáforas, que dão vida ao texto literário, à linguagem, ao pensamento.

Nesse sentido, Giambattista Vico observa que o homem, antes de chegar ao estágio de formar universos, forma ideias imaginárias; antes de refletir com lucidez, ele apreende com faculdades confusas e perturbadas; antes de articular, canta; antes de falar em prosa, fala em verso; antes de usar termos técnicos, usa metáforas, e o uso metafórico das palavras é, conseqüentemente, natural para ele.<sup>44</sup>

Faz-se importante ressaltar que, tão natural quanto o uso das metáforas, hoje, tem sido a identificação de metáforas em discursos por meio de programas computacionais. Na área da linguística de corpus, há o programa (do) CEPRIL<sup>45</sup>, um identificador on-line, que busca os sentidos metafóricos em discursos a partir de uma base de dados. Todavia, podemos não ter uma precisão do discurso metafórico, caso este não esteja na base de dados do programa, o que inviabilizaria uma análise, por exemplo.

Por essa razão, na área de literatura, continuamos a fazer as análises metáfora a metáfora, sem programas ou auxílio de inteligência artificial, pois a análise *a punho* nos dá a possibilidade de sentir e entender o que cada imagem, em sua figuração, nos proporciona. Ali temos uma imagem - e toda sua potência - e não apenas um objeto.

$\sqrt[3]{\frac{3}{3}}/\sqrt[3]{3}$

---

<sup>41</sup> SKÁRMETA. **O carteiro e o poeta**. 1999, p. 20.

<sup>42</sup> Ibid., p. 23.

<sup>43</sup> Ibid., p. 23.

<sup>44</sup> CROCE. **The Philosophy of Giambattista Vico**. Projeto Gutenberg, 2016.

<sup>45</sup> Centro de Pesquisa, Recursos e Informação em Linguagem (CEPRIL), ligado ao Programa de Pós-graduação em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem (LAEL), da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP).

Dessa fenda aberta sobre imagem literária, Alfredo Bosi, professor e crítico literário que, infelizmente, perdemos durante a pandemia vítima de Covid-19, questionava em seu ensaio *Imagem, Discurso*:

O que é uma imagem-no-poema? Não é, evidentemente, um ícone do objeto que se fixou na retina; nem um fantasma produzido na hora do devaneio: é uma palavra articulada. A superfície da palavra é uma cadeia sonora. A matéria verbal se enlaça com a matéria significada por meio de uma série de articulações fônicas que compõem um código novo, a linguagem.<sup>46</sup>

Apesar de Bosi assegurar que uma imagem no poema é uma palavra articulada entre som e verbo, neste mesmo ensaio ele também deixa claro que a experiência da imagem é anterior à experiência da palavra, pois está enraizada em nosso corpo por meio da sensação visual. Em outras palavras, Bosi enfatiza que todo ser vivo tem acesso a uma infinidade de formas a partir do olho que "[...] capta o objeto sem tocá-lo, degustá-lo, cheirá-lo, degluti-lo."<sup>47</sup> Todavia, é importante frisar que a imagem pode ser retida e escrita e, em algum momento, suscitada pela reminiscência ou pelo sonho. Dessa forma, uma imagem instalada em um poema vai além da palavra e do que o olho pode captar, muitas vezes essa imagem também pode ser fruto de uma lembrança ou mesmo onírica. Conforme Lewis, o tipo mais comum de imagem é o visual, mas uma imagem pode derivar e apelar para outros sentidos que não somente o da visão.<sup>48</sup>

Já Octavio Paz vai nos dizer que a imagem possui diversas significações, mas a que, particularmente, nos interessa é a designação de que a imagem é uma expressão verbal, classificada pela Retórica, que pode ser chamada de comparação, símile, metáfora, alegoria, símbolo, fábula, etc. E quaisquer que sejam essas imagens, elas se constituem em um desafio, pois quebram o princípio da logicidade, violam as leis do pensamento e a tentativa de se explicar uma imagem na literatura, muitas vezes, se mostra insuficiente. Concordemos ou não, mas o fato é que, sim, "A imagem é cifra da condição humana."<sup>49</sup> e, conforme Benjamin também observa no livro das *Passagens*, a história se decompõe em imagens, não em narrativas.<sup>50</sup>

À literatura é possível a mescla de sentidos, a sinestesia, a troca de sensações. À literatura é permitido que toquemos a imagem literária. Tocar, contudo, que esse toque não a

---

<sup>46</sup> BOSI. *Imagem, Discurso*. In: **O ser e o tempo da poesia**. 1977, p. 21.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>48</sup> LEWIS. The nature of the image. In: **The poetic image**. 2011.

<sup>49</sup> PAZ. A imagem. In: **O arco e a lira**. 1982, p. 120.

<sup>50</sup> BENJAMIN. **Passagens**. Vol. II. 2018.

atravesse, apenas esbarre em suas interpretações - a tangencie. É permitido chegar-se a ela como alguém que deseja abraçá-la forte e detê-la. Não na tentativa inútil de paralisá-la, apenas na de deter seus sentidos entre os braços. Todavia, se braços ela tivesse, eles seriam escorregadios. Escorregadios e confusos. Numa (con) fusão entre imagens - metafóricas e alegóricas.

$$\sqrt[3]{\sqrt[3]{3}}$$

Para tentar desfazer essa (con) fusão, acredito que valha a pena buscar na etimologia uma primeira tentativa de conceituação e, por conseguinte, de entendimento. A alegoria, do grego *allós* (outro) e *agourein* (falar), traz a ideia de um outro falar, um outro dizer, já que o verbo grego *állegorien* significa *falar alegoricamente* ou *interpretar alegoricamente*. Dessa forma, a alegoria "diz *b* para significar *a*".<sup>51</sup> Assim, uma alegoria diz uma coisa para significar outra. Na alegoria temos uma espécie de relação biunívoca de reciprocidade em que se fala indiretamente. Ao invés de abordarmos diretamente o assunto *a*, falamos *b* para significar *a*. Como pode ser percebido claramente no *Sermão da Sexagésima*, proferido pelo padre Antônio Vieira:

Notai uma alegoria própria da nossa língua. O trigo do sementeiro, ainda que caiu quatro vezes, só de três nasceu; para o sermão vir nascendo, há-de ter três modos do cair: há-de cair com queda, há-de cair com cadência, há-de cair com caso. A queda é para as coisas, a cadência para as palavras, o caso para a disposição. A queda é para as coisas, porque hão-de vir bem trazidas e em seu lugar hão-de ter queda; a cadência é para as palavras, porque não hão-de ser escabrosas, nem dissonantes, hão-de ter cadência; o caso é para a disposição, porque há-de ser tão natural e tão desafectado que pareça caso e não estudo: Cecidit, cecidit, cecidit.<sup>52</sup>

As escrituras sagradas e os sermões-homilias são abundantes em alegorias, visto que a partir de um contexto alegórico, a mensagem chega mais clara e facilitada ao seu interlocutor. Observemos o quarto sermão de São João Crisóstomo:

Quando um fazendeiro conclui a colheita de todas as videiras, ele não para de trabalhar até ter cortado inclusive as hastes dos cachos. Assim, como se estivessem ocultos sob as folhas, vejo alguns pensamentos ainda ocultos sob as letras. Vamos colhê-los juntos, com todo o cuidado, utilizando este sermão no lugar de uma foice. Assim que a colheita da videira é concluída, a planta fica sem frutos. Apenas as

---

<sup>51</sup> HANSEN. **Alegoria**: construção e interpretação da metáfora. 2006, p. 8.

<sup>52</sup> VIEIRA. **Sermões**. Tomo I. 2000, p. 39.

folhas permanecem. Mas a videira espiritual das divinas Escrituras é diferente. Podemos tirar tudo o que pudermos encontrar e a maior parte ainda fica para trás.<sup>53</sup>

Já a metáfora, do grego *meta* (sobre) e *pherein* (transporte), dá a ideia de transporte de um sentido próprio para um sentido figurado. Conforme afirma Aristóteles: “A metáfora consiste no transportar para uma coisa o nome de outra [...]”<sup>54</sup>, bem como já previsto pela etimologia. Na seguinte passagem de *O filho de mil homens*: “Era uma festa por dentro das pessoas.”<sup>55</sup> eis um exemplo de metáfora dada pelo vocábulo *festa*, que transporta em si a ideia de *alegria*, ou seja, que as pessoas estavam felizes com a chegada do menino Camilo.

Vejamos a imagem metafórica evocada nesse trecho, em que se percebe o transporte literal que é feito do banho da Isaura para a linguagem figurada.

A água ia lavando o corpo da rapariga como se lavasse sonhos também. Não para que restassem limpos e renovados, mas para que se apagassem como levados numa enxurrada. Apagava-se toda a rapariga, seguindo pelo ralo como se a alma se dissolvesse na água, igual a um açúcar que se perde e nunca mais volta ou volta muito dificilmente.”<sup>56</sup>

O romance de Mãe tem por característica a linguagem metafórica, que faz da prosa uma narrativa bastante poética.<sup>57</sup> Aproveitemos para mais um exemplo de metáfora, a imagem do Camilo bebê na incubadora predestinado à adoção: “O menino, quando amadurecido pela incubadora lenta, como um iogurte caseiro que fermentava, seria entregue.”<sup>58</sup> Confesso que a comparação utilizada e o léxico escolhido pelo autor me satisfazem enquanto estudiosa da literatura, mas não posso deixar de comentar o quanto essa imagem é dolorosa e difícil de engolir (eis aqui mais uma metáfora!).

$\sqrt[3]{\frac{3}{3}}$

Heinrich Lausberg retoma as definições de Aristóteles, Cícero e Quintiliano para redefinir a alegoria. “A alegoria é a metáfora continuada como tropo de pensamento, e

---

<sup>53</sup> CRISÓSTOMO. **A riqueza e a pobreza**: sermões do Boca de Ouro São João Crisóstomo. 2022, p. 127.

<sup>54</sup> ARISTÓTELES. A elocução poética. In: **Poética**. 2003, p. 134.

<sup>55</sup> MÃE. **O filho de mil homens**. 2016, p. 26.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 54-55.

<sup>57</sup> Conceição Evaristo declara sobre a linguagem em Mãe: “A primeira coisa que me atrai nos textos de Valter Hugo Mãe é a linguagem, a maneira como ele trabalha a palavra. O texto dele é muito sensível. Eu gosto dessa escrita que busca a palavra até as últimas consequências.”

EVARISTO. A literatura é o lugar da explicitação da dor, mas também da criação de um unguento. In: **Não podes caber em palavra alguma**: depoimentos sobre Valter Hugo Mãe e o Brasil. 2022, p.11.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 73.

consiste na substituição do pensamento em causa por outro pensamento, que está ligado, numa relação de semelhança, a esse mesmo pensamento."<sup>59</sup> Segundo esses tratados clássicos, a alegoria é uma espécie de desvio do discurso para obter determinado efeito. Ela tem uma base mimética, da ordem da representação e funciona por semelhança. Assim, essa relação entre o *b* e o *a* é uma relação que parte de uma analogia de fundo. Por isso, o retórico afirma ser a alegoria uma metáfora e, por essa razão, aqui pode abrigar uma pequena confusão entre essas duas figuras.

A definição proposta por Lausberg é ratificada por Cherubim, em seu *Dicionário de figuras de linguagem*, no qual analisa o poema *Consoada*, de Manuel Bandeira:

Quando a Indesejada das gentes chegar  
(Não sei se dura ou caroável),  
talvez eu tenha medo.  
Talvez sorria, ou diga:  
— Alô, iniludível!  
O meu dia foi bom, pode a noite descer.  
(A noite com os seus sortilégios.)  
Encontrará lavrado o campo, a casa limpa,  
A mesa posta,  
Com cada coisa em seu lugar.<sup>60</sup>

Sobre a alegoria presente no poema, Cherubim chega à conclusão de que "Tem-se a alegoria sempre que se descrevem ou se enumeram os atributos, omitindo-se o nome adequado. [...] Não aparece no poema uma única vez a palavra "morte". Por meio de uma série continuada de metáforas, o poeta declara estar preparado para recebê-la."<sup>61</sup>

Kothe, nesse sentido, também contribui: "A alegoria é comumente distinguida da metáfora por ser mais extensa e detalhada [...]"<sup>62</sup> Em outras palavras, a alegoria é uma ampliação da metáfora.

Acredito que a distinção entre uma figura e outra já deva estar mais clara, porém a nebulosidade entre as duas figuras é justa, visto que ambas são tropos de similaridade, do grego *tropo* (desvio), que são figuras que apresentam mudança de sentido.

A metáfora funciona por semelhança, assim temos um 2º termo *desviante* no lugar de um 1º termo *literal*. Nesse sentido, para se falar ou interpretar alegoricamente um texto, é necessário observar as metáforas dadas (já que a alegoria se constitui também de metáforas) e

---

<sup>59</sup> LAUSBERG. **Manual de retórica literaria** (Fundamentos de una ciencia de la literatura). 1976, t. 11, p. 283.

<sup>60</sup> BANDEIRA. **Consoada**. Disponível em:

<https://wp.ufpel.edu.br/aulusmm/2016/04/11/consoada-manuel-bandeira/>. Acesso em: 03 de nov. de 2022.

<sup>61</sup> CHERUBIM. **Dicionário de figuras de linguagem**. 1989, p. 10.

<sup>62</sup> KOTHE. **A alegoria**. 1986, p. 13.

o seu funcionamento por semelhança. De um modo ainda mais claro, nos satisfaz a contribuição metafórica do professor Nilson José Machado: "A alegoria é uma construção que tem metáforas como tijolos."<sup>63</sup>

Esse meu esforço em tentar distinguir ambas as figuras, vem ao encontro do que li certa vez em Borges. Ao concluir uma conferência cujo assunto eram metáforas, Borges assinala que irá usar uma metáfora... ou uma comparação, não sabendo bem ao certo qual delas iria usar, justifica seu titubeio: "[...] não sou um professor, não preciso me preocupar com a diferença [...]"<sup>64</sup>

Jocosidades à parte, se ora dissermos metáfora e ora alegoria, grosso modo, estamos querendo dizer a mesma coisa. Estamos falando de um novo sentido à palavra, ao texto, à literatura.



No Brasil, os estudos de João Adolfo Hansen datam de 1986 com a publicação de *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*<sup>65</sup>. Pode-se perceber na leitura do livro que o autor realiza uma abordagem panorâmica da alegoria, apoiando-se nos estudos da Retórica e da Poética. E, por essa razão, embora *Alegoria: construção e interpretação da metáfora* seja um estudo centrado na alegoria, não deixa de fazer referência ao símbolo, já que alegoria e símbolo formam um par de conceitos opostos complementares.

Além disso, dentre os caminhos do estudo de Hansen sobre a alegoria, ele vai perceber que não só existe uma alegoria, mas duas alegorias: a dos poetas e a dos teólogos - e até mesmo uma superposição entre as duas, tanto na produção quanto na interpretação dos textos. Em outras palavras, a alegoria pode ser estudada como procedimento de construção ou de interpretação de discursos e imagens. Dessa forma, pensaremos a alegoria dos poetas e a alegoria dos teólogos de modo mais distinto.

Como procedimento de construção é chamada de *alegoria verbal* ou *alegoria dos poetas*. Utilizada desde a Antiguidade, a alegoria dos poetas é uma técnica retórica ou linguística de ornamentação metafórica do discurso que permite substituir palavras de sentido literal por palavras de sentido figurado. Ou seja, a alegoria dos poetas, tratada pelos retóricos

---

<sup>63</sup> MACHADO. A alegoria em Matemática. In: **Matemática e Educação**: alegorias, tecnologias, jogo, poesia. 2012, p. 25.

<sup>64</sup> BORGES. A Metáfora. In: **Esse ofício do verso**. 2000, p. 47.

<sup>65</sup> Para este estudo, utilizaremos a edição de 2006.

da antiguidade greco-latina, é uma técnica de expressão e construção metafórica de representação e personificação de abstrações. Ela implica uma oposição entre sentido próprio e sentido figurado. Por exemplo, quando Horácio descreve um navio que atravessa um mar tempestuoso, todo o jogo de palavras, todo esse ornamento do discurso, vem a significar a guerra civil que ameaçava a república romana.

Essa concepção da alegoria dos poetas é a que vamos encontrar em toda a discussão antiga da alegoria. Contudo, a partir do Cristianismo da Idade Média, aparece uma nova dimensão do fenômeno, que é a alegoria dos teólogos, em que a alegoria deixa de ser um modo de expressão verbal, um recurso retórico, poético, para ser um recurso de interpretação religiosa das coisas, dos homens, dos eventos figurados no texto sagrado.

Como interpretação é conhecida como *alegoria factual* ou *alegoria dos teólogos*. Nesse ponto, a alegoria como interpretação é uma técnica cristã e teológica de interpretação religiosa de coisas, homens e acontecimentos figurados representados na Bíblia. Ou seja, a alegoria dos teólogos corresponde à hermenêutica cristã de textos sagrados em que não se interpretam as palavras do texto, mas as coisas. A exemplo disso, no Antigo Testamento há o episódio da saída dos hebreus do Egito, guiados por Moisés. Este mesmo acontecimento é repetido com a ressurreição de Cristo no Novo Testamento. Esta *repetição* faz com que Moisés seja *umbra futurorum* (sombra das coisas futuras), uma das características da alegoria dos teólogos.

Nesse segundo sentido, a alegoria dos teólogos aponta para um procedimento não de construção ou expressão poética, mas para um problema de interpretação dos textos e de hermenêutica. Por essa razão, Quintiliano via a alegoria como ornamentação poética e os padres como revelação de mistérios divinos. Nas palavras de Hansen, “[...] como *expressão*, a alegoria dos poetas é uma maneira de falar e escrever; como *interpretação*, a alegoria dos teólogos é um modo de entender e decifrar.”<sup>66</sup>

Hansen aponta que diante de um texto supostamente alegórico, o leitor tem duas opções: ou analisar os procedimentos que produzem a significação figurada, lendo-a como ornamento do discurso - assim como via a Retórica Antiga; ou analisar a significação figurada nela, pesquisando seu sentido primeiro.

Por isso, frente a um texto que se supõe alegórico, o leitor tem dupla opção: analisar os procedimentos formais que produzem a significação figurada, lendo-a apenas como convenção linguística que ornamenta um discurso próprio, ou analisar a significação figurada

---

<sup>66</sup> HANSEN. **Alegoria:** construção e interpretação da metáfora. 2006, p. 8.

nela pesquisando seu sentido primeiro, tido como preexistente nas coisas, nos homens e nos acontecimentos e, assim, revelado na alegoria.<sup>67</sup>

Essa ambiguidade, esses dois aspectos da alegoria, Hansen nota que já está prescrita no próprio verbo grego *állegorien*, que quer dizer falar alegoricamente, mas quer dizer também interpretar, entender alegoricamente. Assim, tanto a expressão quanto a compreensão está implicada no processo da alegoria.



É com o Romantismo que a alegoria passa a ser vista como oposta ao símbolo, sendo identificada como uma forma racionalista, artificial, mecânica, portanto uma forma inferior ao símbolo. Para os românticos, o clássico é mecânico e o romântico é orgânico, ou seja, a alegoria é mecânica, pois nela tudo pode significar tudo. Qualquer molde pode dar forma a qualquer abstração. Já a forma orgânica, a do símbolo, esta é revelada a partir do interior mais espiritual do artista. Assim, também, o eixo de discussão do significado da alegoria também muda e passa a se estruturar em torno dessa forte oposição entre alegoria e símbolo. O que Hansen nos revela é que os românticos fundem os dois sentidos da alegoria (eles não estabelecem mais a distinção entre *alegoria dos poetas* e *alegoria dos teólogos*) e passam a conceituar a alegoria como uma espécie de particular para um universal, como um invólucro, um revestimento exterior artificial que dá concretude a uma abstração.

Nesses termos, ela se mostra, no Romantismo, como uma forma artificial, mecânica, árida e fria, porque a intencionalidade por trás do processo alegórico é exterior ao pensamento pretendido. Isso quer dizer que essa ideia geral poderá ser significada por *n* possibilidades concretas. A alegoria nada mais é que um processo mecânico e acidental em oposição ao que no símbolo haverá de orgânico e necessário, como se a alegoria fizesse pouco caso das singularidades que o símbolo preserva.

