

# VALTER HUGO MÃE: O COLECIONADOR DE PALAVRAS NA REPRESENTAÇÃO DO *EU* E DO *OUTRO* (*HOMENS IMPRUDENTEMENTE POÉTICOS*)

Ana Paula Arnaut<sup>1</sup>

“a felicidade está na atenção a um detalhe” (Mãe, 2016, p. 59)

Quem e como são os *Homens imprudentemente poéticos*? O que significam e para o que servem? Não por acaso começamos por nos interrogar sobre o pórtico do romance já que, em regra, o que de um título se espera ou, pelo menos, o que até recentemente se esperava, pois novas (contra) expectativas vão sendo criadas com a dinâmica própria da evolução literária, é a sua capacidade para revelar e não para esconder. Adorno, por exemplo, concebe-o como o “microcosmos da obra” (*apud* Levin, 1977, p. xxiii), assim remetendo para aquela que a larga maioria dos leitores considera ser a função primordial deste paratexto: apresentar o que vai, ou que fica, entre a capa e a contracapa. O efeito, muito prático, que pretende obter-se, respeita à criação de determinados efeitos no leitor, levando-o, ou não, a adquirir um livro em que os universos apresentados, alternativos ao real em que vivemos mas, nem por isso, dele desligados, só se atualizarão, de facto, no e pelo ato de ler.

Ora, no caso deste romance de Valter Hugo Mãe, atrever-nos-íamos dizer que o título escolhido, em estreita conexão com a imagem da capa (onde o leque se assemelha a uma máscara), revela tanto quanto esconde. Com efeito, por um lado, a leitura vai permitir-nos a entrada numa narrativa indelevelmente marcada por uma intensa dimensão poética – no uso da palavra, na construção de personagens e na recriação de ambientes. Por outro lado, para os leitores mais atentos ao percurso literário de Valter Hugo Mãe, o título parece saltar e soltar-se no além texto, remetendo para o próprio autor, que, em entrevista de 2010 a Carlos Vaz Marques, publicada em 2013 com o sugestivo título *Os escritores (também) têm coisas a dizer*,

---

<sup>1</sup> Centro de Literatura Portuguesa , Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra – Portugal

deixa implícita a sua imprudência poética: não por reconhecer que começa “por ser um poeta medíocre” (*apud* Marques, 2013, p. 229, 237) (num juízo de valor com o qual não concordamos), mas, antes, talvez, porque a sua poesia o “despe gravemente”, o “deixa em xeque”, por estar “cada vez mais confessional” (*apud* Marques, 2013, p. 236).

Mas, na linha da interrogação feita por José Saramago em *Manual de pintura e caligrafia*, sobre se “Quem escreve? Também a si se escreverá?” (Saramago, 1985 [1977], p. 117), é caso para perguntar, não o põem em cheque, também, os seus romances? Afinal, na mesma entrevista, apesar de deixar claro que os seus “livros factualmente nunca são autobiográficos”, ressalva que, “ao nível das energias, o que diz respeito à intensificação emotiva das personagens tem um pouco que ver com o facto de eu intensificar – se calhar demasiado ou mais do que seria esperado – os sentimentos” (*apud* Marques, 2013, p. 225). Os romances de Valter Hugo Mãe são sempre, portanto, de uma maneira ou de outra, máscaras dele mesmo, homem ou poeta disfarçado nas palavras que escolhe; homem ou poeta escondido por detrás de uma ou de outra personagem. A ilustração da capa, da autoria de Júlio Dolbeth, remete, por conseguinte, tanto para o autor disfarçado nas entrelinhas do romance quanto para o *outro* que se esconde no *eu* das personagens principais – o artesão de leques, Itaro, e o oleiro Saburo – e, por que, não, para aquele que se encobre no nosso próprio *eu*.