Desse modo, não fica difícil identificar que, para os românticos, a alegoria é uma categoria pejorativa, enquanto o símbolo, por outro lado, é uma expressão imediata até nas suas próprias particularidades sensíveis de um universal. Aqui o processo não é aquele de partir da abstração para a concretude, mas é a partir de uma singularidade concreta e fazer com que se veja nela ideias universais. A imediaticidade é um passo importante na valorização do símbolo para os românticos. Na sua particularidade o símbolo já expressa o

---

<sup>67</sup> Ibid., p. 9.

geral de um modo que é orgânico e motivado, quer dizer, não há uma relação mecânica, fria, como eles indicavam haver na alegoria, mas é uma relação de motivação, o símbolo não traduz de uma forma redutora o universal, mas ele encarna esse universal, apresenta-o sensivelmente e faz com que seja possível ler através dele essa presença latente do universal.

Na alegoria há um conceito abstrato que se quer traduzir numa forma particular, então, busca-se uma encarnação sensível para ela, buscando estabelecer uma correspondência entre os elementos que compõem essa alegoria e os traços dessa ideia que se quer corporificar. Enquanto no símbolo não, nele intuitivamente se recorta o mundo sensível e o representa de uma maneira mimética, de forma que esse recorte seja significativo e transcenda a particularidade concreta e aponte para outros universais.

Dessa forma, o símbolo é o universal no particular e a alegoria é o particular para o universal. "Assim, os românticos postularam que a alegoria é exterior ao pensamento pretendido, como um luxo discursivo que se permite dispendir signos inúteis para a economia do sentido, que poderia ser significado imediatamente."<sup>68</sup> Conforme colocado acima, para os românticos, a significação do símbolo é sempre imediata e ele expressa o geral, o que faz com que o símbolo se torne superior à alegoria. A exemplo disso, podemos pensar no objeto-símbolo e seu significado-simbologia que se dá de modo imediato: a cruz e o Cristianismo, a balança e a Justiça, a caveira e a Morte.



Seria impossível chegar-se aos estudos da alegoria sem se remeter a Walter Benjamin e à *Origem do drama trágico alemão* [*Ursprung des deutschen Trauerspiels*]. Agamben, no prefácio de *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*, ao afirmar que “uma obra que merecesse ser qualificada como crítica só podia ser aquela que incluísse em si mesma a própria negação e cujo conteúdo essencial fosse assim exatamente aquilo que nela não se encontrava”<sup>69</sup>, deixa claro que *Ursprung des deutschen Trauerspiels* talvez seja a única obra que mereça ser chamada de crítica, pois possui em si a própria negação e seu conteúdo parece não ser encontrado.

O interessante nos estudos de Benjamin é que para além da complexidade teórica que coloca a seus leitores, há também o impedimento de uma classificação, de um enquadramento

---

<sup>68</sup> HANSEN. **Alegoria:** construção e interpretação da metáfora. 2006, p. 17.

<sup>69</sup> AGAMBEN. **Estâncias:** a palavra e o fantasma na cultura ocidental. 2007, p. 9.

de suas teorias em um só campo, já que seu pensamento figura as diversas áreas da academia, conforme expõe a professora do Departamento de Filosofia da PUC-Rio, Marcela Oliveira:

Eu acho que talvez esse vigor da obra dele, essa singularidade, de se interessar pelos mais diversos temas tem tudo a ver, me parece, que com a criação, com a construção textual, com a construção através de imagens, no texto. Ele pensava imagetivamente, metaforicamente; e a metáfora, no geral, a gente associa à arte, não à filosofia, não à ciência, não ao saber; e ele confunde um pouco a gente nesse sentido.”<sup>70</sup> [sic]

O que fica evidente nas palavras de Oliveira é que o metafórico, o imagético são fatores que extrapolam o pensamento benjaminiano, pois são intrínsecos ao próprio Benjamin. Sem ser poeta, ele pensava poeticamente, por isso considerava a metáfora como o maior dom estabelecido pela linguagem, afirma Hannah Arendt<sup>71</sup>. As imagens, em Benjamin, também podem ser conferidas no ensaio *O narrador*, por meio do qual ele apresenta esse imagético, esse metafórico-alegórico através de dois tipos de narrador: o marujo, que nos mostra os lugares distantes, e o velho camponês, que conta histórias antigas.

Já o livro *Origem do drama trágico alemão* é uma obra que perpassa os estudos de filosofia, arte e literatura, e nela encontra-se a preocupação de Benjamin não somente em diferenciar a tragédia [*Tragödie*] e o drama trágico [*Trauerspiel*], mas a partir do reconhecimento da categoria de drama trágico se chegar até o terreno alegórico, onde a alegoria assume seu lugar como máquina da modernidade e o *Outro* da História – “escovado a contrapelo”.

Enquanto Lukács, em seu ensaio *Alegoria y símbolo*, irrompe todo seu historicismo (em que o ponto de partida são as observações de Goethe) e flerta com o realismo em defesa do símbolo, em *Origem do drama trágico alemão* há, ao contrário, a valorização da alegoria, lida por Benjamin como o *Outro* da história. Segundo a estudiosa Maria João Cantinho, enquanto o símbolo apela à intensificação da organicidade do objeto, a alegoria se dá como apresentação da morte, da catástrofe, tal como ela se apresenta na natureza. Em Benjamin, a natureza e a história nos aparecem como catástrofe, como ruína, como dissipação e como conjunto de significações. E Benjamin quis, de certa forma, reabilitar a alegoria para apresentar precisamente a natureza e a história, porque achava que o símbolo não dava conta

---

<sup>70</sup> OLIVEIRA. **Walter Benjamin**. Canal Curta!Academia, 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Y4jV43UAiWs>. Acesso em: 08 jul. 2018.

<sup>71</sup> ARENDT. **Homens em tempos sombrios**. 2008.

dessa ideia de ruína.<sup>72</sup> Os estudos de Benjamin não partem propriamente de conceitos dados, mas partem da compreensão de que há uma oposição entre símbolo e alegoria.

Benjamin chama a atenção para a forma alegórica sem desconsiderar totalmente o valor do símbolo, embora o classifique como um usurpador, que se aproveitou da bagunça gerada pelo Romantismo. Segundo ele, os românticos, na ânsia de chegarem ao conhecimento de um absoluto, apenas criaram um conceito que nada tem a ver com o símbolo autêntico, apenas o nome mesmo.

O conceito de símbolo tem sua origem no domínio teológico, por isso seu uso não legitimado – e valorizado pelos românticos – possibilita a investigação de todas as formas de arte "em profundidade" e todas as manifestações artísticas se sentem através dele confortavelmente apoiadas. "E este abuso acontece, de forma generalizada, sempre que na obra de arte a 'manifestação' fenomênica de uma 'ideia' é tratada como símbolo."<sup>73</sup>

Benjamin percebe que junto a esse surgimento distorcido do símbolo pelos românticos, é no Classicismo que aparece a contraposição polar, o alegórico. Embora não tenha sido criada nenhuma teoria da alegoria nessa época, legitima-se o caráter especulativo do alegórico como fundo sombrio contra o mundo luminoso do símbolo.

A alegoria, tal como muitas outras formas de expressão, não perdeu o seu significado pelo simples fato de se tornar "antiquada". Pelo contrário, e como acontece frequentemente, gerou-se um antagonismo entre a forma antiga e a mais recente, tanto mais dado a desenrolar-se em silêncio quanto era desprovido de conceitos, profundo e exasperado. O pensamento simbolizante de finais do século XVIII era tão estranho à forma de expressão alegórica original que as tentativas, muito esporádicas, de discussão teórica conducente ao esclarecimento da alegoria não têm qualquer valor – fato bem representativo desse antagonismo profundo.<sup>74</sup>

Goethe, em carta a Schiller, faz uma reflexão negativa da alegoria; e mais tarde Schopenhauer e Yeats também vêm a confirmar essa ideia. Tanto Goethe quanto Schopenhauer não veem a alegoria como um objeto digno de reflexão, e Yeats entende a alegoria como uma relação entre uma imagem e seu significado. O que deixa claro que os autores possuem um conhecimento muito vago dos autênticos documentos dos modos de ver alegóricos modernos. Pois, para Benjamin, a alegoria não é uma retórica ilustrativa, mas

---

<sup>72</sup> CANTINHO. Canal Teoria na Rede. **Walter Benjamin: Messianismo e Alegoria**. 24 maio 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SLyE0QgnPZA>. Acesso em: 15 nov. 2022.

<sup>73</sup> BENJAMIN. **Origem do drama trágico alemão**. 2016, p. 170.

<sup>74</sup> Ibid., p. 171.

expressão, como a linguagem e a escrita. “[...] a alegoria é o contraponto<sup>75</sup> do símbolo, mas por isso mesmo igual a ele em força. A personificação alegórica sempre nos iludiu sobre este ponto: a sua função não é a de personificar o mundo das coisas, mas a de dar forma mais imponente às coisas, vestindo-as de personagens.”<sup>76</sup>

Ao passo que Benjamin vê o símbolo como oposto polar à alegoria, e esta como figura expressiva e imponente, faz-se importante cotejar o que Hegel, quase um século antes, propunha nos seus cursos de estética sobre a alegoria. Por se tratar de um curso, cada figura é conceituada e exemplificada pelo autor. Ao se referir à alegoria, em tom extremamente depreciativo, Hegel afirma que esta é uma figura fria e rasa, pois em sua concepção:

A sua personificação universal é vazia, a exterioridade determinada apenas um signo que, tomado por si, não tem mais nenhum significado; e o ponto central, que teria de reunir em si a diversidade dos atributos, não tem a força de uma unidade subjetiva que se configure a si mesma na sua existência real e que se refere a si mesma, mas torna-se uma mera Forma abstrata, para a qual a realização com tais particularidades rebaixadas a um atributo permanece algo exterior.<sup>77</sup> [sic]

Para Hegel, se a poesia ou qualquer outra arte particular faz uso de exposições alegóricas, elas procedem muito mal, já que “A alegoria torna a clareza do significado de tal maneira uma finalidade predominante, que a personificação e seus atributos aparecem reduzidos a meros signos exteriores”<sup>78</sup>. Ficando evidente que a tese hegeliana é de total menosprezo pela alegoria. Inclusive, em uma das passagens do seu curso, Hegel cita Schlegel e ataca:

O senhor Friedrich von Schlegel, como já observamos acima, certamente disse: cada obra de arte deve ser uma alegoria; este enunciado, contudo, é apenas verdadeiro se ele não quer dizer nada mais a não ser que cada obra de arte deve conter uma Ideia universal e um significado em si mesmo verdadeiro. O que *nós*, ao contrário, denominamos aqui de alegoria é um modo de exposição subordinado tanto ao conteúdo quanto à Forma, que corresponde apenas imperfeitamente ao conceito de arte.<sup>79</sup>

A ideia de que a alegoria é subordinada e de pouca clareza só vem acentuar o caráter romântico de Hegel e a necessidade que o Romantismo tem de significar, de conceituar, por

---

<sup>75</sup> Em Barrento temos *contraponto*, e em Rouanet *contrário polar*. Esta última nos parece mais adequada para traduzir a palavra *polar* (do original em alemão).

BENJAMIN. **Origem do drama barroco alemão**. 1984, p. 209.

<sup>76</sup> BENJAMIN. **Origem do drama trágico alemão**. 2016, p. 199.

<sup>77</sup> HEGEL. **Cursos de Estética**. Volume II, 2014, p. 126-127.

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 129.

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 127.

isso em seu bojo está o símbolo. Em Benjamin, ao contrário, sua valoração maior se dá na alegoria, pois “Enquanto o símbolo atrai a si o homem, o alegórico irrompe das profundezas do ser para ir ao encontro da intenção no seu caminho e a abater.”<sup>80</sup> Nesse sentido, enquanto o símbolo permanece igual a si mesmo, vivendo de exterioridade, a alegoria – vista nos poemas do Barroco – é insuflada a partir de dentro.



Além do texto de Lukács sobre a oposição entre símbolo e alegoria, que chama atenção pelo seu caráter de desvalorização romântica da alegoria, dessa depreciação característica do Romantismo, que fica muito claro na *Estética*, inclusive vendo a alegoria como um procedimento artístico desumanizador, em suas palavras, desantropomorfizador<sup>81</sup>, é importante ressaltar que Todorov também escreve um ensaio intitulado *Alegoria e Símbolo*, em que traz o mesmo histórico entre esse par de opostos, partindo das observações de Goethe, porém não marca seu posicionamento entre um ou outro, apenas teoriza historicamente os achados sobre alegoria e símbolo.

Essa valorização da forma do símbolo em detrimento da alegoria começa com o idealismo alemão, destaca Todorov. Para os românticos, o procedimento que diferencia símbolo e alegoria se dá a partir da perspectiva goethiana, que encapsula uma centralidade no simbólico, o que pode ser conferido na passagem seguinte, em que Goethe descreve um quadro de São Pedro perto do fogo, na noite em que Jesus foi preso:

O fogo natural será apresentado, e só em último caso submetido a uma finalidade artística, e dizemos justamente que tais apresentações são simbólicas. ( ... ) É a coisa, sem ser a coisa, e apesar de tudo é a coisa; uma imagem resumida no espelho do espírito e apesar de tudo idêntica ao objeto. Em compensação, a alegoria fica muito aquém; ela será talvez cheia de espírito, mas, apesar disso, na maior parte das vezes é retórica e convencional, e vale sempre mais na medida em que se aproxima daquilo a que chamamos símbolo.<sup>82</sup>

"É a coisa sem ser a coisa, e apesar de tudo é a coisa". Esse caráter contraditório, que o próprio Goethe enuncia com todas as letras, dá ao fogo uma dimensão finita e infinita, que não se desenha claramente. Essa valorização do simbólico se explicita novamente, pois o fogo é fogo, ou seja, o fogo que queima e, ao mesmo tempo, é o fogo do espírito, que tem uma

<sup>80</sup> BENJAMIN. *Origem do drama trágico alemão*. 2016, p. 195.

<sup>81</sup> LUKÁCS. Alegoria y símbolo. In: *Estética*. v.4. 1967.

<sup>82</sup> GOETHE *apud* TODOROV. Símbolo e alegoria. In: *Teorias do símbolo*. 2014, p. 322.

dimensão universal mais vasta, simbólica, mas preserva a sua materialidade concreta. Ele não é, portanto, uma tradução alegórica.

Dessa forma, Goethe estabelece ou, digamos, tenta traduzir a diferença entre a alegoria e símbolo de um modo mais didático. Vejamos:

Há uma grande diferença entre estes dois factos: o poeta procura o particular no geral ou vê o geral no particular. Do primeiro facto nasce a alegoria, em que o particular vale unicamente como exemplo do geral; no entanto, o segundo é, propriamente, a natureza da poesia: ela diz um particular sem pensar a partir do geral e sem o indicar. Mas aquele que apreende vivamente esse particular recebe, ao mesmo tempo, o geral, sem disso se aperceber, ou apercebendo-se apenas mais tarde.<sup>83</sup>

No primeiro caso, há uma intenção artificial de traduzir uma ideia ou uma percepção do mundo num conceito e depois concretizar esse conceito numa imagem. Enquanto no segundo caso, há a capacidade do poeta de na materialidade, a partir dela, enxergar implicações generalizantes mais vastas. Então, naquele caso, na busca do particular para expressar o geral, origina-se a alegoria. O que deixa transparecer que Goethe vê a alegoria com rejeição. Para ele, o alegórico tem um aspecto pejorativo que não se encontra no simbólico, por exemplo.

O fato é que entre as tantas visões sobre alegoria, desde Goethe, Schelling, Lukács, Todorov e Benjamin (para citar alguns), fica bastante visível que neste último há uma valorização do alegórico também a partir das análises que fazia na poesia de Baudelaire<sup>84</sup>, que é a mesma percepção que Benjamin vê do Drama barroco, em que a alegoria renuncia o orgânico e se transforma numa máquina de destruição do orgânico, do mítico. Conforme coloca Coetzee: "Ainda assim, Baudelaire expressava a sua experiência da cidade sob a forma de alegoria, um modo literário fora de moda desde o Barroco. Em "Le Cygne", por exemplo, alegorizava o poeta como uma nobre ave, um cisne, que caminha a passos grotescos pelo calçamento do mercado, incapaz de abrir as asas e alçar voo."<sup>85</sup> *Le Cygne* também pode ser visto como um poema composto de restos, de ruínas e, por isso, alegórico.

Embora o pensamento de Coetzee tente se alinhar ao que entendemos por alegoria na poesia baudelariana, no momento, preciso abrir um parêntese. Confesso que tenho grande estima por Coetzee, autor de célebres romances, incluindo o aclamado *Desonra*, mas como

---

<sup>83</sup> GOETHE *apud* TODOROV. Símbolo e alegoria. In: **Teorias do símbolo**. 2014, p. 323-324.

<sup>84</sup> Para um melhor entendimento da figura alegórica no poema *Le Cygne*, sugiro fortemente a leitura do ensaio *Figuras inclinadas*, contido no livro *A melancolia diante do espelho: três leituras de Baudelaire*, de Jean Starobinski.

<sup>85</sup> COETZEE. **Mecanismos internos**: ensaios sobre literatura (2000-2005). 2011.

crítico literário decepcionou-me um pouco seu feito. Explico-me. Em *Mecanismos internos*, uma coletânea de ensaios publicados em sua maioria, originalmente, na *New York Review of Books*, Coetzee nos traz sua visão sobre alguns autores e obras. Ao deparar-me com o capítulo *Walter Benjamin, Passagens* figurando a lista-sumário de 21 escritores e uma escritora (sim, apenas uma escritora), fui percebendo ao longo da leitura que seu texto nos traz a visão de um Benjamin fracassado, procrastinador, como alguém que faz "simples colagens" de citações:

A história das *Passagens*, uma história de procrastinação e começos em falso, de peregrinações por labirínticos meandros de arquivos em busca de uma exaustividade típica do temperamento de colecionador, de um terreno teórico cambiante, de críticas que provocaram respostas rápidas demais e, de maneira geral, de quanto Benjamin não sabia muito bem o que pensava, significa que o livro que chegou até nós é radicalmente incompleto: incompleto na sua concepção e não exatamente escrito no sentido convencional.<sup>86</sup>

A colocação de Coetzee contrasta sobremaneira com a visão de Seligmann-Silva, estudioso de Benjamin, sobre o mesmo livro das *Passagens*: "Graças a esse procedimento de colecionar citações, o volume *Passagens* assume a qualidade de um gigantesco e potente arquivo. Não por acaso, ele nasceu em grande parte de dentro da Bibliothèque Nationale: um paradigmático arquivo do século XIX."<sup>87</sup> É nítida a diferença que se impõe ao mesmo livro quando tratado por uma crítica literária genérica e por um especialista, vai de "simples colagem" a "potente arquivo".

Coetzee apresenta com boa desenvoltura aspectos das obras de Benjamin e conceitos importantes para o entendimento do seu pensamento, mas o que estou querendo dizer é que uma pequena parte de sua escrita parece esquecer as contribuições que Benjamin deixou para a filosofia, à arte, à literatura e tantas outras áreas. O que pode ser conferido em mais uma de suas declarações: "Os primeiros textos de Benjamin marcados pelo discurso de esquerda são uma leitura deprimente."<sup>88</sup> Informações desnecessárias e apequenadas para um escritor que nos foi (e continua sendo) tão necessário para as pesquisas de literatura.

Acomodadas as "mágoas" de Coetzee, passemos à leitura de *O filho de mil homens*.

---

<sup>86</sup> COETZEE. **Mecanismos internos**: ensaios sobre literatura (2000-2005). 2011, p.80-81.

<sup>87</sup> SELIGMANN-SILVA, Márcio. **A atualidade de Walter Benjamin e Theodor W. Adorno**. 2010, p. 65.

<sup>88</sup> COETZEE. op. cit., p. 67.

## 5 [(LIT3RATURA) + (MAT3MÁTICA)]

Tomo como abordagem deste estudo, que se propõe a envolver literatura e matemática, as palavras de Guillermo Martínez por ocasião do seu pronunciamento, em 2003, na Cátedra de Literatura da Universidade de Boston, na qual discursou sobre Borges e a matemática. Martínez evidencia que sempre que alguém escolhe um ângulo para falar de determinado tema, introduz um certo tipo de distorção no fenômeno que se propõe a estudar<sup>89</sup>. A este ângulo, chamarei aqui de leitura.

Cabe considerar a perspectiva de Orígenes Lessa sobre leitura. É o português Afonso Cruz que nos lembra, em *Os livros que devoraram meu pai*, que Lessa propõe ao lermos uma obra literária, fazermos uma leitura mais profunda, uma leitura alegórica. “Soube pela minha avó que um tal de Orígenes, por exemplo, dizia existir uma primeira leitura, superficial, e outras mais profundas, alegóricas. Não vou me alongar nesse tema, basta saber que um bom livro deve ter mais do que uma camada, deve ser um prédio de vários andares. O rés do chão não serve à literatura.”<sup>90</sup>

Da mesma forma, Kothe também contribui: “[...] a alegoria revela-se uma figura estratégica para entender gêneros e estruturas profundas de obras.”<sup>91</sup> Portanto, podemos inferir que ler alegoricamente um texto é atingir sua camada mais profunda, é cavoucar sentidos, principalmente, quando tratamos de literatura. Como num processo de feitura e cura do queijo, não podemos nos contentar somente em desnatar a gordura que flutua, precisamos chegar à decantação desse texto, ao que está embaixo, imerso sob a camada sólida.

Por isso, da leitura que faço ao abordar o romance *O filho de mil homens*, de Valter Hugo Mãe, há um jogo de intensidades, por onde tomo cuidado para não passar por cima do texto com conceitos puramente matemáticos, mas também não fingir desconhecimento da presença de rastros matemáticos que transparecem nele. Nesse sentido, Barthes pontua que “Se, por não sei que excesso de socialismo ou de barbárie, todas as nossas disciplinas devessem ser expulsas do ensino, exceto uma, é a disciplina literária que devia ser salva, pois todas as ciências estão presentes no monumento literário.”<sup>92</sup> A Literatura e sua engenhosidade em fazer girar os saberes - *máthesis*.

---

<sup>89</sup> MARTÍNEZ. *Borges e a matemática*. 2006.

<sup>90</sup> LESSA. In: CRUZ. *Os livros que devoraram meu pai*: a estranha e mágica história de Vivaldo Bonfim. 2011, p. 14.

<sup>91</sup> KOTHE. *A alegoria*. 1986, p. 30.

<sup>92</sup> BARTHES. *Aula*: aula inaugural da cadeira de Semiologia Literária do Colégio de França, pronunciada dia 7 de janeiro de 1977. 1978, p.17.

Ao encontro do que coloca Martínez, Barthes, no ensaio *A leitura, o esquecimento*, constata que o eu que se propõe a ler o texto não é um sujeito inocente, este eu que se aproxima do texto já é uma pluralidade de outros textos<sup>93</sup>. Ou seja, a leitura distorcida pelo ângulo que se escolheu olhar vem carregada de subjetividades do leitor. O que também encontra referência em Josefina Ludmer: “ao ajustar seu ângulo de visão, Ludmer de certo modo sai da literatura, porque pensar a realidade só através dela já não é suficiente para compreender o presente.”<sup>94</sup>

O que, inclusive, vem ao encontro do que Barthes afirma em seu ensaio *A morte do autor*: que a escrita é destruição de toda a voz, é um oblíquo para onde foge o nosso sujeito, é onde se perde toda a identidade, a começar pela do corpo que escreve.

Jamais será possível saber, pela boa razão de que a escrita é destruição de toda a voz, de toda a origem. A escritura é esse neutro, esse composto, esse oblíquo pelo qual foge o nosso sujeito, o branco-e-preto em que vem se perder toda identidade, a começar pela do corpo que escreve.<sup>95</sup>

A partir dessas colocações, leio *O filho de mil homens* sem preocupação em desvendar espaços, tempos ou tipologias de personagens e narradores, há aqui apenas o ler para além do que a superfície textual me permite, tento chegar-me, tocar o decantado do texto, a sua poeira, o seu resto.

Nesse sentido, apoio-me na proposta de Barthes, presente em *O prazer do texto*, de se pensar a leitura do resíduo do texto como oposição à tagarelice do texto. “Apresentam-me um texto. Esse texto me enfara. Dir-se-ia que ele *tagarela*. A tagarelice do texto é apenas essa espuma de linguagem que se forma sob o efeito de uma simples necessidade de escritura.”<sup>96</sup> Enquanto a sobra do texto pode nos falar deleites, a tagarelice fala e não diz nada, é uma erva daninha posta em meio ao texto. À vista disso, já no ensaio *O resto do texto*, Ludmer pontua sobre aquilo que sobra do texto depois de formalizá-lo, encaixá-lo em algum molde. Esses restos, também chamados de *desperdício do texto* são, de fato, sua potência. “Porque – e precisamente por ser paradoxal – o resíduo é, na realidade, não um resto mas um excedente, um acréscimo e um suplemento (no) texto.”<sup>97</sup> Há literatura na sobra, no resto, no resíduo, no desperdício, já que o discurso crítico tem seus limites e não conseguiria dar conta de uma leitura metafórica, por exemplo.

---

<sup>93</sup> BARTHES. *S/Z*. 1999, p. 16.

<sup>94</sup> LUDMER. *Intervenções críticas*. 2014, p. 15.

<sup>95</sup> BARTHES. A morte do autor. In: *O rumor da língua*. 2004, p. 57.

<sup>96</sup> BARTHES. *O prazer do texto*. 2010, p. 9.

<sup>97</sup> LUDMER. op. cit., p. 22.

Por isso, leio *O filho de mil homens* como alegoria, pois metaforicamente seus personagens são feitos de restos, farrapos, estão sobrando numa sociedade que não os aceita, o que sobra deve ser levado ao lixo, e é no desperdício dessas gentes que mora a beleza deste romance. “Pode-se pensar em textos nos quais o desperdício se agiganta, nos quais ele emerge como único constitutivo; textos feitos meramente de restos”.<sup>98</sup>

Nesse sentido, em *As palavras e as coisas*, Foucault contribui:

Eis por que, cada vez mais, a literatura aparece como o que deve ser pensado; mas também, e pela mesma razão, como o que não poderá em nenhum caso ser pensado a partir de uma teoria da significação. Quer a analisemos do lado do significado (o que ela quer dizer, suas “ideias”, o que ela promete ou o que exige), quer do lado do significante (com a ajuda de esquemas tomados à linguística ou à psicanálise), pouco importa: isso não passa de um episódio. Tanto num caso como no outro, buscamos-na fora do lugar onde, para nossa cultura, ela jamais cessou, desde há um século e meio, de nascer e de se imprimir.<sup>99</sup>

O que Foucault alerta sobre o paradoxo do que deve ser pensado e, ao mesmo tempo, do que não deve ser pensado na literatura, ecoa no que Nancy propõe no ensaio *¿Por qué hay varias artes y no una sola?*<sup>100</sup> sobre a existência de um singular plural nas artes. Para Nancy, o plural das artes apresenta-se como técnica; já o singular da arte apresenta-se como abstração. Assim, é evidente que quando tratamos de arte, ela será sempre singular plural. E com a arte literária não nos é diferente, tem-se a consciência da técnica, de sua singularidade, mas partimos do pressuposto de que sua patência, sua manifestação, seja nosso maior objetivo.

Partimos, então, da premissa de um caráter incontornavelmente, radicalmente indefinido da arte, em que sua importância maior se dá no vazio, naquilo que está ausente, pois é na ausência que nos despimos de nossas certezas.

3/3/3/

Em 2004, Valter Hugo Mãe lança *o nosso reino*, seu romance de estreia. A ambiência desse reino se dá em uma pequena aldeia de pescadores, ao norte de Portugal. O ano era 1974, o mês, abril. Era o ano da Revolução dos Cravos e o da destituição do regime de Salazar. “a professora blandina recebeu-nos com brilho nos olhos, esperou que nos sentássemos e se

---

<sup>98</sup> LUDMER. *Intervenções críticas*. 2014, p. 24.

<sup>99</sup> FOUCAULT. *As palavras e as coisas*. 2000, p. 60-61.

<sup>100</sup> NANCY. *Las musas*. 2008.

fizesse silêncio, e explicou, ontem os senhores que dirigiam o país foram mandados embora, agora estão pessoas do povo a trabalhar para ver quem vai dirigi-lo [...]”.<sup>101</sup>

É nessa aldeia miserável, após o 25 de abril, que conhecemos o fluido desta narrativa: o menino Benjamim, de oito anos. Uma criança temente a Deus e atormentada pela decisão de se tornar santo, que suporta todas as provações físicas e psíquicas por acreditar que a santidade nasce das aflições. Por se tratar de uma narrativa que se organiza em torno da religião, Mãe alegoriza a violência que a igreja exerce sobre essa pobre comunidade na figura do padre filipe. “[...] baixei os olhos vulnerável e talvez por isso, sem dizer palavra, justificar-me, suplicar ou fugir, o padre filipe tenha roncado um grito surdo e espalmado a mão na minha face com uma força bruta.”<sup>102</sup> Benjamim vive nesse mundo de violência, sonhos e milagres, numa luta constante entre o bem e o mal, Deus e o Diabo.

Assim como em *O filho de mil homens*, este primeiro romance de Mãe já anunciava algumas aparições matemáticas.

de início apoquentava-se com todos, anos mais tarde fez uma concessão, benzer-se-ia apenas na presença dos cristos. nove, dois na sala, três no corredor, um na entrada, um no meu quarto, outro no quarto do avô e mais um no escritório. o problema era sempre o corredor, quem ia da cozinha aos quartos corria-o de ponta a ponta, e fazer o sinal da cruz com vénia três vezes, e quantas em pressa, não facilitava nada o trabalho.<sup>103</sup>

a germana gostava de mim, era muito calma e tinha dificuldade de aprendizagem, quantas vezes lhe explicava eu coisas que ela não sabia, das matemáticas sobretudo.<sup>104</sup>

sentei-me e falei da minha tia, ela é que boa na matemática, já a vira a fazer contas com letras e tudo. ela diz que não inventa, que é mesmo assim, acho que uma letra é a fazer de conta que está ali um número de que se anda à procura, e depois de se olhar muito ele aparece e fica tudo bem. uma conta de matemática pode ser como uma história, anda-se à procura de alguém, encontra-se e juntam-se as pessoas para que dêem bom resultado e sejam felizes. gosto muito da minha tia cândida.<sup>105</sup>

e depois a tia cândida chorou noite inteira de pânico, que o seu menino continuava a crescer pouco e era muito parir um filho aos doze meses de gestação. se as estações do ano esperavam nove, se nove era uma conta de deus, doze meses sem sair da barriga da mãe era condenação e nunca uma alegria.<sup>106</sup>

---

<sup>101</sup> MÃE. *o nosso reino*. 2018, p. 115.

<sup>102</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>103</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>104</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>105</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>106</sup> *Ibid.*, p. 152.

É interessante como Mãe, já em sua estreia, coloca a matemática em evidência, repetindo expressões e números, levando-nos a entender que aqueles que são bons em matemática são dignos de admiração. O fato de se fazer uma conta com letras e números (subentendida como uma equação ou expressão algébrica) desvela a ideia da procura matemática, de uma procura tão comum às histórias literárias. Os finais felizes são equivalentes a se chegar ao resultado em uma conta.

Contudo, se resultados satisfatórios em matemática tentam chegar-se ao erro mínimo, mais aproximado possível de um valor, a matemática da natureza é exata. Se nove era o resultado de Deus para uma gestação, assim como para o intervalo entre uma mesma estação do ano, a tia Cândida segurar o filho até os doze meses, bom resultado não era.

Se no primeiro romance da “tetralogia das minúsculas” temos Benjamim, uma criança de oito anos a narrar, no último romance conhecemos a história pela voz do Sr. Silva, um senhor que enviúva aos 84 anos. O ponto de contato entre os dois romances reside na ditadura de Portugal, enquanto o Sr. Silva lembra da época, Benjamim vive o “resultado” da ditadura.

Mãe, em *a máquina de fazer espanhóis*, toca na ferida do passado português. Com sua prosa poética consegue chegar-se à problemática da velhice e do abandono em um recanto de idosos. Medos, angústias, devaneios e a presença iminente da morte, como maresia umedecendo cada canto do Lar da Feliz Idade, dão o tom salgado a este romance português.

Nos estudos sobre a alegoria no drama trágico, Benjamin confirma que “cada personagem, cada coisa, cada relação pode significar qualquer outra coisa”<sup>107</sup>. Dessa forma, das glórias de outrora ao episódio da ditadura de Salazar, a máquina metafórica de Mãe apresenta o Lar da Feliz Idade não apenas como o espaço em que se encontram alguns velhos amnésicos abandonados pela família ou onde os descerebrados (pessoas em estado vegetativo) aspiram seu último fio de ar; o cerco do Feliz Idade é o espaço alegórico representado por um Portugal curvado a quase quatro décadas de ditadura.

Os estudos de Boaventura dos Santos apontam justamente nessa direção, ao metaforizar o poderio português através dos personagens Próspero e Caliban, da última obra de Shakespeare, *A Tempestade*. Próspero e Caliban representam a metáfora da dualidade situação em que Portugal é colocado perante os países europeus, pois é ao mesmo tempo o colonizador e o colonizado, o senhor e o escravo, o conquistador e o conquistado. “O

---

<sup>107</sup> BENJAMIN. *Origem do drama trágico alemão*. 2016, p. 186.

Próspero português não é apenas um Próspero calibanizado: é um Caliban quando visto da perspectiva dos Super-Prósperos europeus.”<sup>108</sup>

Não apenas no período salazarista, mas há muito tempo Portugal vem vivendo nesse jogo de espelhos, em que ora é Próspero e ora é Caliban. O fato de o próprio nome do país remeter à palavra porto – um lugar predominantemente de chegadas e partidas – também coloca Portugal como o lugar onde a dualidade opera desde suas entranhas. Nesse sentido, aos olhos dos outros países, em especial os europeus, Portugal é pura e tão somente Caliban, por isso seu lugar será sempre o da margem, o do limiar entre a Europa e o mar. Por outro lado, o Próspero interior de Portugal irá sempre lembrá-lo dos vislumbres do povo heroico lusitano, cantado em *Os Lusíadas*, por Camões.

Cessem do sábio Grego e do Troiano  
As navegações grandes que fizeram;  
Cale-se de Alexandro e de Trajano  
A fama das vitórias que tiveram;  
Que eu canto o peito ilustre Lusitano,  
A quem Neptuno e Marte obedeceram.  
Cesse tudo o que a Musa antiga canta,  
Que outro valor mais alto se alevanta.<sup>109</sup>

Embora esse Portugal de “valor mais alto” do que qualquer outro povo e do que qualquer outra descoberta se levantasse durante a corrida colonial, o fato é que Portugal apenas deixou seu legado de país das grandes navegações e formador de muitas colônias, o que para os ingleses e sua hegemonia representa apenas um país “fazedor” de periferias mundiais. Um pouco da repugnância do europeu em relação aos portugueses é motivado, sobremaneira, por fatores raciais. Aos olhos dos ingleses, por exemplo, o português é visto como um povo miscigenado que carrega a mistura das piores partes de cada povo e, portanto, os portugueses não podem ser considerados como homens brancos. Conforme se pode perceber na observação do capitão inglês Richard Crocker:

Os homens portugueses são, sem dúvida, a raça mais feia da Europa. Bem podem eles considerar a denominação de “homem branco” uma distinção. Os portugueses descendem de uma mistura de judeus, mouros, negros e franceses, e pela sua aparência e qualidade parecem ter reservado para si as piores partes de cada um desses povos. Tal como os judeus, são mesquinhos, enganadores e avarentos. Tal como os mouros, são ciumentos, cruéis e vingativos. Tal como os povos de cor, são servis, pouco dóceis e falsos, e parecem-se com os franceses na vaidade, artifício e

---

<sup>108</sup> SANTOS. 2003, p. 27.

<sup>109</sup> CAMÕES. *Os Lusíadas*. Canto I, 3ª estrofe, 2000, p. 48.

gabarolice.<sup>110</sup>

Além de representar um país fazedor de periferias mundiais, Portugal também ocupa esse lugar no continente europeu. A própria geografia permite que se veja um país à margem de toda a Europa, como se o local em que está localizado estivesse predestinado a comprimi-lo entre terra e mar. Como se fosse também o lugar propício para sofrer uma grande pressão geológica e sua única alternativa fosse despregar-se do bloco europeu.

Assim, a Península Ibérica desgarrada vagaria pelo Oceano Atlântico, como ficciona Saramago, em *A jangada de pedra*. O romance, publicado em 1986, ano em que Portugal ingressa na Comunidade Econômica Europeia, nada mais é que a metáfora latejante do isolamento a que vivem alguns países europeus na própria Europa.

Porém, no caso de *A jangada de pedra*, por se tratar da Península Ibérica, além de Portugal, a Espanha também é apartada da Europa, o que não é o caso em *a máquina de fazer espanhóis*, em que até mesmo a Espanha impõe sua supremacia diante de Portugal, tratando-o como um vizinho inconveniente.

Em *a máquina de fazer espanhóis*, o Lar da Feliz Idade é a alegoria de um Portugal apequenado pela ditadura de Salazar, com gente desmemoriada, abandonada, esquecida que representam nitidamente os cidadãos portugueses na época da ditadura: sem voz, submissos e cativos diante dos terrores de uma ditadura que não terminou com a morte de Salazar, ainda se arrastou com Marcelo Caetano e só teve seu fim com a Revolução dos Cravos. Foram quase quatro décadas de ditadura. Um período em que os portugueses viram as conquistas de um povo glorioso se esvaírem pelas mãos como miragem de água no deserto; e o único gole que conseguiram beber foi a saliva seca do atraso do país. As águas da esperança esvaíam-se e secavam, e ninguém podia fazer nada.

[...] o regime se nos metia pela pele adentro **como um vírus**. ficávamos sem reação, íamos pela vida abaixo **como carneirada**, tão bem enganados.<sup>111</sup>

o salazar foi **como uma visita** que recebemos em casa de bom grado, que começou por nos ajudar, mas que depois não quis mais ir-se embora e que nos fez sentir visita

---

<sup>110</sup> CROCKER *apud* PIRES. **Portugal visto pelos ingleses**, 1981, p. 112.

Essa soberania inglesa também encontra respaldo no romance de William Golding, *Senhor das moscas*: “Concordo com Ralph. A gente precisa de regras, e precisa obedecer às regras. Afinal, não somos selvagens. Somos ingleses; e os ingleses são os melhores do mundo em tudo. Por isso, a gente precisa fazer as coisas do jeito certo.” Embora, esta seja uma passagem totalmente irônica se apelamos para o desenrolar da narrativa. GOLDING. **Senhor das moscas**. 2014, p. 46.

<sup>111</sup> MÃE. **a máquina de fazer espanhóis**. 2016, p. 99, grifo nosso.

sua, até que nos tirou das mãos tudo quanto pôde e nos apreciou amaciados pela exaustão.<sup>112</sup>

O professor da Universidade do Minho, Moisés de Lemos Martins, busca compreender como o regime salazarista conseguiu perdurar por tanto tempo. Sua pesquisa chega a uma só resposta: metáforas. O regime de Salazar funcionava “como um parafuso que verruma lentamente a madeira – fazendo força lenta – sem a ferir, contrariamente ao fascismo e ao nazismo que incitavam a nação”<sup>113</sup>. Martins afirma ainda que Salazar se utilizava não só desta, mas de muitas outras metáforas curiosas para dar prosseguimento ao seu objetivo e manter os portugueses “amaciados”. Como se pode observar na justificativa: “O regime salazarista sonhava com a devolução da saúde à nação portuguesa que estava doente pela febre introduzida pela Primeira República, mas sem fazer subir a temperatura, sem injeções fortes que poderiam incitar a nação”<sup>114</sup>.