Caminhamos, deste modo, para uma identificação entre a narrativa dos *Homens imprudentemente poéticos* e uma alegoria da vida, em geral, e do ser humano, em particular, a partir de um enredo situado num Japão que, soando a antigo, como, aliás, é assinalado na contracapa, não deixa de ecoar e infinitamente replicar outros espaços e, por extensão, o presente em que vivemos. “A origem do sol”, “O homem interior a todos os homens”, “A fúria de cada deus” e “A síndrome de Ícaro”, as quatro partes da narrativa, configuram, pois, uma história que, aqui e ali, lembra o ritmo e a ambiência muitas vezes sobrenatural das histórias infantis<sup>2</sup>. Mas uma história que, invertendo a célebre epígrafe de *A Relíquia*<sup>3</sup> de Eça de Queirós (1887), nos permite verificar que o manto diáfano da verdade prevalece (talvez de forma estranha, para alguns) sobre a nudez forte da fantasia.

E a *verdade* que assim se põe em cena a partir de personagens de sentimentos exacerbados, como os já mencionados Itaro e Saburo, numa linha que vem de romances anteriores de Valter Hugo Mãe, mas não esquecendo as palavras de Saramago sobre o facto de

---

<sup>2</sup> “O homem que mentia aos pássaros”, título parcial de um dos capítulos de *Os homens imprudentemente poéticos* (“O homem que mentia às flores, o homem que mentia aos pássaros”), é também o título de um livro para crianças distribuído no dia 2 de outubro de 2106, por ocasião da apresentação do romance na Casa da Música do Porto.

<sup>3</sup> “Sobre a nudez forte da verdade, o manto diáfano da fantasia”.

esta “não pode[r] ser mais do que uma cara sobreposta às infinitas máscaras variantes” (Saramago, 1989, p. 26), remete, ainda que por vezes, de forma subtil, para certas práticas do nosso passado literário, as do Realismo-Naturalismo de Oitocentos.

Porém, a recuperação não se fará de modo linear. Mantêm-se, é certo, como assinala Miguel Real, “a redução do homem aos limites do seu corpo material e a absolutização do fundo negro e perverso (os “aleijões”) da personalidade humana” (Real, 2006, p. 22), mas abandonam-se, tal como sucede em *o nosso reino* (2004) e *o remorso de baltazar serapião* (2006), os primeiros romances do autor, “as pretensões científicas e as malformações hereditárias, que modelavam extra-literariamente o antigo naturalismo”. Um Naturalismo que permanecerá “enquanto estilo e horizonte temático”, em *o apocalipse dos trabalhadores* (2008), ou em *a máquina de fazer espanhóis* (2010) (ainda que, neste, de modo mais ténue) (Real, 2010, p. 10), e em *O Filho de Mil Homens* (2011), em cujas páginas surge colorido “pelo lirismo e pela incursão no maravilhoso” (Real, 2011, p. 13), tal como sucede no romance de que nos ocupamos.

A escolha e a composição de Itaro e de Saburo levam-nos, numa primeira instância, a recordar o Prólogo à segunda edição de *O barão de Lavos* (1898), de Abel Botelho, em que, por oposição ao tipo banal, isto é, aquele em que as “faculdades de sentimento, de pensamento e de acção” é igual ou equivalente, o autor manifesta o seu pleno interesse pelo tipo em que se verificam os “desequilíbrios, [as] aberrações e [os] anormalismos pathologicos” (Botelho, 1898, p. VII).

Sem pretendermos revelar mais do que aquilo que é conveniente, mas, talvez, não podendo deixar de o fazer, Itaro e Saburo constituem-se, cada um à sua maneira, como personagens fora do normal. O primeiro, pelo desajustamento do que Abel Botelho designa por “faculdades de pensamento” (e também de “acção”), não só pela sua capacidade para descobrir “notícias do futuro” (Mãe, 2016, p. 18) mas, principalmente, pela “incontida vontade de matar” (Mãe, 2016, p. 33) qualquer tipo de criatura, como o ilustram, entre outros, os episódios em que, “no exacto momento em que a primavera ia começar”, mata “todas as flores” do jardim de Saburo (Mãe, 2016, p. 94); em que espezinha as violetas da irmã Matsu (Mãe, 2016, p. 66-67); em que esmaga a cabeça de um pequeno gato para nela ler o seu futuro (Mãe, 2016, p. 100); ou, ainda, em que, num prazer que faz durar, mata um bengalim. Citamos:

Agora, incapaz de continuar a dormir, o artesão lembrava-se do regresso a casa naquele dia. Parara brevemente a carroça no início do jardim de Saburo e contemplara como um bengalim se debatia no chão, entre as flores, colorido igual fosse umas pétalas caídas. Teria sido acometido de alguma maleita. Piava infimamente, tão

delicado quanto desamparado. As flores buliam ocasionalmente de cada vez que se pretendia endireitar, talvez segurar de pés, caminhar. Perdera a organização do corpo. Restava entre as flores como um bicho perdido de sua lógica, sem o nico de pensamento que a natureza lhe quisera dar. Itaro melhor espreitou, muito perto e sem sequer atentar no facto de estar só ou acompanhado, e calcou o pássaro que se finou de som e estertor no exacto momento. A terra amolecida disfarçou o corpo espremendo. Itaro teve a sensação de andar por sobre um campo molhado. As flores coroavam a perna do artesão, e ele escusava-se a olhar. Demorava para que a morte continuasse. Demorava para que houvesse nenhuma hipótese de precisar de calcar outra vez (Mãe, 2016, p. 63)<sup>4</sup>.

O que em Itaro (pelo menos no início do romance) parece revelar a inexistência de qualquer capacidade de afeto<sup>5</sup> traduz-se em Saburo, no seu exato oposto. Por exemplo, numa exacerbação passional que o leva a agir, apesar de adulto, “igual a uma criança imbecil” (Mãe, 2016, p. 64). Talvez por isso tente “curar o destino” (Mãe, 2016, p. 24) adivinhado pelo artesão, que “lhe dissera que um animal esfaimado haveria de baixar a montanha para lhe matar a mulher, Fuyu (Mãe, 2016, p. 23). Para isso, planta “um jardim sensível”, aquele que Itaro destrói, que, à passagem de qualquer bicho zangado, funcionaria como escola de modos, uma lição de ternura e respeito que ensinaria a todas as fomes a importância de respeitar a vida das pessoas. Os bichos aprenderiam a piedade pela ostentação esplendorosa e esperançada da beleza (Mãe, 2016, p. 24)<sup>6</sup>.

Um adulto, ainda, que, não sabendo “o conceito de matar”, conhecendo embora “com propriedade o de morrer” (Mãe, 2016, p. 133), vive na utópica esperança de tornar melhor o mundo em que vive:

---

<sup>4</sup> A vontade matar e o “impiedoso carácter” da personagem prolonga-se ao domínio do onírico: “Nos seus pesadelos, Itaro decapitava os inimigos com o seu sabre a refulgir no ar. Apartava as cabeças dos corpos, via-as sobrando pelo chão como moedas grandes, em sangue. Um dinheiro que lhe pagava o ânimo do orgulho. Itaro matava noites inteiras, incansável, a vociferar e movendo-se” (Mãe, 2016: 61).

<sup>5</sup> É conveniente lembrar que, em simultâneo com a apresentação do que de mais negro existe na personagem, somos confrontados com episódios em que não é difícil verificar a sensibilidade e o carinho com que trata Matsu, a irmã cega: “Itaro, um dia, lhe contou, eras pequenina quando nasceste. Uma coisinha enrolada que se metia nos braços à espera que deitasse asas. E ela perguntou: de que cor. E ele respondeu: da cor das pessoas mas a mudar para borboleta. A cega disse: és um generoso homem a mentir. Perguntei de que cor seriam as asas. Eu sei que sou como as pessoas. Sou igual às pessoas. E Itaro respondeu: fazes parte das pessoas diferentes. / Ficavam quietos a ouvir-se. / Por segredo, Itaro era segundo pai de Matsu. Dera-lhe a vida por resto de candura” (Mãe, 2016: 47).