Pelos recortes de *a máquina de fazer espanhóis*, percebe-se que a história de Portugal é contada pelas reminiscências do Sr. Silva, a quem se pode atribuir o papel metafórico do trapeiro<sup>115</sup>, de um colecionador de restos, de um trapeiro da memória, e que essas lembranças são trazidas na narrativa de Mãe através de recursos comparativos, transportando os portugueses à imagem de carneiros, animais mansos que a tudo obedecem; e das visitas, que vêm apenas para visitar e acabam ficando, ou seja, de visitas passam a ser empecilhos. E aproximando o regime de Salazar à imagem do vírus, que não pede permissão para entrar, apenas entra como um parasita que precisa de um hospedeiro e devasta o sistema do qual ele se nutre.

Ainda dos trapos de memória do Sr. Silva, sobre os portugueses, as metáforas continuam a rebentar:

o que é feito da nossa sociedade de grandes machos, vertidos agora perante estas madames, depois de tanta agrura, depois de tanto **caminho salgado**. fomos sempre um **povo de caminhos salgados**. ainda somos um **povo de caminhos salgados**. isto é coisa para nos **amargar o sangue** e nunca mais nos permitir a leveza destas cenas.<sup>116</sup>

Fica evidente, pelo que coloca o Sr. Silva, o quanto foi penoso para os portugueses o regime que Salazar impôs ao país e o quanto eles ainda não se recuperaram desse episódio

---

<sup>112</sup> MÃE. *a máquina de fazer espanhóis*, 2016, p. 187, grifo nosso.

<sup>113</sup> MARTINS. *Os discursos de Salazar*: da “boa dona de casa” ao “navegador-guerreiro das caravelas”, 2017.

<sup>114</sup> *Ibid.*, 2017.

<sup>115</sup> BENJAMIN. *Baudelaire e a modernidade*. 2015, p. 21-22.

<sup>116</sup> MÃE. *op. cit.*, p. 214, grifo nosso.

metaforizado pelos caminhos salgados que os amargam até mesmo o sangue. O “fomos sempre” e o “ainda somos” guardam o paradoxo dos caminhos percorridos pelo mar, que apesar das dificuldades, tanta prosperidade trouxe aos lusitanos, sendo hoje, porém, apenas o sal que se dissolve na água, deixando apenas o lastro intravenoso do seu amargor.

Um dos utentes do Lar, o Sr. Cristiano Mendes da Silva (apelidado como o Silva da Europa), já era conhecido do Sr. Silva, pois foi o auxiliar de enfermagem que o recebeu no hospital quando Dona Laura chega doente e depois vem a falecer, motivo pelo qual o Sr. Silva é levado para o Lar da Feliz Idade. A visão que o Sr. Cristiano tem de Portugal é ufanista, porque ao passo que conviveu com o atraso a que Portugal foi submetido e o desinteresse dos outros países europeus, ainda assim se orgulha do país porque ele é parte da Europa, mesmo a maioria dos europeus não reconhecendo esse desígnio. Além disso, na cabeça do Sr. Cristiano, o poder que os países europeus possuem pode salvar Portugal de qualquer espécie de fascismo.

não nos hão de convencer que volte a censura, qualquer tipo de censura, isso seria uma desumanidade e agora somos europeus. qualquer iniquidade do nosso peculiar espírito há de ser corrigida pela europa, para sempre. isto é que é uma conquista. e é como respirar, existir oxigénio e usarmos os pulmões, não se mete requerimento, faz-se e fica feito e não passa pela cabeça de ninguém que seja de outro modo.<sup>117</sup>

o homem interrompeu o silêncio para me explicar que também se chamava silva. cristiano mendes da silva, e eu imediatamente pensei em nós dois como a frente e o verso, eu, antónio jorge da silva, e ele, o silva da europa, o peito inchado de orgulho como se tivesse conquistado tudo sozinho.<sup>118</sup>

e a mim ninguém apanha diminuído como outrora, somos europeus, eu sou um silva da europa, isso é que ainda há muitos que não o são, só porque ainda não o aceitaram ou não o perceberam. mas, sabe o que lhe digo, é inevitável. vai chegar a todos. é tempo. é tempo. um dia seremos cidadãos. de um mesmo mundo. iguais, todos iguais e felizes nem que seja por obrigação.<sup>119</sup>

Enquanto o Sr. Cristiano vê a Europa como tábua de salvação portuguesa, abundam metáforas do que não pôde ser salvo em épocas passadas. Em um dos episódios, por exemplo, tem-se a presença da polícia no Lar da Feliz Idade. *a máquina de fazer espanhóis* é construído inteiramente com letras minúsculas, incluindo nomes próprios, enfatizando o caráter democrático desierarquizado existente entre as letras. Contudo, apenas dois capítulos são escritos com letra maiúscula: aqueles em que a polícia aparece.

---

<sup>117</sup> MÃE. *a máquina de fazer espanhóis*. 2016, p. 25-26.

<sup>118</sup> Ibid., p. 27.

<sup>119</sup> Ibid., p. 27-28.

Pois, onde há um problema que necessite de resolução e esta não possa ser feita sem a intervenção da força policial, é porque ali mora um problema maior do que o que se pretende resolver: a falta de democracia. Isaltino de Jesus e Jaime Ramos – ambos personagens “roubados” do romance *O mar em Casablanca*, de Francisco José Viegas – são os policiais que entram no Lar da Feliz Idade para investigar um incêndio. A figura dos dois policiais são a alegoria pouco democrática e repressiva da PIDE (Polícia Internacional e de Defesa do Estado), a polícia política portuguesa do período salazarista.

Nesse maquinário alegórico, o Lar da Feliz Idade, como lugar do abandono e da certeza da morte, é Portugal. Seus moradores são os portugueses “amaciados” pela ditadura. E, por isso mesmo, Portugal não deixa de ser também a metáfora de uma máquina, de uma máquina que fabrica portugueses desejosos de serem espanhóis. Pois, “e sabem que mais, Portugal ainda é uma máquina de fazer espanhóis. é verdade, quem de nós, ao menos uma vez na vida, não lamentou já o facto de sermos independentes. quem, mais do que isso até, não desejou que a Espanha nos reconquistasse, desta vez para sempre e para salários melhores.”<sup>120</sup>



Em *O filho de mil homens*, Valter Hugo Mãe nos apresenta uma narrativa viscosa, paradoxalmente sólida e líquida, que parece escorrer e aderir às entranhas dos sentimentos. Nela, é trazida à tona a situação do homossexual (homem maricas), que pelo olhar de Silviano Santiago “[...] são seres completos, mas que os intolerantes gostariam que fossem 'rachados ao meio' - 'um modo de eliminar os monstros’”<sup>121</sup>; da mãe sem nome, e tratada apenas como uma coisa diminuta, que diminui até a morte como castigo por ser estuprada por um dos quinze homens da aldeia e engravidar - ser engravidada; do órfão Camilo; do homem solteiro aos quarenta anos; e da mulher que é enganada e enjeitada após perder a virgindade. É nesse caldeirão de tantas outras rotulações e marginalizações que esses personagens sobrevivem até se encontrarem uns nos outros.

Se em Saramago, temos ao menos uma situação absurda, como uma cegueira que atinge a população, ou o bloco da Península Ibérica que vagueia mar a dentro, ou mesmo o dia em que a morte para de trabalhar, ou melhor, para de matar, em Valter Hugo Mãe o absurdo é a própria realidade em que vivem os personagens.

---

<sup>120</sup> MÃE. **a máquina de fazer espanhóis**. 2016, p. 196.

<sup>121</sup> SANTIAGO. [Orelha do livro]. In: MÃE. **O filho de mil homens**. 2012.

O romance em voga, pautado por um discurso indireto, nos leva a crer que até mesmo as falas são cortadas das personagens, permitindo-nos conhecer seus anseios somente pelo que o narrador nos apresenta. "A Isaura perguntava: você não trabalha. Ele dizia que sim, mas que vinha em preparos especiais para visitá-la, era por isso que estava todo de domingo. Ela dizia: o trabalho não suja. Ele sorriu."<sup>122</sup> É nítido que conseguimos ter acesso à conversa entre Isaura e Antonino apenas pelo que o narrador nos conta. A fala dos personagens é reproduzida dentro do próprio discurso narrativo. Não há marcas de travessão que indiquem que ali se produzirá alguma interlocução, inclusive, a pergunta não é grafada com o sinal de interrogação. Mãe assim escreve: "[...] os pontos de interrogação, de facto, aborrecem-me. Acho que são redundâncias. As questões ficam colocadas pela natureza da construção da frase."<sup>123</sup> No texto abaixo, observamos, mais uma vez, a supressão desse sinal de pontuação.

O Rodrigues amolecia todo e insistia: Rosinha, um velho pode ser um atrito ainda grande no tempo, pode demorar a passar, nem sempre se gasta como parece. E se demora, e se ele se põe aí vivo como novo depois de casado e te dá um susto. Não me assusta uma coisa daquelas, dizia ela, e tempo tenho eu muito, como o tempo que eu te ando a aturar para nada.<sup>124</sup>

No romance de Mãe, os personagens são apresentados exatamente dessa forma, trazem consigo a incisão de suas falas diretas. Até mesmo o órfão Camilo, ainda rebento, com dias de vida, já trazia seu choro deglutido. O narrador, que é por quem ficamos sabendo do enredo, não indica a nós, leitores, que o menino chorou, o que é bastante incomum para um bebê que tem por linguagem primeira, o choro. O pobre Camilo era um bebê em (seu) silêncio. "Não percebia nada da vida e não fazia escolha. Calava-se. Era um bebê calado."<sup>125</sup>

Estruturado em vinte capítulos, que por si só já demarcam a divisão da obra, estes também sofrem cortes em virtude da sua não linearidade, para que possamos conhecer as muitas personagens dessa história (e não menos importantes). *O filho de mil homens* revela sua carga de emoções, ao evidenciar, já nas linhas de entrada que "Um homem chegou aos quarenta anos e assumiu a tristeza de não ter um filho. Chamava-se Crisóstomo."<sup>126</sup> O início do romance, mesmo com tão poucas palavras, consegue nos dar indícios do que encontraremos no desenrolar da narrativa. Primeiro, percebemos que o personagem é apresentado de modo vago por meio de um artigo indefinido "um homem", depois (e, antes de

---

<sup>122</sup> MÃE. *O filho de mil homens*. 2016, p. 62.

<sup>123</sup> MARQUES. Valter Hugo Mãe. In: *As palavras não se afogam ao atravessar o Atlântico*. 2015, p. 250.

<sup>124</sup> MÃE. op. cit., p. 160.

<sup>125</sup> Ibid., p.73.

<sup>126</sup> Ibid., p. 19.

tudo) nos é apresentado o número quarenta, indicando sua idade, que reforça que esta seja uma idade avançada para que alguém se constitua pai - o que não é mencionado no início, apenas que o personagem não tem um filho, levando-nos a subentender que ele chegou a tal idade e *ainda* não é pai.

O modo como o narrador escolhe para dizer que esse personagem não estava triste: "[...] e assumiu a tristeza [...]" nos fala muita coisa, sobre a linguagem, sobre os personagens e sobre a própria história. Assumir a tristeza, tomar para si essa dor, indica a ausência de medo. A linguagem é ausente do medo de parecer poética demais para um romance em prosa. Percebemos essa condição nos dois esses (ss) sibilantes da palavra assumiu, e em outros esses que aparecem em outras palavras. Os dois esses parecem um sussurro aos ouvidos do leitor, contribuindo para uma narração lenta, poética, compassada, de quem quer apresentar com cuidado esse personagem, e não de quem quer, afoitamente, contar uma fofoca. Vejo na lentidão dessa narrativa a imagem alegórica de um matemático, com sua cabeça baixa, mãos nas têmporas, a resolver uma equação diofantina.

$$\sqrt[3]{\sqrt[3]{3}}$$

Os personagens de *O filho de mil homens* (sobre)vivem uns apoiados aos outros apesar do medo, um medo paradoxal que faz com que o Crisóstomo mais novo, seja um pescador com medo do mar, dos seres que ali habitavam. "O pescador novo percebia as águas com medo expectante, e o trabalho, a violência do trabalho, anestesiava um pouco a espera pelo adamastor. O ondular das águas, em cumplicidade com a réstia de luz que a lua fazia, previa figuras que espreitava submersas, ao longe e ao perto, em visita."<sup>127</sup>

E a história se completa ausente de qualquer resquício de medo, que não tem o poder de transformá-los em personagens tristes para sempre, eles são *os felizes*. Eles são os felizes depois (e apesar) das negativas da vida. A negativa é anunciada nas primeiras linhas quando é mencionada a condição de Crisóstomo "[...] de não ter um filho.", indicando que não só Crisóstomo, mas outras personagens terão a negativa acopladas à sua miserável vida, mas isso não impedirá que eles sejam felizes. Os felizes. O que me faz lembrar do contraste com que Tolstói escreve a abertura de *Anna Kariênina*: "Todas as famílias felizes se parecem, cada família infeliz é infeliz à sua maneira."<sup>128</sup>

---

<sup>127</sup> MÃE. *O filho de mil homens*. 2016, p. 133.

<sup>128</sup> TOLSTÓI. *Anna Kariênina*. 2017, p. 14.

Essa felicidade, podemos confirmar que já está subentendida nesse início de romance, ratificando o que colocamos algumas linhas acima. Os inícios nos dão indícios do que encontraremos mais adiante na história. Quando o narrador apresenta um homem, parece ficar claro a maneira consagrada, até mesmo clichê, de se começar uma narrativa: "[Era uma vez] Um homem que chegou aos quarenta anos e assumiu a tristeza de não ter um filho." A expressão *era uma vez* vem carregada da certeza de um final feliz, que no romance de Mãe, é sinalizada pela finalização "O Crisóstomo abraçou o Camilo e repetiu: amo-te muito, meu filho. Era o que mais queria dizer: meu filho."<sup>129</sup> Aquilo que é negado ao Crisóstomo no início é conquistado no final. *Era uma vez. E viveram felizes para sempre.* Como num conto de fadas.

Ainda falando das palavras iniciais, a última oração é que nos apresenta, de fato, o personagem que chega aos quarenta anos e assume a tristeza de não ter um filho. "Chamava-se Crisóstomo." O personagem é nomeado. Antes tínhamos apenas características que ressoavam a qualquer homem. Nesse sentido, é interessante pontuar o que traz o artigo 16, do Código Civil: "Art. 16. Toda pessoa tem direito ao nome, nele compreendidos o prenome e o sobrenome."<sup>130</sup>, ou seja, por meio desse artigo de lei, é enfatizada a importância do nome para uma pessoa, isso a distingue, a identifica, a individualiza. Crisóstomo não é mais só *um homem*, ele é *o homem* nomeado Crisóstomo. Porém, no mesmo artigo, temos a ciência que além do nome, temos direito a um sobrenome, que identifica a nossa origem familiar. Aqui entramos em mais uma negativa: nem Crisóstomo, nem personagem algum tem sobrenome, indicando que a família em *O filho de mil homens* não é vista como linhagem, árvore genealógica, mas como algo que se constitui e vai se constituindo - como um organismo vivo.

Inclusive, durante o estágio de docência, tentei colocar esta família em uma árvore genealógica a fim de ficar mais compreensivo aos alunos, porém como esse modelo familiar é constituído a partir da junção de personagens enfeitados, de uma família que se constitui dos *restos de outras famílias*, os programas que geram árvores genealógicas não comportam esse tipo de situação, pois ainda trabalham com algoritmos que legitimam apenas um tipo de família - a tradicional. Por isso, para essa aula, foi preciso fazer a árvore manualmente.

---

<sup>129</sup> MÃE. **O filho de mil homens**. 2016, p. 216.

<sup>130</sup> BRASIL. **Lei nº 10.406, de 10 de janeiro de 2002**. Institui o Código Civil. Brasília, DF: Presidência da República, 2002. Disponível em: [https://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/2002/110406.htm](https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2002/110406.htm) Acesso em: 04 nov. 2022.

Ainda sobre o personagem Crisóstomo que, etimologicamente, carrega em sua composição o sufixo *criso*, do grego *khrysós*, que significa *ouro*<sup>131</sup>, não tem esse nome por acaso, pois é muito sugestiva sua referência a São João Crisóstomo, grande orador que ficou conhecido como *boca de ouro* pelo seu dom admirável com a palavra<sup>132</sup>. O Crisóstomo, pescador, homem de quarenta anos e sem filhos, é aquele que abre a boca e fala com a natureza e lhe pede o que lhe faltava: um filho. "O pescador pensou que a natureza tinha uma inteligência impressionante, e que havia de saber sobre a sua vida, havia de entender o seu desejo e havia de lhe acudir. O Crisóstomo, ali sozinho e sem que ninguém por perto o visse ou ouvisse, abriu a boca e falou."<sup>133</sup> Falou primeiro o seu nome e, em seguida, que precisava encontrar o seu filho, porque ele se sentia um pai. Conta a natureza sobre o boneco que havia comprado para compensar-lhe a falta do filho. Por fim, se sente aliviado de poder *abrir a boca e falar* com o firmamento<sup>134</sup>.

Para além dos seus quarenta anos, Crisóstomo se via como um pescador absurdamente vencido, que até a idade lhe parecia maior. Vejamos como essa informação se aproxima da descrição que Hemingway faz do velho Santiago, em *O velho e o mar*.<sup>135</sup>

O velho pescador era magro e seco, e tinha a parte posterior do pescoço vincada de profundas rugas. As manchas escuras que os raios do sol produzem sempre, nos mares tropicais, enchiam-lhe o rosto, estendendo-se ao longo dos braços, e suas mãos estavam cobertas de cicatrizes fundas, causadas pela fricção das linhas ásperas enganchadas em pesados e enormes peixes. Mas nenhuma destas cicatrizes era recente.

Tudo o que nele existia era velho, com exceção dos olhos que eram da cor do mar, alegres e indomáveis.<sup>136</sup>

Pensando nessa teia intertextual, Eagleton vai afirmar que na literatura, toda obra remete, mesmo inconscientemente, a outras obras<sup>137</sup>, ou seja, encontramos os textos ecoando,

---

<sup>131</sup> COROMINAS. **Breve Diccionario etimológico de la lengua castellana**. 1987.

<sup>132</sup> SGARBOSSA; GIOVANNINI. **Um santo para cada dia**. 1983.

<sup>133</sup> MÃE. **O filho de mil homens**. 2016, p. 22.

<sup>134</sup> Assim como fazia São João Crisóstomo, o santo orador - o Boca de ouro - que empresta o nome a esse personagem.

<sup>135</sup> Também antecipo no capítulo de *Introdução* deste trabalho, na página 18, a descrição que faço de meu pai. Exatamente como o velho Santiago, de Hemingway, e o Crisóstomo, de Mãe, a união da água salgada, do sol e do trabalho braçal, faz com que esses trabalhadores do mar se sintam esgotados de sua força e aparência, antes mesmo do seu tempo biológico chegar.

<sup>136</sup> HEMINGWAY. **O velho e o mar**. 1962, p.10.

<sup>137</sup> EAGLETON. **Como ler literatura**. 2021.

se lembrando uns nos outros. Pois, quando o narrador nos alerta de que "A matilde, à sua maneira, devorara o filho há muito."<sup>138</sup>, atrelamos essa sentença ressoando no quadro de Goya, *Saturno devorando a un hijo*.<sup>139</sup>

**Figura 4: Saturno devorando a un hijo (1820 - 1823)**



Fonte: GOYA, Francisco de. **Saturno devorando a un hijo**. 1820-1823. Pintura mural. Óleo sobre gesso transferido para a tela, 143,5 x 81,5 cm. Museu Nacional do Prado, Madri, Espanha.  
Disponível em: <https://fundaciongoyaenaragon.es/obra/saturno-devorando-a-un-hijo/660>

Há um outro destaque intertextual na seguinte passagem: "E o pescador recebeu-a [uma vizinha fofoqueira] quase com um banquete e disse-lhe que aquela casa estava em festa e que ia ficar em festa por muito tempo."<sup>140</sup> A Bíblia aqui é evocada. A casa estar em festa com a chegada do filho nos remete à parábola do filho pródigo - aquele que estava perdido e

<sup>138</sup> MÃE. **O filho de mil homens**. 2016, p. 115.