<sup>6</sup> Tal como sucede com as flores de Saburo, que acalmam quem por elas passa, também as palavras que Matsu planta no seu “discursivo jardim” servem para “convidar o irmão à ternura”: “Tendo a criada servido a taça da cega e levado até ela a sua mão, Matsu respondeu: obrigada, mãe perto. E disse: é o contrário de uma qualquer mulher longínqua. A criada comoveu-se imediatamente e se tornou para o fogo, a fazer de conta que ainda aquecia alguma coisa que importava mexer. Por haver feito isso, falhou de reparar que também Itaro se afogou nos olhos. Metido num silêncio que, afinal, apenas a cega conseguiu entender na perfeição. Matsu sorriu. Havia plantado palavras no seu discursivo jardim. A fera seria incapaz de o atravessar ignorando a beleza. Por isso, a fera acalmou” (Mãe, 2016: 40).

Haveria de celebrar a origem do sol e as pessoas e os animais. Ele haveria de embelezar todas as evidências para melhorar a animosidade do mundo. Deixava a taça de sake no pequeno altar de sua casa, entendia que estar com aqueles amigos era uma prece. Haveria de melhorar a animosidade do mundo. Era verdadeiramente o herói que nunca desistiria (Mãe, 2016, p. 133).

Não deixa de ser muito interessante verificar, no entanto, que, em segunda instância, na esteira do sublinhado por Miguel Real, o lirismo assiste a toda a composição de uma narrativa cujo desenvolvimento conduzirá à inversão da personalidade de cada uma destas personagens, principalmente a partir do mais longo capítulo do livro, “A lenda do poço” (Mãe, 2016, p. 143-166). Um poço-espaco-tempo que nos traz à memória o mito da caverna de Platão, mesclado por tonalidades rousseauianas de nítida coloração crítica, tão ao gosto de um autor com desejo de “salvar o mundo” (*apud* Marques, 2013, p. 225), que nos lembram que a “matéria negra” do Homem é, afinal, da responsabilidade da sociedade.

Assim, descido às profundezas da terra, isolado do mundo superior durante sete sóis e sete luas, Itaro convive com os seus medos mais terríveis, com a sua incontrolável e tremenda pulsão de matar, apaziguando uns e outra. A fera que com ele se encontra no poço, corporização imaginária de todos os espíritos malignos que o assombram, e com a qual aprende tranquila e afetivamente a conviver, ir-se-á esbatendo, portanto, à medida que é içado para a realidade que sempre habitara. A esta ideia de redenção, ou de possibilidade dela, não é seguramente alheio o facto de sete serem os dias e as noites de permanência nas entranhas do subsolo, no “ventre puro do Japão” (Mãe, 2016, p. 160), na medida em que, além de ser um número simbólico, representativo da perfeição, o sete evidencia também uma ideia de mudança, de renovação constante após o final de um ciclo (Chevalier, 1982, p. 860).

Saburo, pelo contrário, o velho menino de coração puro, aquele que da mulher morta guardou o amor, e o quimono em sua representação fantasmática, não sendo resguardado do contacto com o mundo terreno, acaba por reverter – ou por ver revertido – o seu carácter inofensivo e delicado. E a vontade de matar começa a ensombrar-lhe os pensamentos (Mãe, 2016, p. 115, 189), como facilmente depreendemos dos excertos que a seguir transcrevemos:

Saburo, o menino para sempre, terno e só estragado pelo amor, acoosara-se de paz nenhuma. Diziam os amigos que se perdia mais e mais nas preces, a suplicar vinganças e outras maldades, entregue ao desespero como os incautos (Mãe, 2016, p. 187); Era um assassino. (...) Era finalmente um assassino. (...) Por entre as canas, o sabre do oleiro abria caminho. E o homem enraivecido só queria matar. Itaro, por seu lado, dava-se aos rigores, a ver manchas e imperfeições, a criticar a natureza. Queria apenas as melhores e mais delicadas canas. Zangava-se com o defeito escondido, a mania que as sementes tinham de permitir a dispersão. Pensava que cada coisa devia ser imperiosamente obediente a um modo de ser. Pensava que a repetição do padrão mais esplendoroso da natureza seria o maior sinal de juízo do deus das canas. (...) Quando, num repente, o sabre de Saburo se viu acima das canas fugazmente e a sua voz à

vingança se estendeu por toda a parte (Mãe, 2016, p. 189).