<sup>139</sup> O quadro de Goya é lido como alegoria em Hansen: "Saturno (o tempo) devorando o filho (o homem)." HANSEN. **Alegoria: construção e interpretação da metáfora**. 2006, p. 55.

<sup>140</sup> MÃE. op. cit., p. 26.

foi achado. Já sobre a anã, personagem de Mãe, vejo que esta guarda semelhanças com o conto *A menor mulher do mundo*, de Clarice Lispector.

Por esse mesmo viés, Crisóstomo, o homem que chega aos quarenta anos e aparenta ter mais que isso de idade, compra um boneco para lhe fazer companhia, para tê-lo como se fosse seu próprio filho. "Queria dizer meu filho, como se a partir da pronúncia de tais palavras pudesse criar alguém. A certa altura, abraçou mais forte o boneco, encolhendo-o até por o espremer de encontro ao peito, e acabou chorando muito, mas não chorou sequer metade das lágrimas que tinha para chorar."<sup>141</sup> A história mais representativa dessa passagem, nos lembra o livro infantil *Pinóquio*, de Carlo Collodi, em que o marceneiro Geppetto cria com as próprias mãos um boneco de madeira e sonha que este se transforme em um menino de verdade, que lhe seja um filho.

Crisóstomo é esse personagem que chora ao abraçar o seu boneco-filho. Percebemos que, normalmente, o estereótipo que se tem dos pescadores são de homens que enfrentam as adversidades que a natureza do mar lhes impõe, são homens sofridos, maltratados pelo trabalho pesado. Emocionar-se com as coisas é bastante difícil. E Crisóstomo chora - para si, para a natureza, pelo seu filho.

O pescador, que chega à idade de quarenta anos e assume a tristeza de não ter tido um filho, revela-nos uma vontade desmedida em tê-lo, para que assim pudesse sentir-se inteiro, pois a ausência de um filho lhe transformava em metade: "[...] sentia que tudo lhe faltava pela metade, como se tivesse apenas metade dos olhos, metade do peito e metade das pernas, metade da casa e dos talheres, metade dos dias, metade das palavras [...]".<sup>142</sup> Crisóstomo é o ser em pedaços, é o ser-metade que procura no filho completar-se, evidenciando que os cortes são vitais para o ser. Porém, em algum momento, essas fendas são remendadas, pois outras

---

<sup>141</sup> MÃE. **O filho de mil homens**. 2016, p. 20.

Essa passagem de *O filho de mil homens* me leva até *A peste*, de Albert Camus, em que temos a mesma situação: a pronúncia da palavra é quem cria. Até a palavra não ser pronunciada não existe o filho, em Mãe, e não existe a peste, em Camus, já que Castel e Rieux só tiveram dimensão do que era realmente a peste, após a palavra ser pronunciada pela primeira vez.

" - Naturalmente - perguntou - sabe do que se trata, Rieux?

- Estou esperando o resultado das análises.

- Pois eu sei. E não preciso de análises. Fiz uma parte da minha carreira na China e vi alguns casos em Paris, há uns vinte anos. Simplesmente não se teve coragem de lhe dar um nome. A opinião pública é sagrada: nada de pânico. Sobretudo, nada de pânico. E depois, como dizia um colega: 'É impossível, todo mundo sabe que ela desapareceu do Ocidente.' Sim, todos sabiam exceto os mortos. Vamos Rieux, você sabe tão bem quanto eu o que é.

[...]

- É verdade, Castel - respondeu. - É incrível, mas parece peste."

CAMUS. **A peste**. 2021, p. 52.

<sup>142</sup> MÃE. op. cit., p. 19.

personagens integram esse mundo de rupturas em que Crisóstomo está alocado. O órfão Camilo e a enjeitada Isaura são os pilares da invenção e da construção de um novo modelo [matematicamente] familiar.



Chama-nos a atenção também a personagem Isaura, que passa de mulher enjeitada à mulher de um homem maricas, e isso se dá de um modo estilhaçado e decadente, porque há uma profundidade enorme em Isaura, há uma desapropriação dela mesma, como “uma mulher carregada de ausências e silêncios.”<sup>143</sup>, fazendo coro junto à mãe, que também compartilhava da mesma brevidade da vida: “de certo modo, ambas pareciam esgotadas do tempo prematuramente. Como esses mortos cujas almas se esqueceram de partir. Iguais.”<sup>144</sup> E, para tocar Isaura, devemos nos aproximar de sua ruína, do seu vazio.

Os passos de Isaura começam a ser trilhados quando ela, ainda muito nova, é “preparada” pelos pais para um casamento arranjado com o filho de um vizinho. Os pais lhe ensinavam bons modos e o quanto era importante permanecer “intacta a membrana que lhe selava a honra”, além de ressaltarem sua posição subalterna no casamento: “Era uma rapariga bem-mandada, especialmente bem-mandada, sabia cada tarefa da casa e do campo, haveria de servir de esposa com brio.”<sup>145</sup> Eis aqui um primeiro ponto em que a escritora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie, em *Sejamos todos feministas*, coloca como indagação: “O casamento pode ser bom, uma fonte de felicidade, amor e apoio mútuo. Mas por que ensinamos as meninas a aspirar o casamento, mas não fazemos o mesmo com os meninos?”<sup>146</sup>

Os questionamentos de Adichie reverberam em muitas passagens de *O filho de mil homens*, principalmente sobre a personagem Isaura, visto que o modo como ela é caracterizada nos deixa claro o empenho que a mulher despende para ascender à instituição social do casamento; o que da parte masculina não é almejado. Às mulheres há uma imposição social para que se casem, para que elas – e somente elas – se preocupem com o casamento. Aqui, percebemos a literatura sendo porta-voz de um problema crônico que envolve gênero, ao qual Adichie comenta: “Perdemos muito tempo ensinando as meninas a se preocupar com o que os meninos pensam delas. Mas o oposto não acontece.”<sup>147</sup> Por isso, a

---

<sup>143</sup> MÃE. *O filho de mil homens*. 2016, p. 69.

<sup>144</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>145</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>146</sup> ADICHIE. *Sejamos todos feministas*. 2015, p. 35.

<sup>147</sup> *Ibid.*, p. 28.

todo tempo, a personagem Isaura é levada a acreditar que o casamento a faria realmente livre e feliz, que o amor estava enlaçado ao casamento e que este, por sua vez, era uma preocupação exclusivamente feminina. Assim, desejava muito que ela e o rapaz ficassem velhos de um dia para o outro para poderem se casar, ter meia dúzia de bichos e uma habitação própria. Enquanto eram pequenos os sonhos de Isaura, os do rapaz eram de tamanho nenhum.

Restaram à Isaura os ensinamentos da mãe quando dizia: “[...] é bem-mandada, a minha rapariga é bem mandada, faz uma boa esposa. E o rapaz mandava. A Isaura assim obedecia, mas talvez obedecesse a uma necessidade própria. A mãe, afinal, não lhe explicara ou talvez não entendesse tudo. Obedecia porque queria dominar o rapaz.”<sup>148</sup> O poder dominador que Isaura pensa ter é abordado em Adichie como sendo um poder “da cintura para baixo”, ou seja, quando a mulher usa da sua sexualidade para conseguir o que quer. Todavia, para a autora, a mulher que usa desse artifício não é poderosa, não tem poder algum, apenas tem uma ferramenta para explorar o poder do outro. Neste caso, o poder que Isaura acha ser dominador é sucumbido pelo poder das ordenanças do rapaz. Isaura não tem poderes sobre ele, nem mesmo sobre ela.

Assim, Isaura termina por ceder às investidas do rapaz e perder a virgindade numa tarde quente de verão. O rapaz desaparecera e ia ao longe feliz, enquanto ela ficara se limpando arrependida. Mesmo tratando-se de um texto altamente poético, o detalhamento com que acontece o ato faz-nos sentir uma compaixão enorme pelo sofrimento de Isaura. A perda do fruto, do seu tesouro, não deixa de ser a cena de uma violência a que Isaura é submetida.

Quando a Isaura se lavou, sentiu mais forte o cheiro do rapaz, como se ele estivesse de novo presente, ofegante sobre si. Viu-se abismada a escorrer a água e nenhum fruto, nenhum objeto de comer ou entreter caindo, nada. O que havia ali dentro para ser oferecido já tinha sido oferecido e sobrava nada. O pénis do rapaz brincara e comera tudo. A Isaura pensou que dentro de si o pénis do rapaz abrira uma boca larga que gulosa comera o que guardava e, por injustiça ou muita tristeza, a ela nem lhe fora dado perceber o que seria. Que tesouro segurara dezasseis anos e que não continha mais. Ficava só o curso da água e uma sensação perdurante de ser empurrada, pressionada, como se um saco de pedras pousasse sobre o seu estômago.<sup>149</sup>

A importância que Isaura dá para o ato é fruto do ensinamento familiar que coloca a virgindade da mulher como algo extremamente precioso, de tal modo que a mulher que a

---

<sup>148</sup> MÃE. **O filho de mil homens**. 2016, p. 52.

<sup>149</sup> *Ibid.*, p. 54.

perde passa a não ter valor. Ou seja, o valor de uma mulher é medido pelo rompimento de uma membrana, e esta, por sua vez, é tida como conquista do homem e desonra à mulher. Nesse sentido, Adichie coloca mais uma vez o problema de gênero velado por trás desse comportamento: “Nós políciamos nossas meninas. Elogiamos a virgindade delas, mas não a dos meninos (e me pergunto como isso pode funcionar, já que a perda da virgindade é um processo que envolve normalmente duas pessoas)”<sup>150</sup>.

Segundo Adichie, isso se dá porque ensinamos as meninas a sentir vergonha, a ter vergonha da sua condição feminina, é como se já nascessem culpadas, e quando crescem se transformam em mulheres que não podem externar seus desejos, simplesmente se calam, aprisionam-se em si mesmas; calam-se para todo tipo de violência existente porque assim foram ensinadas. E, no romance de Mãe, cada ação da personagem Isaura nos leva à ideia de que nascer mulher é um jugo pesado de carregar e que ser mulher é unicamente sinônimo de sofrimento, já que “A Isaura não sabia ainda que era para que sofresse que lhe calhara ser mulher.”<sup>151</sup>

Frustrada e enjeitada, aos dezesseis anos, pelo primeiro amor, casa-se com Antonino, o homem maricas. Rejeitados pelo povo, vistos como duas aberrações que se juntam para formar uma amálgama profana, vivem seu casamento de fachada até o Antonino fugir. “Sentou-se depois a beber água. Sentia-se o calor. De tão magra que estava já não suave. Pensou que o amor era mau.”<sup>152</sup> A Isaura nada mais restava, a não ser abominar o fino fio de amor que ainda lhe sustinha; seu pensamento era de que o amor não era bom, era sofrimento, o amor era mau. Mas, lá no fundo, ela ainda esperava, e se esperava, é porque amava.

Amanhecera vazia, sem ninguém dentro de si mesma, e foi como se encheu com a ideia de afinal ser impossível esquecer o amor. Porque o amor era espera e ela, sem mais nada, apenas esperava. A Isaura sabia que amava alguém por vir, amava uma abstração de alguém no futuro. Ela esperava o futuro, e esperar era já um modo de amar. Esperar era amar.<sup>153</sup>

Depois de duas tentativas amargas com o amor, o amor de Isaura ainda não arrefecera. Mesmo vazia e desguarnecida se põe a esperar um amor por vir. Isaura é um todo paradoxal, instável e oscilante, pois vê o amor como um mal, mas mesmo assim ainda o espera. “A Isaura via-se naquela instabilidade e oscilava entre querer muito e não querer

---

<sup>150</sup> ADICHIE. **Sejamos todos feministas**. 2015, p. 39.

<sup>151</sup> MÃE. **O filho de mil homens**. 2016, p. 49.

<sup>152</sup> Ibid., p. 66.

<sup>153</sup> Ibid., p. 68-69.

nada.”<sup>154</sup> E é numa tarde quente que Isaura encontra o pescador Crisóstomo na beira da praia. Mesmo pensando ser mais um na sua galeria problemática dos homens, resolve dar mais uma chance ao amor. Por fim, o romance desenlaça com a constituição de um novo modelo familiar entre Isaura, Crisóstomo, o órfão Camilo e o tio Antonino. Para além da ficção literária, Isaura se relaciona com o mundo social concreto, sendo a reverberação de outras tantas Isauras – mulheres enganadas e enfeitadas, mas que ainda sonham em ser amadas.

$$\sqrt[3]{\sqrt[3]{3}}$$

Outro ponto que fica em evidência, em *O filho de mil homens*, é a presença de uma matemática velada, confirmada através da repetição de algumas expressões, tais como dobro, grandeza, meia, inteiro, metade, infinito, composta, complexo. Porém, isso não nos quer dizer que essas expressões sejam sinônimo único matemático, apenas têm ligação com números (um deles presente, inclusive, no título) que passeiam e despasseiam no romance.

Essas repetições do campo matemático encontram abrigo nas repetições de expressões-estruturas do texto ligados aos três personagens: Crisóstomo, Camilo e Isaura, respectivamente. “Para dentro do homem o homem caía.”<sup>155</sup>; “E para dentro do pescador já o pescador caía.”<sup>156</sup>; “Para dentro do rapaz o rapaz caía.”<sup>157</sup>; “Para dentro da Isaura a Isaura caía.”<sup>158</sup>; “Também ele tinha um tamanho cada vez mais infinito. E não caía. Sentia que levantava.”<sup>159</sup> Leio a repetição dessas expressões como se aqui se estivesse a montar uma potência, se constituir um número exponencial, em que cada número vai repetindo a ele mesmo até se chegar ao produto da multiplicação - dos números, das sentenças.

Neste outro exemplo temos novamente os três personagens e a repetição da estrutura textual “[...] carregado de ausências e de silêncios como os precipícios ou poços fundos.”<sup>160</sup>; “Um rapaz carregado de ausências e silêncios.”<sup>161</sup>; “Era uma mulher carregada de ausências e silêncios.”<sup>162</sup> As personagens e suas ações, e a estrutura textual vão se desenhando como *umbra futurorum*, ou seja, como sombra das coisas futuras.

---

<sup>154</sup> MÃE. *O filho de mil homens*. 2016, p. 91.

<sup>155</sup> Ibid., p. 19.

<sup>156</sup> Ibid., p. 21.

<sup>157</sup> Ibid., p. 24.

<sup>158</sup> Ibid., p. 69.

<sup>159</sup> Ibid., p. 191.

<sup>160</sup> Ibid., p. 19.

<sup>161</sup> Ibid., p. 24.

<sup>162</sup> Ibid., p. 69.

Uma das particularidades da alegoria, conforme aponta Hansen, é a repetição de coisas, de acontecimentos e de seres históricos. Nesse caso temos a figura do pescador Crisóstomo e o filho Camilo que repete os seus passos. O amor que Crisóstomo sentia é passado ao filho e ambos decidem amar todas as gentes, dizer eu te amo, deixar os preconceitos de lado e não limitar o amor que eles sentem.

A narrativa de Mãe se constitui alegoricamente de uma grande equação matemática, em que os personagens são apresentados como elementos, capítulo a capítulo, até que possam ser, em algum momento, somados uns aos outros, e possam fechar esse enredo aritmético. Assim, temos, num primeiro momento, [a apresentação do pescador Crisóstomo; da mãe (mãe biológica de Camilo); da Maria e a da Isaura (mãe e filha), da Matilde e Antonino (o homem maricas); do Camilo e do velho Alfredo (adotante de Camilo)]. Após essa primeira (e)numeração, Mãe adiciona dois dos elementos anteriormente já citados em um capítulo com o {encontro de Crisóstomo+Isaura} e, por fim, outros elementos se somam à narrativa: [Gemúndio, Rosinha e a Emília (Mininha), a galinha gigante, um desconhecido e um anão]. Pontuo, ainda, que esses capítulos trazem a aparição desses personagens na ordem mencionada acima, porém é possível fazer a leitura da narrativa mesmo em outra ordem, confirmando a máxima de que "a ordem dos fatores não altera o produto".

Pensando em *O filho de mil homens* enquanto alegoria, Fletcher associa alegoria e matemática, mostrando a ação das alegorias no conceito matemático de uma progressão. Pois, se um matemático vê os números 1, 3, 6, 11, 20 ele reconhece que o significado desta progressão pode ser reformulado para a linguagem algébrica da fórmula:  $x+2^x$  (com certas restrições sobre x). O que seria uma sequência aleatória para uma pessoa inexperiente para o matemático é uma sequência significativa. "Note que a progressão pode continuar *ad infinitum*. Isto é paralelo à situação em quase todas as alegorias. Elas não têm um limite orgânico de magnitude inerente."<sup>163</sup>

$$\sqrt[3]{\sqrt[3]{\sqrt[3]{3}}}$$

Em alguns dos fragmentos, percebemos que o pescador Crisóstomo tem a matemática em muito boa conta, vendo-a como uma divindade, constatando ser a matemática sinônimo de genialidade.

---

<sup>163</sup> FLETCHER. *Allegory: the theory of a symbolic mode*. 1964, p. 174. tradução nossa.

Depois, enquanto preparavam as redes, o pescador perguntou-lhe se não gostava da escola, se não gostava de estudar. E o rapaz disse que sim, que até era bom em matemática. O pescador pensou que o seu filho seria uma raridade das boas, porque ninguém percebia de matemática, só os gênios. O Crisóstomo, uns segundos antes de o dizer, pensou que aquele era o seu filho e pensou que o seu filho era gênio.<sup>164</sup>

E o homem que chegou aos quarenta anos insistiu dizendo-lhe que se a vontade de estudar não acabara, e se até era bom em matemática, devia fazer caminho para a escola e não para o barco.<sup>165</sup>

O Crisóstomo respondeu que não lhe faltava mais nada, estava inteiro. E o rapaz pequeno disse-lhe que então ele devia passar a ser o dobro. Ser o dobro, disse. O pescador abraçou-o de encontro ao peito. Era o seu filho gênio, o que sabia matemática e que sabia fazer caldo verde e domesticar cães como ninguém. Era o seu filho gênio, com as palavras que lhe faltavam [...]<sup>166</sup>

E disse à natureza que queria encontrar uma mulher simples, uma que gostasse de viver numa casa pobre com um pescador humilde que tem um filho que é gênio.<sup>167</sup>

Assim o pensou o Crisóstomo quando espiou o Camilo na sua quotidiana tarefa de pousar os livros, pegar nos cadernos, preparar-se para todas as matemáticas da escola.<sup>168</sup>

E o rapaz pequeno olhou o homem grande e disse que sim, que além de ser bom e matemática sabia cozinhar e só não gostava de passar a roupa a ferro.<sup>169</sup>

Em Valter Hugo Mãe temos a premissa da velha matemática clichê, evidenciada pelos vocábulos *ninguém* e *só*, que separa os que sabem a matemática (os gênios) dos que não sabem. Fazendo coro à lógica básica de que [Camilo é bom em matemática/ quem sabe matemática é gênio/ então, Camilo é gênio]. Assim, faz-se importante salientar que esta visão de uma matemática endurecida e atribuída com louvor aos que enfrentam a sua dureza, nos é dada pelo Crisóstomo, que até então se sentia metade pela ausência de um filho.

Badiou, em seu *Elogio de las matemáticas*, afirma que a grande maioria dos matemáticos tem uma relação extraordinariamente aristocrática com sua disciplina, contentando-se com as considerações de que somente eles a compreendem e somente seus colegas são capazes de entender suas mais árduas demonstrações da matemática contemporânea. Portanto, nos encontramos em um campo bastante fechado, que às vezes faz algumas tentativas para abordar um público ligeiramente mais amplo.

---

<sup>164</sup> MÃE. *O filho de mil homens*. 2012, p. 24-25.

<sup>165</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>166</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>167</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>168</sup> *Ibid.*, p. 117.