Uma vingança que no entanto fica por cumprir, pois “O sabre” queda-se “imediatamente vazio de morte. Apenas vergonha”, quando Saburo avista o quimono de Fuyu tornado honrada bandeira moral adejada ao vento pela senhora Kame (Mãe, 2016, p. 191), num gesto que nos parece desempenhar na superfície terrena, embora não plenamente, o propósito que a fera de Itaro havia desempenhado no abismo do poço.

No romance, como na vida, no entanto, não é fácil para as personagens livrarem-se da sua íntima “matéria negra” e, por consequência, antes de cumprirem a “lógica de esperança” (*apud* Marques, 2013, p. 225) assumida pelo autor, e que vemos como muito semelhante ao que na obra saramaguiana se traduz numa crença na redenção humanista e humanitária do Homem, Saburo retrocederá na sua aprendizagem, talvez porque, ao contrário de Itaro, não teve oportunidade para descer ao mais íntimo de si mesmo: queimará, pois, o quimono de Fuyu, escolhendo, por enquanto, “a solidão” e, por consequência, o “poder matar” (Mãe, 2016, p. 197).

O artesão de leques, por seu turno, agora como Pigmalião “apaixonado por sua própria arte” (Mãe, 2016, p. 184), “incrédulo com tanta beleza” revelada (Mãe, 2016, p. 182) e “dotado de incontido afeto” (Mãe, 2016, p. 185), ainda voltará a empunhar o sabre, mas para se defender (Mãe, 2016, p. 191); ainda voltará a calcar as flores do oleiro, mas não com a maldade com que anteriormente o fizera, antes pela urgência em penetrar na floresta e descobrir a origem da melodia de um flautista suicida (Mãe, 2016, p. 198): talvez para o salvar (como, de modos diversos, havia salvado Matsu<sup>7</sup>) (Mãe, 2016, p. 201), talvez para continuar a salvar-se até atingir a etapa definitiva, que só se concretizará quando, enrolando-se para sempre dentro de si mesmo, para a si mesmo se olhar e ver, fura os olhos (Mãe, 2016, p. 204) e passa a sentir-se “bem, tão dentro da noite” (Mãe, 2016, p. 205). Tão, finalmente, capaz, como a cega irmã, Matsu, de escutar o sorriso do vento e das gentes e sentir a cor das flores e das cerejeiras da montanha do

---

<sup>7</sup> Quando impede os pais de a afogarem (Mãe, 2016: 45) ou quando, na montanha do arrependimento, a entrega a um desconhecido, na tentativa de lhe proporcionar uma vida melhor, em episódio que, ilustrando a dimensão poética da narrativa, exemplifica, mais uma vez, a potencial sensibilidade da personagem: “Perguntou: Itaro. Irmão. Depois escutou melhor, voltou a perguntar: Itaro. Irmão. Subitamente, das pedras levantadas sobre o rio se ouviu a aproximação de alguém. O próprio som da água parecia intercalar-se com o corpo de quem lá chegava. Matsu, certa de ser um desconhecido, ainda assim chamou: Itaro. Irmão. Dizia o nome de Itaro para servir de abrigo. Um nome que a protegesse por definição. Como se estendesse o seu jardim discursivo usando apenas o vocábulo mais incondicional e sagrado. E o desconhecido homem lhe respondeu: menina Matsu, bom dia. / Então, Itaro se afastou sem palavra. Entregara a irmã tão segura quanto possível. Haveria de ter a graça de atravessar a outra metade da montanha, e até ao cimo do lago Biwa, sem sucumbir aos ursos e às serpentes que se contava existirem no Japão. / Turvando o olhar, Itaro enfeitou o seu sentimento. Com uma lágrima enfeitou o seu sentimento” (Mãe, 2016: 80).

arrependimento. Como se só pela cegueira conseguisse ver e ver-se, um pouco à semelhança do que sucede com os cegos de *Ensaio sobre a Cegueira* (1995) de José Saramago<sup>8</sup>. Como se só pela cegueira conseguisse que os outros se vissem. Como se só pela cegueira conseguisse aquietar o ódio e o instinto assassino de Saburo. Como se só, pela cegueira, conseguisse que ambos se tornassem “homens imprudentemente poéticos” (Mãe, 2016, p. 207).