<sup>169</sup> *Ibid.*, p. 25.

Para além de uma matemática inventiva e criadora, proposta por Badiou, e confinada em um mundo intelectual extremamente denso e aristocrático, há também a matemática escolar e universitária, cuja utilidade tem sido apenas enquanto método de seleção das elites que prestam concursos para as grandes escolas científicas. No fim das contas, a finalidade acaba sendo seletiva, e esta situação vem prejudicando as matemáticas. A seleção acaba por criar uma separação dos que sabem e dos que não sabem matemática, o que poderíamos apontar como um indício de imunização.

O conceito de imunidade, proposto por Esposito, começa por nos fazer sentido à medida que o pescador Crisóstomo, ao descobrir que o filho Camilo gostava e era bom em matemática, intui que o menino “seria uma raridade das boas”, porque ninguém sabe matemática, só os gênios, ou seja, a matemática torna imune aquele que a sabe. Saber matemática pode render a alguém estar acima da lei comum. Além disso, como há uma campanha negativa em cima dos estudos de matemática, poucos querem se desafiar no terreno movediço dos cálculos e abstrações, então, ergue-se uma barreira que se instaura cerradamente como fator de segregação entre os matemáticos e o indivíduo comum, e entre os próprios indivíduos comuns, na qualidade de alunos, que prestam provas classificatórias.

A blindagem que Crisóstomo tenta colocar em Camilo reside naquilo que a maioria das pessoas sente em relação à matemática: medo de enfrentar o mundo complexo dos números. Nesse sentido, Martínez, em *Borges e a matemática*, aponta que “A simples menção da palavra <matemática> infunde calafrios, terror, e pode reconduzir o adulto mais seguro aos tremores de uma divisão com frações e a outros pesadelos numéricos da infância.”<sup>170</sup>

Junto a isso, o autor menciona o livro *O diabo dos números*, de Hans Enzensberger, cujo subtítulo indica ser um livro para quem tem medo de matemática. Ora, as intenções podem até ter sido boas, mas jamais alguém que tem medo de matemática vai abrir um livro cuja capa tenha grafado *O diabo dos números*, porque já vai pressentir o que a espera, ou seja, a proposta de ensinar coisas dificílimas de uma forma sorrateiramente travestida de simples. A lógica, para a qual contribui Simone de Beauvoir, é a mesma de uma criança que se recusava a aprender o *a* porque sabia que depois teria de aprender o *b*, o *c*, o *z* e toda a gramática e literatura francesa.<sup>171</sup>

A aritmética é a primeira matemática que conhecemos na escola quando aprendemos a contar. Número após número. “[...] com os números, conseguimos estabelecer um antes e

---

<sup>170</sup> MARTÍNEZ. *Borges e a matemática*. 2006, p. 139.

<sup>171</sup> BEAUVOIR *apud* MARTÍNEZ. *Borges e a matemática*. 2006, p. 140.

um depois”<sup>172</sup> Para mim, é um processo tão bonito quando experimentamos as diferentes formas de resolução, diferenciamos a letra do número, aprendemos a contar e “armamos” uma conta. São nossas primeiras estratégias de cálculo.

Pois, também há outros livros que, assim como *O diabo dos números*, apresentam já em seu título um caráter intensificador da assombrosidade-dificuldade ligada à matemática, como por exemplo: *A vizinha antipática que sabia matemática*, de Eliana Martins; *Monstromática*, de Jon Scieszka; *Matemática mortífera*, de Kjartan Poskitt; e *A solidão dos números primos*, de Paolo Giordano, para citar alguns de que me recordo.

Kasner e Newman, em *Matemática e Imaginação*, asseguram que dentre as ciências, a Matemática é a que mais emprega nomes comuns, nem um pouco assustadores, porém cada um destes vem com uma dúzia e meia de significados.

Por exemplo, a palavra “função”, expressa, provavelmente, a idéia mais importante de toda a história da Matemática. Mas a maioria das pessoas, ouvindo-a, pensaria que “função” se refere a acontecimentos sociais noturnos, enquanto outras, com mentalidade menos social, lembrar-se-iam de seus próprios fígados. A palavra “função” tem, no mínimo, uma dúzia de significados, mas poucas pessoas suspeitam qual o significado matemático. Êste é expresso mais simplesmente por uma *tábua*. Esta *tábua* mostra a relação entre duas quantidades variáveis quando o valor de uma delas é determinado pelo da outra. Assim, uma quantidade variável pode indicar os anos entre 1800 e 1938, e a outra, o número de homens, nos Estados Unidos, que usam bigodes enormes; ou uma variável pode expressar, em decibéis, a quantidade de barulho feito por um orador político, e a outra, as unidades de pressão sanguínea de seus ouvintes.<sup>173</sup>

É como se a matemática usasse palavras simples para demonstrar ideias complicadas. Ou seja, até mesmo a palavra “simples”, como no caso da “curva simples” ou do “grupo simples” pode trazer uma concepção bastante difícil de se explicar, somente possível afirmar: não é nada simples, mas também não é tão complicada a ponto de meter medo a alguém e tornar uma matemática impossível. “Um cientista, quando diz que uma máquina ou projeto é impossível, apenas revela as limitações de sua época.”<sup>174</sup> Nesse sentido, para os autores, não existe impossível para a Matemática, existe impossível para a época - o que pode ser bastante questionável.

Já Badiou, ao contar sobre sua experiência com a matemática, coloca-a de um outro modo, sendo definida como uma *claridade magnífica*.

---

<sup>172</sup> VALERIO. *A matemática é política*. 2021, p. 11-12.

<sup>173</sup> KASNER; NEWMAN. *Matemática e Imaginação*. 1968, p. 18-19.

<sup>174</sup> *Ibid.*, p. 74.

Debo decir que lo que me ha cautivado verdaderamente es el sentimiento de que, cuando se hacen matemáticas, es un poco como si se siguiera un camino extremadamente retorcido y complejo, en un bosque de nociones y de conceptos, y que este camino conduzca a pesar de todo, en un momento dado, a una especie de claridad magnífica.<sup>175</sup>

Essa claridade magnífica, lindamente descrita por Badiou para traduzir o que seja a beleza da matemática é singular. Da mesma forma ele compara a abordagem matemática com um passeio na montanha. Segundo Badiou, o trajeto é longo e difícil, com muitas curvas, encostas íngremes, e quando você pensa que já chegou, ainda há mais uma curva, mas quando você chega ao topo, a recompensa é absolutamente singular. Daí então você percebe que há beleza por trás do trajeto difícil, materializado numa claridade magnífica. E é dessa forma que a matemática se manifesta.

Ressaltando essa beleza oculta da matemática, Badiou a aproxima da literatura, enfatizando que

los matemáticos pueden perfectamente ser, como los poetas, personajes anarquizantes y románticos, o contemplativos y retirados. Porque lo que cuenta, finalmente, en matemáticas, es la invención, que surge a menudo al cabo de noches de trabajo incierto, en una especie de intuición contingente<sup>176</sup>

Em Badiou, percebemos que a *invenção* é dada a poetas e matemáticos<sup>177</sup> como uma reta coincidente e não concorrente. A invenção é o ponto alto que perpassa literatura e matemática, sem discriminação. Se podem ser comparadas, podem ser aproximadas, pois aproximá-las não é impossibilidade, é inventividade, é outro modo de se fazer leitura.

---

<sup>175</sup> BADIOU. **Elogio de las matemáticas**. 2016, p. 11.

<sup>176</sup> Ibid., p. 49.

<sup>177</sup> Pensando nessa invenção em que poetas e matemáticos estão embebidos, sabe-se que Sir Isaac Newton (1642-1727) e Gottfried Wilhelm Leibniz (1646-1716) foram estudiosos muito importantes para o estudo das séries infinitas. Tanto que, até hoje, leibnizianos e newtonianos disputam a paternidade dos infinitésimos. Segundo Stewart, a paternidade do cálculo diferencial é atribuída a Isaac Barrow (1630-1677), que demonstrou que problemas de tangente (resolvidos através do cálculo diferencial) e problemas de área (resolvidos através do cálculo integral) estavam estritamente relacionados, concluindo assim, que a derivação e a integração eram processos inversos. A partir daí, Leibniz e Newton exploraram essa relação e a usaram para desenvolver o Teorema Fundamental do Cálculo (TFC), que dá a relação inversa precisa entre a derivada e a integral. Nas palavras de Stewart “O Teorema Fundamental do Cálculo é inquestionavelmente o mais importante do cálculo e realmente é um dos grandes feitos da mente humana.” Por essa razão, quando se coloca em evidência o cálculo infinitesimal ou cálculo diferencial, atribuímos a Leibniz o cálculo associado à lógica e à metafísica, e a Newton o cálculo e suas aplicações na física e nos fenômenos naturais, já que ambos organizaram o cálculo ao mesmo tempo. O cálculo infinitesimal desenvolvido por Leibniz, além de ser extremamente importante em termos de notação e terminologia, é também fundamental hoje em dia. Foi Leibniz quem convencionou utilizar a notação  $dy/dx$  (que indica a derivada) para representar uma quantidade infinitamente pequena, e o símbolo  $\int$  (que indica a integral) para representar a palavra soma.

STEWART. **Cálculo**: volume 1. 2016, p. 353.

$$\sqrt[3]{\sqrt[3]{3}}$$

Em 2021, a matemática Stadler lançou o livro *Matemáticas y Literatura*, no qual analisa fatores de aproximação entre vocábulos da matemática e da literatura, como por exemplo, a existência nas duas áreas de parábolas, elipses e hipérboles. E, também, não deixa de explanar a questão do assombro quando se se propõe a aproximar áreas que são tidas como tão díspares, tão contrárias, todavia possuem mais pontos de intersecção do que imaginamos.

Cuando se habla de matemáticas y literatura, la primera reacción es de sorpresa, de incredulidad. ¿Cómo puede haber relación entre dos disciplinas tan alejadas? La percepción mayoritaria es que las matemáticas son frías, se deducen a partir de reglas establecidas y dejan poco espacio para la imaginación. También se piensa que la literatura surge exclusivamente de la creatividad, de la inspiración, de la emoción. Sin embargo, y en contra de esta opinión ampliamente aceptada, las matemáticas requieren de grandes dosis de ingenio y de intuición. Necesitan en muchas ocasiones jugar con metáforas para aclarar ideas y conceptos. Y, en literatura, las letras no surgen únicamente por impulsos creativos; es necesario planificar y estructurar para que una buena historia se traduzca en un buen texto.<sup>178</sup>

Literatura e matemática guardam entre si uma relação amistosa. Não as vejo como opostas, inclusive em certo ponto podem se complementarem. Por esse viés, Ceserani observa que a relação literatura-matemática tem se tornado profícua nas mãos de professores das séries iniciais (que ensinam o alfabeto e a aritmética), como uma forma de superar a resistência dos alunos com a matemática, apresentando livros que trazem jogos, charadas, problemas lógicos. Pois, não é a matemática que desencoraja, mas o modo como ela é apresentada na escola.<sup>179</sup> Inclusive, o autor pontua que levantamentos feitos afirmam que a competência matemática de alunos da Ásia e do norte da Europa é a maior, pois por lá o movimento pedagógico que alia matemática e literatura é muito forte.<sup>180</sup>

A literatura move nossa imaginação e isso pode ser usado como fator para a compreensão de conceitos matemáticos, como coloca Gomes em seu livro dedicado ao *Pré-Cálculo*.

Uma das características mais importantes dos seres humanos é a capacidade de abstração. Exercitamos essa capacidade o tempo inteiro, sem nos darmos conta disso. Quando alguém diz "flor", imediatamente reconhecemos do que se trata.

---

<sup>178</sup> STADLER. *Matemáticas y literatura*. 2021, p. 9.

<sup>179</sup> VALERIO. *A matemática é política*. 2021.

<sup>180</sup> CESERANI. Matemáticos. In: *Convergências: os instrumentos literários e as outras disciplinas*. 2017.

Compreendemos o significado desse termo porque já vimos muitas flores, e somos capazes de associar palavras aos objetos que conhecemos, sem dar importância, por exemplo, à espécie da flor. Se não empregássemos essa generalização, escolhendo uma única palavra para representar a estrutura reprodutora de várias plantas, seríamos incapazes de dizer frases como "Darei flores no dia das mães".

Na Matemática, e, conseqüentemente, na linguagem matemática, a abstração ocorre em vários níveis e em várias situações. O uso de números naturais para contar objetos diferentes é a forma mais simples e antiga de abstração. Outra abstração corriqueira consiste no uso de letras, como a, b, x e y, para representar números. Nesse caso, a letra serve apenas para indicar que aquilo a que ela se refere pode ser qualquer número. Assim, ao escrevermos  $a + b$  para representar uma soma, indicamos que essa operação é válida para dois números a e b quaisquer, que suporemos reais. Além disso, a própria escolha das letras a e b é arbitrária, de modo que a mesma soma poderia ter sido escrita na forma  $w + v$ .<sup>181</sup>

A todo momento são lançadas barreiras para separar os indivíduos, o que não é diferente com a matemática, vista como difícil, distante, confinada nas alturas inatingíveis da exatidão. Um cálculo matemático é apresentado como algo extraordinariamente difícil, fazendo com que as pessoas percam o interesse em, pelo menos, tentar entendê-lo. Porém, quando aproximamos matemática e literatura, percebemos que a abstração da matemática e toda sua complexidade encontra sua reverberação na *imaginação*, que nada mais é que uma abstração envolta no campo da ficção. É o próprio Leibniz utiliza a expressão *ficção bem fundamentada*<sup>182</sup> para se referir à realidade da matemática. Calcular também é uma atividade ficcional. Pois, em se tratando do cálculo diferencial, por exemplo, temos em Leibniz que esta operação matemática mobiliza conceitos que não podem ser justificados do ponto de vista da álgebra clássica ou do ponto de vista da aritmética, dependem única e exclusivamente da abstração, da imaginação.

E a Literatura tem se mostrado uma grande aliada da Matemática, seja no âmbito infantil, seja no adulto. Historietas, histórias em quadrinhos, contos, crônicas, romances e tantas outras formas de texto que temos disponível, trazem os números, a matemática explorada com recursos estéticos e estilísticos que compõem a arquitetura literária, amenizando assim sua "monstruosidade" dessa disciplina.

No capítulo XCIV, intitulado *Ideias aritméticas*, Machado de Assis, no memorável *Dom Casmurro*, traça o perfil da inteligência de Escobar porque este personagem sabia matemática, fazia contas de cor e gostava mais dos números do que das letras:

Não digo o mais, que foi muito. Nem ele sabia só elogiar e pensar, sabia também calcular depressa e bem. Era das cabeças aritméticas de Holmes ( $2 + 2 = 4$ ). Não se

<sup>181</sup> GOMES. **Pré-Cálculo**: operações, equações, funções e trigonometria. 2018, p. 4.

<sup>182</sup> DELEUZE. **Exasperacion de la filosofía**: el Leibniz de Deleuze. 2006, p. 65.

imagina a facilidade com que ele somava ou multiplicava de cor. A divisão, que foi sempre uma das operações difíceis para mim, era para ele como nada: cerrava um pouco os olhos, voltados para cima, e sussurrava as denominações dos algarismos: estava pronto. Isto com sete, treze, vinte algarismos. A vocação era tal que o fazia amar os próprios sinais das somas, e tinha esta opinião que os algarismos, sendo poucos, eram muito mais conceituosos que as 25 letras do alfabeto.

— Há letras inúteis e letras dispensáveis, dizia ele. Que serviço diverso prestam o *d* e o *t*? Têm quase o mesmo som. O mesmo, digo do *b* e do *p*, o mesmo do *s*, do *c* e do *z*, o mesmo do *k* e do *g*, etc. São trapalhices caligráficas. Veja os algarismos: não há dous que façam o mesmo ofício; 4 é 4, e 7 é 7. E admire a beleza com que um 4 e um 7 formam esta cousa que se exprime por 11. Agora dobre 11 e terá 22; multiplique por igual número, dá 484, e assim por diante. Mas onde a perfeição é maior é no emprego do *zero*. O valor do *zero* é, em si mesmo, nada; mas o ofício deste sinal negativo é justamente aumentar. Um 5 sozinho é um 5; ponha-lhe dous 00, é 500. Assim, o que não vale nada faz valer muito, cousa que não fazem as letras dobradas, pois eu tanto *aprovo* com um *p* como com dous *pp*.<sup>183</sup>

Para ficarmos ainda em Machado de Assis, o romance *Esaú e Jacó* traz um enigma que Santos, o pai dos gêmeos Pedro e Paulo, tenta descobrir. Os números aqui são tratados como um mistério.

O doutor foi à estante e tirou uma Bíblia, encadernada em couro, com grandes fechos de metal. Abriu a Epístola de São Paulo aos Gálatas, e leu a passagem do capítulo II, versículo 11, em que o apóstolo conta que, indo a Antióquia, onde estava São Pedro, "resistiu-lhe na cara".

Santos leu e teve uma ideia. As ideias querem-se festejadas, quando são belas, e examinadas, quando novas; a dele era a um tempo nova e bela. Deslumbrado, ergueu a mão e deu uma palmada na folha, bradando:

— Sem contar que este número *onze* do versículo, composto de dois algarismos iguais, 1 e 1, é um número gêmeo, não lhe parece?

— Justamente. E mais: o capítulo é o segundo, isto é, dois, que é o próprio número dos irmãos gêmeos.

Mistério engendra mistério. Havia mais de um elo íntimo, substancial, escondido, que ligava tudo. Briga, Pedro e Paulo, irmãos gêmeos, números gêmeos, tudo eram águas de mistério que eles agora rasgavam, nadando e bracejando com força. [...] <sup>184</sup>

Já o saudoso Erico Verissimo vai nos trazer em seu romance *Incidente em Antares*, um "baita" romance por sinal, o personagem Tibério Vacariano que não vê com bons olhos os números ímpares, pois todos os atropelos e empecilhos que passou aconteceram em um ano de número ímpar. Para Tibério, números ímpares são números de azar.

Novo silêncio. Vaga-lumes pontilhar de verde o ar da noite. Tibério Vacariano começou a falar baixinho, como para si mesmo:

— Mil novecentos e sessenta e três... Ano ímpar, ano de azar. Não rima mas é verdade.

<sup>183</sup> ASSIS. Dom Casmurro. In: **Todos os romances e contos consagrados**: volume 2. 2016, p. 574-575.

<sup>184</sup> ASSIS. Esaú e Jacó. In: **Todos os romances e contos consagrados**: volume 3. 2016, p. 45.

— Não acredito nessas coisas, coronel, como não acredito em almas do outro mundo.

— Melhor pra você. Eu meio que acredito em números. Meu pai morreu em 25. Em 35 perdi uma tropa inteira naquele desastre da ponte... Minha mãe faleceu em 1921. Meu irmão Porfírio, em 1923. Sofri daquela cólica de rim em 1939. O Jânio Quadros renunciou em 1961. E agora tudo isso... A morte da Quita, do Cícero, a greve geral, as loucuras do Jango e do Brizola... toda essa anarquia nacional...<sup>185</sup>

Um dos livros que indico de olhos fechados a leitura é o romance *Senhorita Smilla e o sentido da neve*, do dinamarquês Peter Høeg. Smilla é leitora de *Os Elementos*, de Euclides, e vai nos "ensinando" um pouco de matemática à medida que a trama desenrola - e que trama!

- Você sabe qual é a base da matemática? - pergunto. - A base da matemática são os números. Se alguém me perguntasse o que mais me deixa feliz, eu responderia: os números. A neve, o gelo e os números. Você sabe por quê?

[...]

- Porque o sistema numérico é exatamente como a vida humana. Para começar, temos os números naturais. Os que são inteiros e positivos. Os números das criancinhas. Mas a consciência humana vai aumentando. A criança descobre a carência, e você sabe qual é a expressão matemática para a carência?

[...]

- Os números negativos. A formalização de que se percebe que se sente falta de alguma coisa. E a consciência continua aumentando, cresce, e a criança descobre os espaços intermediários. O espaço entre as pedras, entre os pedaços de musgo nas pedras, entre as pessoas. E entre os números. E você sabe aonde isso vai dar? Nas frações. Números inteiros mais frações dão números racionais. E a consciência não fica nisso. Ela deseja ir além da razão. Realiza uma operação absurda como a extração da raiz quadrada. E obtém os números irracionais.