Homens, provavelmente, “tão imprudentemente poéticos” quanto este autor, ou o narrador por ele, que, como acima sugerimos, consegue combinar o improvável: a brutalidade e a ausência dela; a feia morte e a formosa ternura, ou, talvez melhor, a feia morte e a formosa ternura com que dela se fala. E não nos referimos apenas ao modo como se encenam no palco da narrativa os ódios e as violências daqueles que vemos e lemos como protagonistas (Itaro e Saburo). Temos em mente, também, a forma como liricamente se contaminam os momentos relativos à pungência da fome e da pobreza vividas no ventre de um Japão mítico e tornadas “honra inteira na palma” de uma mão que pede (Mãe, 2016, p. 60, 82, 209): a mão de Itaro em representação de tantas outras. Temos presente, ainda, a sensibilidade com que se refere à floresta dos suicidas, Aokigahara, “no sopé do monte Fuji”, que neste livro, como confessa em “Nota do autor”, muda “de lugar e de tempo, porque se tornou impossível prosseguir com a minha ideia de inventar um artesão japonês abdicando do que ali senti” (Mãe, 2016, p. 213).

Talvez por isso, a derradeira etapa da consciencialização tranquilamente afetiva de Itaro passe por uma nova entrada nesse espaço de morte, é verdade, mas onde, segundo se contava, “havia uma enorme extensão de cerejeiras que apenas sabiam estar em flor. Cerejeiras puras, perfeitas, que se mantinham numa euforia contínua” (Mãe, 2016, p. 53), dessa forma simbolicamente confortando e honrando a própria morte suicida. E porque do que também se trata é de dar a conhecer, pela História alternativa que a Literatura também é, outras culturas e outras visões do mundo, e não esquecendo que o cenário englobante é o de um Japão “avesso ao homicídio” (Mãe, 2016, p. 148), um dos capítulos se intitule “Os honoráveis suicidas”. E assim, em tom e em cor de tranquilo silêncio, se escreve que:

Os suicidas atavam os cordames às primeiras árvores e adentravam a intuitiva floresta. A sapiência do caos haveria de os elucidar na mais profunda e decisiva meditação. Aqueles que queriam morrer chegavam como pessoas a mudar de interior. Carregando

---

<sup>8</sup> Também convocado, via *Memorial do convento* (1982), pelos sete sóis e sete luas de permanência de Itaro no poço; pela referência ao facto de os cumes das montanhas demorarem estações inteiras a percorrer “para lhes chegar ao cimo, e talvez nem chegassem, porque os homens faziam outra vida diferente da de poder voar” (Mãe, 2016: 31); ou, ainda que obliquamente (porque não se refere a uma pessoa), pela menção de Matsu ao facto de a luz, “espécie de olhar sobre nós”, ser, “No entanto, incapaz de ver por dentro” (Mãe, 2016: 46), num comentário que convoca o extraordinário poder de Blimunda Sete-Luas.

pequenos pertences e agasalhos, aparecendo na curva do caminho impressionados com as flores de Saburo. Dizia-se que alguns suicidas se demoviam da morte só por contemplarem tal jardim. Era por provar. Mas pensava-se que à beleza das flores nem só os bichos se amansavam como também as pessoas se diminuía das tristezas. Estava provado.

Subiam a encosta, árvores acima, e espiavam longamente a floresta indecifrável. O labirinto gigante do Japão que só poderia ser desvendado se alguém atingisse o topo, esse promontório para pássaros e gente nenhuma. Caminhavam o mato para se misturarem na natureza, deglutindo tudo. Agarrados sempre aos cordames, voltariam por arrependimento ou melhor decisão.

Muitos subsistiam indefinidamente à custa de cursos de água e vegetais saudáveis que reconheciam. Outros pereciam mais depressa, também atacados pelos dentados bichos que se desimportavam com meditações espirituais e tinham nenhuma dúvida acerca da fome.

Os suicidas, pendurados em forcas, iguais a braços pendulares, profundamente verticais, que as árvores inventassem, eram frutos anómalos. Enormes frutos que os corvos paulatinamente debicavam e por onde as serpentes desciam (Mãe, 2016, p. 51-52).

Tal como para Matsu, “os brinquedos” do narrador “são as palavras” (Mãe, 2016, p. 170). As suas próprias, as que o levam a criar imagens de inusitada e estranha beleza, como sucede, além de todas as que acima pairam, quando “Enquanto os dois vizinhos magicavam forma de se matarem, a senhora Kame, ficava entre os dois à míngua de esperança. / Como se uma nuvem desmaiasse ou morresse” (Mãe, 2016, p. 130), mas, como posteriormente se escreverá, “Nunca se ouvira de um voo de nuvem saber morrer” (Mãe, 2016, p. 127). Outros exemplos podem ser colhidos em pequenos grandes *apontamentos*: sobre o facto de Saburo voltar às plantas, “luzindo apenas um pouco na solidão” (Mãe, 2016, p. 29); sobre “a noite de inverno nos ossos” da criada Kame (Mãe, 2016, p. 18, 20, 58); sobre “os segredos como modo de lonjura” (Mãe, 2016, p. 39); sobre personagens (Itaro, Matsu e Kame) que “Esperaram pelo sono para se mudarem para o dia seguinte” (Mãe, 2016, p. 40); sobre a “lágrima” que “enfeitou” o sentimento de Itaro (Mãe, 2016, p. 80); sobre “amar” como “uma proibição de estar só” (Mãe, 2016, p. 90); ou, ainda, entre tantos exemplos possíveis, sobre “A floresta” ser “um unísono de pressas” (Mãe, 2016: 171), de “A memória” ser “um resto de realidade” (Mãe, 2016, p. 141), e de “o coração” do oleiro “sobra[r] de amor” (Mãe, 2016, p. 132).

Mas as palavras tornam-se-lhe também brinquedo quando estas lhe chegam por intermédio de outros que, como ele, transgrediram os limites da linguagem normal e das fronteiras entre modos literários. Referimo-nos, em conjunto com a menção já feita a José Saramago, a Fernando Pessoa, ele mesmo ou os outros vestidos da pele poética das criaturas Alberto Caeiro ou Ricardo Reis.

O primeiro, e a “horizontalidade vertical” dos “navios” que, em “Chuva Oblíqua” (Pessoa, 1986, p. 173), “passam por dentro dos troncos das árvores”, baila na nossa memória numa frase como “Movia-se [Saburo] no jardim que se imiscuía no arvoredo, subia e descia



igual a cantar canções de embalar às flores, que eram só isso, quietas na verticalidade dos pés, erguidas sem oferecer mais nada além da delicadeza das evidências” (Mãe, 2016, p. 26). Pauta de palavras onde é ainda possível descortinar ecos de Alberto Caeiro, na sua relação com o real circundante e na sua não-aceitação da metafísica em poemas como “Há metafísica bastante em não pensar em nada” (as flores que nada mais são mais do que isso, por exemplo) (Pessoa, 1986, p. 745). A presença do mestre dos heterónimos (bem como a do ortónimo) também se imiscui (para utilizarmos um verbo que nos parece ser do agrado de Valter Hugo Mãe, nas entrelinhas da caracterização imaginária que, à irmã cega, Itaro faz do imperador: “Um homem robusto e feroz. Rico. Com vestes perfeitas e douradas, um semblante ameaçador, sempre de má disposição, como se sofresse das tripas ou tivesse feridas abertas às escondidas” (Mãe, 2016, p. 33). Salvaguardando, como é natural, as devidas distâncias, o imperador de quem se fala, de “semblante ameaçador”, parece convocar o Deus, e o seu poder, de quem o Menino Jesus foge no poema “Num meio dia de fim de primavera” (Pessoa, 1986, p. 749).