[...]

- É um tipo de demência. Porque os números irracionais são infinitos. Não dá para escrevê-los. Eles levam a consciência para além dos limites. E quando adicionamos os números irracionais aos racionais, temos os números reais.

[...]

- A coisa não pára por aí. Não pára nunca. Porque agora, nesse ponto, expandimos os números reais com raízes quadradas imaginárias de números negativos. São números que não temos como imaginar, números que a consciência normal não consegue apreender. E quando adicionamos os números imaginários aos números reais, obtemos todo o sistema numérico. O primeiro sistema numérico que nos permite explicar satisfatoriamente a formação de cristais no gelo. É como uma paisagem ampla, aberta. Os horizontes.<sup>186</sup>

Já o grego Apostolos Doxiadis é formado em Matemática e trabalha com Literatura e Cinema. Em seu livro *Tio Petros e a Conjectura de Goldbach* podemos encontrar uma narrativa mais matemática, ou seja, com mais postulados, teoremas e em que a matemática não está como pano de fundo para a história, ela é patente, é parte do jogo. Tio Petros é um

---

<sup>185</sup> VERISSIMO. *Incidente em Antares*. 2006, p. 219.

<sup>186</sup> HØEG. *Senhorita Smilla e o sentido da neve*. 1994, p. 116-117.

matemático que tentou, por muito tempo e sem sucesso, demonstrar a Conjectura de Goldbach. Transforma-se na ovelha negra da família Papachristos até encontrar no sobrinho a vontade e o fôlego para demonstrar novamente a conjectura. Neste livro, matemáticos teóricos se tornam personagens. Petros Papachristos era, simplesmente, colega de trabalho de Littlewood e Hardy, em Cambridge, além de ter conhecido o lógico Kurt Gödel.

A moral daquela noite surgiu cristalina: a matemática era algo muito mais interessante que a simples resolução de equações de segundo grau ou o cálculo dos volumes sólidos, tarefas menores que realizávamos na escola. Seus profissionais viviam em um verdadeiro paraíso conceitual, um reino poético e majestoso totalmente inacessível aos hoi polloi não matemáticos.<sup>187</sup>

Na verdade, a constituição psicológica do verdadeiro matemático está mais próxima à do poeta ou do compositor musical, isto é, de alguém envolvido com a criação do Belo e com a busca da Harmonia e da Perfeição. Ele é o polo oposto do homem prático, do engenheiro, do político ou do... - parou por um momento, tentando achar algo ainda mais abominável em sua escala de valores - ... do homem de negócios.<sup>188</sup>

É Jorge Luis Borges, no conto *O livro de areia*, um livro com páginas infinitas, que assim como a areia, não tem início nem fim, quem vai iniciar o texto mencionando representações e dimensões matemáticas inculcando o infinito. Mas, depois, acha que esta não seria uma boa opção para se iniciar uma narrativa (que já começou). "A linha consta de um número infinito de pontos; o plano, de um número infinito de linhas; o volume, de um número infinito de planos; o hipervolume, de um número infinito de volumes... Não, decididamente não é este, *more geometrico*, o melhor modo de iniciar minha narrativa."<sup>189</sup>

Para citar pelo menos um livro infantil, Ziraldo tem um livro interessante, *A letra N e o nascimento da noite*, pertencente à coleção ABZ, que é uma coleção que traz estampado na capa o aviso: "Leitura para crianças inteligentes", que vai tratar da união da letra N e do número 8 que irá resultar no nascimento da noite.

A Noite é N-mais-Oito  
quando é Noite em português.  
A Noite é N-mais-huit (é Nuit)  
quando anoitece na França...  
A Noite é N-mais-Eight  
quando a Night fala inglês.  
Acht-Nacht: em alemão...  
Otto-Notte, Ocho-Noche:

---

<sup>187</sup> DOXIADIS. **Tio Petros e a Conjectura de Goldbach**: um romance sobre os desafios da Matemática. 2010, p. 25.

<sup>188</sup> Ibid., p. 28.

<sup>189</sup> BORGES. **O livro de areia**. 2009, p. 100.

italiano e espanhol...  
E assim é também em iídiche,  
assim também em sueco,  
flamengo ou dinamarquês...

Desse jeito ela nasceu  
e assim será para sempre:  
a Noite é o casamento  
da letra N e do Oito  
nas línguas todas nascidas  
na alta Torre de Babel.<sup>190</sup>

Além dos já citados, poderia citar muitos outros livros que são tecidos nessa perspectiva de união entre literatura e matemática. Sejam alguns deles: *Planolândia: um romance de muitas dimensões*, de Edwin Abbott Abbott; *Alice no país das maravilhas*, de Lewis Carroll; *O homem que calculava*, de Malba Tahan; *A fórmula preferida do professor*, Yoko Ogawa; *Alex e o país dos números*, de Alex Bellos; *Labirinto labiríntico*, de Jacques Fux; *Matemática até na sopa*, de Juan Sabia; *A revolta dos números*, de Odette de Barros Mott; *Zero, pra que te quero?*, de Gianni Rodari; *A matemática no museu de arte e A origem dos números*, ambos de Majungmul; *Euclidianas*, de Guillevic; *Poliedro*, de Murilo Mendes<sup>191</sup>; *Octaedro*, de Julio Cortázar; e *Ficções*, de Jorge Luis Borges.

Pois como sustenta Frye: "A literatura, como a Matemática, é uma linguagem [...] Os universos matemático e verbal são, sem dúvida, modos diferentes de conceber o mesmo universo."<sup>192</sup>

$$\sqrt[3]{\sqrt[3]{3}}$$

Voltemos a *O filho de mil homens*.

Para o lermos como alegoria, é importante que encontremos no interior do texto indícios para que isso aconteça. Na seção *Tangenciando a alegoria*, vimos que o par de opostos alegoria e símbolo são mais complementares do que propriamente contrários. A alegoria acopla em seu interior símbolos, que fazem com que a análise literária seja lida como narrativa alegórica - que diz *b* para significar *a*.

---

<sup>190</sup> ZIRALDO. *A letra N e o nascimento da noite*. 2015, p. 28.

<sup>191</sup> Murilo Mendes, ao inserir sua *Microdefinição de autor* nas páginas iniciais de *Poliedro*, escreve: "Sinto-me compelido ao trabalho literário: pelo meu amor platônico às matemáticas; [...] porque através do lirismo propendo à geometria."

MENDES. *Poliedro*. 2017. BibliOn.

<sup>192</sup> FRYE. *Anatomia da crítica*. 1973, p. 345.

De um modo bastante simples, quando Horácio descreve um navio que atravessa um mar tempestuoso, temos aqui dois símbolos, que constituem a alegoria da guerra civil, o mar tempestuoso simboliza a guerra que se avoluma e que ameaça o navio que tenta navegar por essas águas agigantadas, e o navio simboliza a república romana.

No poema *Mar português*, de Fernando Pessoa, há um alerta sobre os perigos do mar. Quantas mortes, quantas rezas em vão, quantas lágrimas os portugueses derramaram é a enumeração em síntese das desgraças que o mar causou para que o povo luso pudesse desbravar e conquistar o (seu) mar português.

Ó mar salgado, quanto do teu sal  
São lágrimas de Portugal!  
Por te cruzarmos, quantas mães choraram,  
Quantos filhos em vão rezaram!  
Quantas noivas ficaram por casar  
Para que fosses nosso, ó mar!

Valeu a pena? Tudo vale a pena  
Se a alma não é pequena.  
Quem quer passar além do Bojador  
Tem que passar além da dor.  
Deus ao mar o perigo e o abismo deu,  
Mas nele é que espelhou o céu.<sup>193</sup>

O poeta Castro Alves, no poema *O navio negreiro*, também conhecido como *Tragédia no mar*, inicia os primeiros quatro versos da primeira parte localizando o navio: "Stamos em pleno mar..."<sup>194</sup> e na quinta parte temos o poeta pedindo explicações a Deus e ao mar por permitir que a escravidão acontecesse sobre suas ondas.

Senhor Deus dos desgraçados!  
Dizei-me vós, Senhor Deus!  
Se é loucura... se é verdade  
Tanto horror perante os céus...  
Ó mar! por que não apagas  
Co'a esponja de tuas vagas  
De teu manto este borrão?...  
Astros! noite! tempestades!  
Rolai das imensidades!  
Varrei os mares, tufão!...<sup>195</sup>

---

<sup>193</sup> PESSOA. *Mar português*. In: **Mensagem**. 2018, p. 53.

<sup>194</sup> ALVES. *O navio negreiro*. In: **Melhores poemas de Castro Alves**. 2003, p. 91.

<sup>195</sup> *Ibid.*, p. 96.

O mar e sua ambivalência. Onde a vida e a morte se juntam às águas salgadas. O mar que dá o sustento e o frescor em dias de calor, é o mesmo que com violência agride o corpo e afoga os barcos. Como descreve Victor Hugo, em *Os trabalhadores do mar*:

De ordinário, o mar oculta os seus lances. Conserva-se voluntariamente obscuro. A incomensurável sombra guarda tudo para ele. É raro que o mistério renuncie ao segredo. Há um quê de monstro na catástrofe, mas em quantidade ignota. O mar é patente e secreto; esconde-se, não quer divulgar as suas ações. Produz um naufrágio e abafa-o; engolir é o seu pudor. A vaga é hipócrita; mata, rouba, sonega, ignora e sorri. Ruge, depois abrandando-se.<sup>196</sup>

O mar como símbolo é apontado por Chevalier e Gheerbrant:

Símbolo da dinâmica da vida. Tudo sai do mar e tudo retorna a ele: lugar dos nascimentos, das transformações e dos renascimentos. Águas em movimento, o mar simboliza um estado transitório entre as possibilidades ainda informes as realidades configuradas, uma situação de ambivalência, que é a de incerteza, de dúvida, de indecisão, e que pode se concluir bem ou mal. Vem daí que o mar é ao mesmo tempo a imagem da vida e a imagem da morte.<sup>197</sup>

Pois, se observarmos a narrativa de *O filho de mil homens*, encontraremos também a figura do mar. Por essa razão, quando percebo essa imagem, que simboliza a vida e a morte, o caos e a ordem, a ameaça e a atração, o tédio e o sublime<sup>198</sup>, pressuponho que algo acontecerá na narrativa. Leio o mar em Mãe<sup>199</sup> como símbolo da dificuldade - da dificuldade que as personagens enfrentam em suas miseráveis vidas até conseguirem juntar seus restos aos restos dos outros, e também a dificuldade que é rotulada à matemática pelo Crisóstomo (que inclusive tem medo do mar) e que acaba por parecer mais fácil (a vida e a matemática) quando encontra o filho Camilo (que é bom em matemática, uma raridade das boas). Lembrando que o Camilo chega para ser o parceiro que trabalhará no mar com o Crisóstomo.

$\sqrt[3]{\frac{3}{3}}$

O três, para os chineses, é o número da perfeição e, para os cristãos, é a perfeição da Unidade Divina - a Santíssima Trindade - composta de Pai, Filho e Espírito Santo.<sup>200</sup>

<sup>196</sup> HUGO. *Os trabalhadores do mar*. 2013, p. 383.

<sup>197</sup> CHEVALIER; GHEERBRANT. *Dicionário de símbolos*: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. 2001, p. 592.

<sup>198</sup> FERBER. *A dictionary of literary symbols*. 2007.

<sup>199</sup> Preste atenção na beleza desse som bilabial [mar em Mãe] emitido via fonema [m].

<sup>200</sup> CHEVALIER; GHEERBRANT. *Dicionário de símbolos*: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. 2001.

Se pararmos para analisar, a Bíblia Sagrada guarda consigo uma simbologia muito forte com o número três. Quando Jesus nasceu, recebeu a visita de 3 reis magos que lhe trouxeram 3 presentes: ouro, incenso e mirra. Jesus foi levado ao deserto pelo Espírito Santo e lá foi tentado 3 vezes pelo diabo. Dos apóstolos que andavam com Jesus, foi Pedro quem o negou 3 vezes e Judas que o traiu por 30 moedas de ouro. No calvário, havia 3 cruzes (2 com criminosos e 1 com Jesus). Crucificado, Jesus morreu às 3 horas da tarde, com 33 anos de idade e sua ressurreição se deu no 3º dia.

Dessa forma, encontramos no romance de Mãe uma chave alegórica sobre o número três. Além da presença do mar (3 letras), e também a igualdade de 3 elementos: [mar = dificuldade = matemática], em que o mar está para a dificuldade, assim como a dificuldade está para a matemática, *O filho de mil homens* vai apresentando a alegoria matemática de sua composição pautada no número 3, a qual já deixa em evidência no título que dou a este trabalho e a esta seção. A própria palavra *matemática* é uma proparoxítona, nos assegurando sua localização na 3ª sílaba tônica (de trás para frente e de frente para trás). No romance, podemos perceber a presença da palavra-número *mil* que, neste caso, entendemos se referir, hiperbolicamente, ao pronome indefinido *muitos*, com a intenção de evidenciar uma grande quantidade, mas se a coincidência nos permite, o 1.000 do título do romance decomposto nos dá, assombrosamente,  $10^3$ .

No início do romance, somos apresentados ao personagem central da trama, Crisóstomo, por meio de três orações, duas orações no primeiro período e uma no segundo ( $2+1=3$ ). O filho a que tanto o pescador pede à natureza, vem a se chamar Camilo (nome composto de 3 sílabas). Camilo é o menino órfão que teve [uma mãe e um pai biológicos], depois foi adotado [pelo velho Alfredo e pela fantasmagoria de Carminda] e, por último, [por Crisóstomo e Isaura]. Camilo teve, ao todo, 3 pais e 3 mães. Após grande movimento narrativo, Crisóstomo, Camilo e Isaura ( $1+1+1=3$ ) constituem uma nova família. O que ressoa no versículo de Eclesiastes: "Um cordão de três dobras não se rompe com facilidade."<sup>201</sup>

Faz-se interessante lembrar que a literatura participa dessa simbologia do número três na *Divina Comédia*, de Dante Alighieri, que é narrada em três partes (*Inferno*, *Purgatório* e *Paraíso*). Cada parte possui 33 cantos (embora o *Inferno* possua um canto a mais para a introdução). As estrofes são compostas de tercetos (três versos/linhas poéticas), de versos decassílabos rimados segundo uma estrutura ABC BCB CDC, conforme observa Carmelo Distante, no prefácio de *A Divina Comédia*. Este ainda completa: "[...] o esquema métrico e o

---

<sup>201</sup> BÍBLIA SAGRADA. **Eclesiastes 4:12**. Disponível em: [https://www.bibliaon.com/ecliastes\\_4/](https://www.bibliaon.com/ecliastes_4/). Acesso em: 15 dez. 2022.

número de cantos correspondem a um múltiplo de três, número que simboliza a aceitação total e absoluta do mistério dos mistérios da religião cristã [...]"<sup>202</sup>

Ainda em *O filho de mil homens*, temos as três vizinhas fofoqueiras "Estavam três mulheres na sua cozinha sentadas, atropelando-se nas lamúrias e cercando por todos os lados a conversar com a anã, a ver se ela se denunciava."<sup>203</sup> Essas vizinhas são as mesmas que andavam com o rosário na mão a rezar o terço (levando-se em consideração que um rosário possui 150 contas, rezar o terço significa rezar 50 orações, ou seja, rezar a terça parte do rosário). Quando a anã engravida, ou melhor, é engravidada, "[...] eram quinze os pais negando tudo, ignorando tudo, e quinze as mulheres enganadas."<sup>204</sup> Eram 30 pessoas (3x10) a excomungar o pequeno órfão.

A vizinhança começou a desejar que a anã morresse junto com o filho e tudo, e o mais depressa possível. A vizinhança começou a querer muito que se lhe abrissem as costinhas e que o filho lhe caísse das costinhas abaixo e ficasse podre no meio do chão para as formigas lhe passarem por cima. As pessoas imaginavam e desejavam as coisas mais feias, tornando-se pessoas feias pelo medo e pela avidez de continuarem a ser como sempre haviam sido.<sup>205</sup>

A boca das vizinhas, que muitas orações haviam feito, agora amaldiçoavam a anã e acreditavam que o preço do pecado dela foi pago com a morte, que Nossa Senhora veio buscá-la com muita raiva e a entregou na mão do diabo. A morte da anã era um rito de expurgo, em que se queimam os colchões para conter o pervejo.

A narrativa ainda traz a figura de uma galinha de tamanho impossível. Não era uma avestruz, era uma galinha, uma galinha mágica, segundo o dono Gemúndio. "A galinha gigante comia o triplo das outras galinhas."<sup>206</sup> Para a Rosinha, a galinha comia demais, era um estupor, uma aberração e devia ir para a panela. Na festa de casamento entre Gemúndio e Rosinha, ela mata o animal para servir no banquete, porém ao provar da carne, sente uma tontura e morre junto da mesa e dos convidados. A galinha não comeria mais o triplo - nem a Rosinha.

Pois, três também são os homens que admiram o nome de Isaura, mas somente o último, o Crisóstomo, consegue ver a Isaura como alguém tão bonita quanto o nome.

---

<sup>202</sup> DISTANTE. Prefácio. In: DANTE. *A divina comédia*: inferno. 1998, p.12.

<sup>203</sup> MÃE. *O filho de mil homens*. 2016, p. 35.

<sup>204</sup> Ibid., p. 73.

<sup>205</sup> Ibid., p. 43.

<sup>206</sup> Ibid., p. 153.

O rapaz dizia que ela tinha o nome mais bonito, o mais romântico [...].<sup>207</sup>

O padre disse-lhe que tinha um nome muito bonito.<sup>208</sup>

E ela respondeu: chamo-me Isaura. Ele disse: que nome tão bonito. [...] Ele disse: tens um nome lindo.<sup>209</sup>

E o Crisóstomo repetia: tens um nome tão bonito.<sup>210</sup>

A Isaura, que tinha o nome mais bonito do mundo, não sabia explicar nada.<sup>211</sup>

Além disso, nessas passagens, encontramos a repetição de sentenças novamente, como se fossem números exponenciais.

Lembremos que o nome Crisóstomo carrega o sufixo *criso*, do grego *khrysós*, que significa *ouro*, e "Nessa altura, a Isaura penteava-se muito. Comprara enfeites novos, de cor para a pele e de prata para as orelhas." Estamos aqui diante do casal, Crisóstomo e Isaura, e diante de dois metais, ouro e prata. Esses metais na tabela periódica são representados por um símbolo (que são as duas primeiras letras do elemento químico). O símbolo do ouro é AU (do latim *aurum*) e o da prata é AG (do latim *argentum*). Ao substituir as letras do símbolo dos metais pela sua ordem no alfabeto, teremos: [AU = (1+21) + AG = (1+7)], então temos [AU (22) + AG (8)], que nos dará a união de AU+AG = 30 (3x10).

Um dos movimentos mais antigos de convergência entre literatura e matemática é o OuLiPo (Ouvroir de Littérature Potentielle), fundado pelo matemático François Le Lionnais e pelo escritor Raymond Queneau, na França, em 1960. Os integrantes do OuLiPo compunham textos, livros e manuscritos submetidos a regras gerais e restrições matemáticas. Dentre estas, a mais utilizada é a *contrainte*, que é vista como um modo de arte combinatória. Uma *contrainte* é uma restrição imposta à escrita de um texto.

Por isso, ainda falando do número 3 e justificando as 99 páginas desta tese, devo dizer que a submeti às regras matemáticas, por essa razão esta se encontra restrita à *contrainte* de 99 páginas (3x33).

---

<sup>207</sup> MÃE. **O filho de mil homens**. 2016, p. 48.

<sup>208</sup> Ibid., p. 66.

<sup>209</sup> Ibid., p. 85.

<sup>210</sup> Ibid., p. 89.

<sup>211</sup> Ibid., p. 120.