Quanto a Ricardo Reis, o seu credo poético e o modo como tempera o desejo de uma vivência epicurista com pitadas de estoicismo, presentes em poemas como “Vem sentar-te comigo, Lídia à beira do rio” (Pessoa, 1986: 811), não deixam de ficar suspensos, talvez apenas suspensos, na forma como “A pequena comunidade” via Saburo e Fuyu, notando “bem que se deixavam nos amores igual a serem crianças a vida inteira” (Mãe, 2016, p. 24).

Se de Itaro se diz que “Andou para casa a escolher palavras” (Mãe, 2016, p. 126), pensando “que era como Matsu fazia. Escolhia palavras como se mudasse a realidade segundo o modo de dizer” (Mãe, 2016, p. 126), de Valter Hugo Mãe, se pode dizer, enfim, que andou pela casa da língua portuguesa a colecionar as palavras justas e perfeitas, de modo a permitir-nos a entrada num universo curiosamente pontuado pela ausência da palavra ‘não’ e que, como começámos por sugerir, tem tanto de feérico quanto de real. Não sabemos se com elas irá conseguir salvar o mundo, mas temos a certeza de o ter tentado (*apud* Marques, 2013, p. 225). E mais certeza temos sobre o facto de ter conseguido colocar este livro, como outros que já publicou, nesse “patamar de utilidade” que faz com “Que a arte”, a obra de arte literária, “participe (...) de uma espécie de enternecimento do indivíduo. De uma sensibilização do indivíduo” (*apud* Marques, 2013, p. 227). Assim sendo, lido o romance-quase-quase poema dos *Homens imprudentemente poéticos* não podemos senão dizer que, se “O afecto (...) pede sempre notícias” (Mãe, 2016, p. 202), frase com que Itaro se dirige à senhora Kame já nas páginas finais, então, nós, leitores, pediremos, seguramente mais notícias tornadas livro de Valter Hugo Mãe.

## Referências

- BOTELHO, Abel – *O barão de Lavos* [em linha]. Porto: Livraria Chardron, 1898. [Consultado em 16 de dezembro de 2016]. Disponível na internet: URL: <<http://purl.pt/232>>.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT Alain – *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont/Jupiter, 1982.
- LEVIN, Harry – “The Title as a Literary Genre”. *Modern Language Review*. Vol. 72, nº1, January (1977), p. xxiii-xxxvi.
- MÃE, Valter Hugo – *O nosso reino*. Matosinhos: Quidnovi, 2004.
- MÃE, Valter Hugo – *O remorso de Baltazar Serapião*. Matosinhos: Quidnovi, 2006.
- MÃE, Valter Hugo – *O apocalipse dos trabalhadores*. Matosinhos: Quidnovi, 2008.
- MÃE, Valter Hugo – *Homens imprudentemente poéticos*. Porto: Porto Editora, 2010.
- MÃE, Valter Hugo – *O filho de mil homens*. Carnaxide: Alfaguara, 2011.
- MARQUES, Carlos Vaz – *Os escritores (também) têm coisas a dizer*. Lisboa: Tinta da China. 2013.
- PESSOA, Fernando – *Fernando Pessoa. Obra poética e em prosa*. Vol. I. Int. org., bibliografia e notas de António Quadros e Dalila Pereira da Costa. Porto: Lello & Irmão. 1986.
- REAL, Miguel – “O Neo-Naturalismo”. *Jornal de letras, artes e ideias*, 19 de julho (2006), p. 22.
- REAL, Miguel – “Sem tecto, entre ruínas”, in *Jornal de letras, artes e ideias*, 27 de janeiro (2010), p. 10.
- REAL, Miguel – “A epifania do amor”, in *Jornal de letras, artes e ideias*, 5 de outubro (2011), p. 13.
- SARAMAGO, José – *Manual de pintura e caligrafia*. Lisboa: Caminho, 1985) [1977].
- SARAMAGO, José – *Memorial do convento*. Lisboa: Caminho, 1982.
- SARAMAGO, José – *História do cerco de Lisboa*. Lisboa: Caminho, 1989