Z

*"Ah, prometo àqueles meus professores desiludidos que na  
[próxima vida eu vou ser um grande matemático  
Porque a matemática é o único pensamento sem dor...  
Prometo, prometo, sim... Estou mentindo? Estou!"*

*Mario Quintana*

## 6 CONCLUSÃO

O matemático levanta a cabeça. Olha em volta e sorri satisfeito. Retira os óculos e esfrega os olhos. Parece ter conseguido demonstrar um teorema difícilimo. Ou terminou de ler o tal livro de literatura. Não, acho que não, o que tem a ver literatura e matemática?

$$\sqrt[3]{\sqrt[3]{\sqrt[3]{3}}}$$

Um elogio à literatura e à matemática. Assim imaginei eu esta tese. Juntar as letras e os números, não para equacionar nada, mas para sentir as nuances que essas duas áreas podem proporcionar ao leitor. Mas, deixo claro que a literatura não está aqui a serviço da matemática, não mesmo. Não é o que intentamos quando lemos um livro de literatura, prescindimos de achar uma utilidade ao texto literário, pois se assim o fizermos, esvaziamos a obra.

Eu não sei resolver uma equação diferencial ou uma integral, tampouco saberia dizer se uma abscissa é o eixo  $x$  ou  $y$  de um plano cartesiano, mas sei contar, ordenar, sei a tabuada, a aritmética básica eu sei. Me apego nesses resquícios matemáticos que moram em mim. A matemática é tão linda quanto a mais bela pintura, como poetizou Álvaro de Campos, mas, devo confessar que minha casa sempre será a literatura.

É a literatura que me permite experimentar, degustar, me demorar (não a demora da procrastinação, mas a demora do deleite, da contemplação) e ver-ler algo diferente do que outros leitores veem-leem, como ver matemática em um livro em que as pesquisas se voltam para o seu caráter humanístico, da relação das pessoas e do preconceito que sofrem aqueles que são tidos como anormais, são monstros, aberrações que não são o padrão conservador que a sociedade quer ver. Não desconsidero essa leitura, mas pretendo mostrar que existem outras possibilidades.

A leitura que fiz de *O filho de mil homens*, do português Valter Hugo Mãe, partiu da hipótese de que algumas menções matemáticas, em relevo no romance, alegorizam a constituição de uma nova família a partir de restos (matemáticos) de outras famílias. As menções à matemática são alegóricas. São a representação da dificuldade (da matemática e da vida das personagens).

Por isso, intentei fazer uma revisão da figura da alegoria a partir dos estudos de Hansen, Benjamin, Lukács e Todorov, que se espraiam nas observações de Goethe, Schiller, Yeats e Hegel para dar suporte à minha leitura [alegórica] de *O filho de mil homens*.

Hansen aponta dois tipos de alegoria da Antiguidade Clássica: a dos poetas e a dos teólogos e Benjamin fará um resgate da alegoria e apontará mais dois tipos: a barroca e a moderna. Nesse contexto, surgirá com o Romantismo alemão uma não distinção entre tipos de alegoria, mas uma contraposição entre alegoria e símbolo.

A leitura que faço é interpretativa, por isso não me ateno a um tipo específico de alegoria. Para mim, alegorizar é analisar as minúcias, é interpretar o dito e o não dito, é ler além da superfície do texto, é ler *a* e perceber *b*.

Muitos são os exemplos da literatura que trazem a alegoria como procedimento de construção do texto literário. Muitas delas se relacionam a fatos históricos, ou seja, usam do discurso literário para transpor a História. O último romance lançado por Mãe, *As doenças do Brasil*, é um exemplo de como se deu a colonização portuguesa no nosso país. *o nosso reino e a máquina de fazer espanhóis* fazem alusão à ditadura de Salazar em Portugal. *A peste*, de Camus, alegoriza o nazismo no pós-guerra. Já outros textos literários trazem a alegoria como uma característica, como é o caso de *Bartleby, o escrivão*, de Herman Melville, que é a alegoria da resistência - em seu famoso *Preferiria não* ou *I would prefer not to*; e *O filho de mil homens*, de Valter Hugo Mãe, que é a alegoria da dificuldade.

Nesse sentido, vi na imagem do mar presente no romance, o indício de estarmos diante de um símbolo da dificuldade, o que constato ser uma alegoria (que conserva em seu interior símbolos e também metáforas, já que assim se constituem as alegorias). O mar é o indicativo da dificuldade dos personagens e a dificuldade que a matemática impõe àqueles que não a sabem, pois no romance, apenas o Camilo é bom em matemática, de tantos personagens, apenas um. Ainda falando em matemática, no romance de Mãe também encontro a simbologia do número 3. Muitos fatos, encontros, objetos e até mesmo o título do romance apresentam em alguma medida uma relação com o número 3, um número sagrado para o cristianismo, visto que muitas passagens bíblicas aludem a essa numeração.

Por isso, a estrutura deste trabalho também se organiza em blocos de 3. Três são as dedicatórias que faço às pessoas que amo, três também são as epígrafes que escolho, três é a divisão deste trabalho em três eixos: X, Y e Z e três também é o múltiplo que dá o número de páginas desta pesquisa: 99 (3x33).

Neste estudo, faço ainda aproximações entre literatura e matemática, inclusive citando exemplos em que a matemática está presente em obras literárias. Dessa forma, reforço que os objetivos proposto neste estudo foram alcançados.

Tentei da forma mais didática possível, como professora que sou (ao contrário de Borges), ler os passeios da matemática em *O filho de mil homens* como alegoria, uma alegoria

matemática. Mas, se mesmo assim, o leitor não entender a proposta deste trabalho, eximir-me-ei da culpa e me explicarei recorrendo ao verso do poema *Explicação* do grande poeta Drummond: "Se meu verso não deu certo, foi seu ouvido que entortou."<sup>212</sup>

$$\sqrt[3]{\sqrt[3]{3}}$$

O matemático levanta-se da cadeira. Fecha o livro de literatura e guarda-o em sua bolsa. Assim também faz com o bloco de anotações e a calculadora. Coloca-os para repousar juntos. Juntos na mesma mochila.

---

<sup>212</sup> ANDRADE. Explicação. In: **Alguma Poesia**. 2013, p. 75.

## REFERÊNCIAS

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **Sejamos todos feministas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

AGAMBEN, Giorgio. **A linguagem e a morte**: um seminário sobre o lugar da negatividade. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

AGAMBEN, Giorgio. **Estâncias**: a palavra e o fantasma na cultura ocidental. Tradução de Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

ALVES, Castro. O navio negreiro. In: **Melhores poemas de Castro Alves**. Seleção e apresentação de Lêdo Ivo. 7. ed. São Paulo: Global, 2003.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Explicação. In: **Alguma Poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

ARENDT, Hannah. **Homens em tempos sombrios**. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ASSIS, Machado de. Dom Casmurro. In: **Todos os romances e contos consagrados**: volume 2. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

ASSIS, Machado de. Esaú e Jacó. In: **Todos os romances e contos consagrados**: volume 3. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

BADIOU, Alain. **Elogio de las matemáticas**: conversación con Gilles Haéri. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Capital Intelectual, 2016.

BARTHES, Roland. **Aula**: aula inaugural da cadeira de Semiologia Literária do Colégio de França, pronunciada dia 7 de janeiro de 1977. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1978.

BARTHES, Roland. **S/Z**. São Paulo: Edições 70, 1999.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: **O rumor da língua**. 2. ed. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. Tradução, apresentação e notas de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BENJAMIN, Walter. **Baudelaire e a modernidade**. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama trágico alemão**. Tradução de João Barrento. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. vol. II. Willi Bolle (Org.). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

BÍBLIA SAGRADA. **Eclesiastes 4:12**. Disponível em: [https://www.bibliaon.com/eclesiastes\\_4/](https://www.bibliaon.com/eclesiastes_4/). Acesso em: 15 dez. 2022.

BILAC, Olavo. **Poesias**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

BORGES, Jorge Luis. **O livro de areia**. Tradução de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BOSI, Alfredo. Imagem, Discurso. In: **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix, 1977.

BRASIL. **Lei nº 10.406, de 10 de janeiro de 2002**. Institui o Código Civil. Brasília, DF: Presidência da República, 2002. Disponível em: [https://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/2002/110406.htm](https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2002/110406.htm) Acesso em: 04 nov. 2022.

CALVINO, Italo. **Seis propostas para o novo milênio: lições americanas**. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAMÕES, Luís Vaz de. **Os Lusíadas**. 4. ed. Lisboa: Ministério dos Negócios Estrangeiros; Instituto Camões, 2000.

CAMPOS, Álvaro de. In: PESSOA, Fernando. **Ficções do interlúdio**. Barueri: Novo Século Editora, 2018.

CAMUS, Albert. **A peste**. 34. ed. Tradução de Valerie Rumjanek Cardoso. Rio de Janeiro: Record, 2021.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade: estudos de teoria e história literária**. 3. ed. rev. São Paulo: Editora Nacional, 1973.

CASTELLO, José; CAETANO, Selma (Orgs.). **O livro das palavras: conversas com os vencedores do Prêmio Portugal Telecom**. São Paulo: Leya, 2013.

CESERANI, Remo. Matemáticos. In: **Convergências: os instrumentos literários e as outras disciplinas**. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini. São Paulo: EdUSP, 2017.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. 16. ed. Tradução de Vera da Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 200.

CRISÓSTOMO, São João. **A riqueza e a pobreza**: sermões do Boca de Ouro São João Crisóstomo. 2. ed. Tradução de Livia Almeida. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2022.

DELEUZE, Gilles. **Exasperación de la filosofía**: el Leibniz de Deleuze. Buenos Aires: Cactus, 2006.

DISTANTE, Carmelo. Prefácio. In: DANTE, Alighieri. **A divina comédia**: inferno. Tradução e notas de Italo Eugenio Mauro. São Paulo: Editora 34, 1998.

DOXIADIS, Apostolos. **Tio Petros e a Conjectura de Goldbach**: um romance sobre os desafios da Matemática. 2. ed. Tradução de Cristiane Gomes de Riba. São Paulo: Editora 34, 2010.

EAGLETON, Terry. **Como ler literatura**. 3. ed. Tradução de Denise Bottmann. Porto Alegre: LP&M, 2021.

ESPOSITO, Roberto. **Comunidad, inmunidad y biopolítica**. Espanha: Herder Editorial, 2009.

EVARISTO, Conceição. A literatura é o lugar da explicitação da dor, mas também da criação de um unguento. In: **Não podes caber em palavra alguma**: depoimentos sobre Valter Hugo Mãe e o Brasil. Rio de Janeiro: Biblioteca Azul, 2022.

FERBER, Michael. **A dictionary of literary symbols**. 2. ed. Nova Iorque: Cambridge University Press, 2007.

FLETCHER, Angus. **Allegory**: the theory os a symbolic mode. Ithaca: Cornell University Press, 1964.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

FREIRE, Paulo. **A importância do ato de ler**: em três artigos que se completam. São Paulo: Cortez, 1992.

FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica**. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.

FUX, Jacques. **Literatura e matemática**: Jorge Luis Borges, Georges Perec e o Oulipo. São Paulo: Perspectiva, 2016.

GENETTE, Gérard. Verossimilhança e motivação. In: **Figuras II**. Tradução de Nícia Adan Bonatti. São Paulo: Estação Liberdade, 2015.

GOLDING, William. **Senhor das moscas**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.

GOMES, Francisco Magalhães. **Pré-Cálculo**: operações, equações, funções e trigonometria. São Paulo: Cengage Learning, 2018.

GOYA, Francisco de. **Los desastres de la Guerra**. Colección de ochenta láminas inventadas e grabadas al agua fuerte. Madri: Publicala la R[ea]l Academia de Nobles Artes de San Fernando, 1863.

GOYA, Francisco de. **Casa de locos**. 1814-1816. Pintura de cavalete. Óleo sobre tela, 45 x 72cm. Academia Real de Belas Artes de São Fernando, Madri, Espanha. Disponível em: <https://fundaciongoyaenaragon.es/obra/casa-de-locos/463>. Acesso em: 09 jan. 2019.

GOYA, Francisco de. **El sueño de la razon produce monstruos**. 1797-1798. Gravura. Série Caprichos. Decapagem e água-tinta, 218 x 152 mm. Disponível em: <https://fundaciongoyaenaragon.es/obra/el-sueno-de-la-razon-produce-monstruos/913>. Acesso em: 09 jan. 2019.

GOYA, Francisco de. **Perro semi hundido**. 1821-1823. Pintura mural. Óleo sobre gesso transferido para a tela, 131 x 79 cm. Museu Nacional do Prado, Madri, Espanha. Disponível em: <https://fundaciongoyaenaragon.es/obra/perro-semihundido/671>. Acesso em: 09 jan. 2019.

GOYA, Francisco de. **Saturno devorando a un hijo**. 1820-1823. Pintura mural. Óleo sobre gesso transferido para a tela, 143,5 x 81,5 cm. Museu Nacional do Prado, Madri, Espanha. Disponível em: <https://fundaciongoyaenaragon.es/obra/saturno-devorando-a-un-hijo/660>. Acesso em: 07 set. 2022.

GULLAR, Ferreira. Dois e dois: quatro. In: **Toda poesia**. 19. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010.

HANSEN, João Adolfo. **Alegoria**: construção e interpretação da metáfora. São Paulo: Hedra; Campinas: Editora da Unicamp, 2006.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Cursos de Estética**. Volume II. Tradução de Marco Aurélio Werle. São Paulo: EdUSP, 2014.

HEMINGWAY, Ernest. **O velho e o mar**. 8. ed. Tradução de Fernando de Castro Ferro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1962.

HØEG, Peter. **Senhorita Smilla e o sentido da neve**. Tradução de Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

HUGO, Victor. **Os trabalhadores do mar**. Tradução de Machado de Assis e Marília Garcia. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

JAFFE, Noemi. **Lili**: novela de um luto. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

KASNER, Edward; NEWMAN, James. **Matemática e Imaginação**. Tradução de Jorge Fortes. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968.

KOTHE, Flávio Rene. **A alegoria**. São Paulo: Ática, 1986.

LAUSBERG, Heinrich. **Manual de retórica literaria** (Fundamentos de una ciencia de la literatura). Madrid: Gredos, 1976.

LESSA, Orígenes. In: CRUZ, Afonso. **Os livros que devoraram meu pai**: a estranha e mágica história de Vivaldo Bonfim. São Paulo: Leya, 2011.

LEWIS, Cecil Day. The nature of the image. In: **The poetic image**. Londres: Bloomsbury Reader, 2011.

LUDMER, Josefina. **Intervenções críticas**. Rio de Janeiro: Azougue/Circuito, 2014.

LUKÁCS, Georg. Alegoría y símbolo. In: **Estética**. vol. 4. Tradução de Manuel Sacristán. Barcelona: Grijalbo, 1967.

MÃE, Valter Hugo. **O filho de mil homens**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

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

MÃE, Valter Hugo. **a máquina de fazer espanhóis**. 2. ed. São Paulo: Biblioteca Azul, 2016.

MÃE, Valter Hugo. **o nosso reino**. 2. ed. São Paulo: Biblioteca Azul, 2018.

MARQUES, Carlos Vaz. Valter Hugo Mãe. In: **As palavras não se afogam ao atravessar o Atlântico**. Rio de Janeiro: Tinta da China Brasil, 2015.

MARTÍNEZ, Guillermo. **Borges e a matemática**. Coleção Temas de Actualidade n. 18. Porto: Ambar, 2006.

MARTINS, Moisés de Lemos. **Os discursos de Salazar**: da “boa dona de casa” ao “navegador-guerreiro das caravelas”. 15 jan. 2017. Disponível em:

[http://rr.sapo.pt/noticia/73445/os\\_discursos\\_de\\_salazar\\_da\\_boa\\_dona\\_de\\_casa\\_ao\\_navegador\\_guerreiro\\_das\\_caravelas](http://rr.sapo.pt/noticia/73445/os_discursos_de_salazar_da_boa_dona_de_casa_ao_navegador_guerreiro_das_caravelas). Acesso em: 13 jul. 2018.

MENDES, Murilo. O queijo. In: **Poliedro**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. BibliOn.

NANCY, Jean-Luc. **Las Musas**. Buenos Aires: Amorrortu, 2008.

NUNES, Augusto. **Programa Roda Viva**. TV Cultura. 06 jan. 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6i67t4CZRew>. Acesso em: 15 dez. 2017.

OLIVEIRA, Marcela. **Walter Benjamin**. Canal Curta!Academia. 09 abr. 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Y4jV43UAIWs>. Acesso em: 08 jul. 2018.

PAZ, Octavio. A imagem. In: **O arco e a lira**. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PESSOA, Fernando. Mar português. In: **Mensagem**. Barueri: Novo Século Editora, 2018.

PIRES, Maria Laura Bettencourt. **Portugal visto pelos ingleses**. Lisboa: Centro de Estudos Comparados de Línguas e Literaturas Modernas da Universidade Nova de Lisboa, 1981.

QUINTANA, Mario. Conversa fiada. In: **Baú de espantos**. Italo Moriconi (org.). Rio de Janeiro: Alfaguara, 2014.

SANTIAGO, Silviano. [Orelha do livro]. In: MÃE, Valter Hugo. **O filho de mil homens**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Entre Próspero e Caliban: Colonialismo, Pós-Colonialismo e Interidentidade. **Novos Estudos**, São Paulo, n. 66, p. 23-52, jul. 2003. Disponível em: [https://www.academia.edu/6785737/ENTRE\\_PR%C3%93SPERO\\_E\\_CALIBAN](https://www.academia.edu/6785737/ENTRE_PR%C3%93SPERO_E_CALIBAN). Acesso em: 08 jul. 2018.

SARAMAGO, José. **Cadernos de Lanzarote** – Diário I. Lisboa: Caminho, 1994.

SARAMAGO, José. **Discurso do Prêmio Nobel de Literatura**. 1998. Disponível em: <https://www.josesaramago.org/nobel/>. Acesso em: 27 fev. 2019.

SARAMAGO, José. **Ensaio sobre a cegueira**. 67ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **A atualidade de Walter Benjamin e Theodor W. Adorno**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

SGARBOSSA, Mario; GIOVANNINI, Luigi. **Um santo para cada dia**. Tradução de Onofre Ribeiro. São Paulo: Paulus, 1983.

SILVA, Teresa Cristina Cerdeira da. *José Saramago – Entre a história e a ficção: uma saga de portugueses*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1989.

SKÁRMETA, Antonio. **O carteiro e o poeta**. Rio de Janeiro: Record, 1999.

SOARES, Jô. **Valter Hugo Mãe no programa do Jô**. Grupo Porto Editora. 16 nov. 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QVlt8cmK9R8>. Acesso em: 15 maio 2019.

STADLER, Marta Macho. **Matemáticas y literatura**. Colección Miradas Matemáticas. Madri: Los Libros de La Catarata, 2021.

STEWART, James. **Cálculo**: volume 1. 4. ed. São Paulo: Cengage Learning, 2016.

STOLARSKI, André. **Stolarskais**: haicais de André Stolarski. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

TAVARES, Gonçalo M. **O senhor Henri e a enciclopédia**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2012.

TEOTÔNIO, Rafaella. Valter Hugo Mãe: uma aprendizagem do outro. In: **Não podes caber em palavra alguma**: depoimentos sobre Valter Hugo Mãe e o Brasil. Rio de Janeiro: Biblioteca Azul, 2022.

TODOROV, Tzvetan. Símbolo e alegoria. In: **Teorias do símbolo**. Tradução de Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

TOLSTÓI, Liev. **Anna Kariênina**. Tradução revista e apresentação de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

VALERIO, Chiara. **A matemática é política**. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Belo Horizonte: Âyiné, 2021.

VERISSIMO, Erico. **Incidente em Antares**. Prefácio de Maria da Glória Bordini. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

VIEIRA, Antônio. **Sermões**. Tomo I. Alcir Pécora (Org.). São Paulo: Hedra, 2000.

VIEL, Ricardo. **Sobre a ficção**: conversas com romancistas. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

ZIRALDO. **A letra N e o nascimento da noite**. 2. ed. Coleção ABZ. São Paulo: Melhoramentos, 2015.