

“O ROSTO” DE VALTER HUGO MÃE

“O ROSTO” BY VALTER HUGO MÃE

Susana L. M. Antunes¹

RESUMO

Este artigo tem como objetivo abordar o conceito de experiência presente no conto “O rosto”, de Valter Hugo Mãe, inserido no livro *Contos de cães e maus lobos* (2017). Num primeiro momento, será abordada a questão formal de duas formas breves de representação – o conto e o poema-errância – mediados pela noção de experiência apresentada por Flannery O’Connor, Charles E. May e Paul Gilbert. Num segundo momento, será analisado “O rosto” considerando a ideia filosófica de experiência, interligando silêncio e natureza. Neste percurso, o conto de Valter Hugo Mãe será posicionado numa equação tripartida fundamentada na experiência, no silêncio e na natureza, a qual privilegia o afeto primordial mais profundo, revelando-se através da viagem que permite olhares outros.

PALAVRAS-CHAVE: conto, poema-errância, experiência, silêncio, natureza.

ABSTRACT

This paper aims to address the concept of experience present in the short story “O rosto”, by Valter Hugo Mãe, included in the book *Contos de cães e maus lobos* (2017). Early on, the formal question of two brief forms of representation – the short story and the walk-poem – will be addressed intermediated along with the idea of experience presented by Flannery O’Connor, Charles E. May and Paul Gilbert. In a second section, “O rosto” will be analyzed considering the philosophical idea of experience, connecting silence and nature. Along this path, Mãe’s short story will be positioned in a relationship between experience, nature and silence, a tripartite equation which privileges the primordial and deepest affections, revealing itself through the journey that allows new perspectives about the others and ourselves.

KEYWORDS: short story, walk poem, experience, silence, nature.

¹ É doutorada pela Universidade de Massachusetts, Amherst, Estados Unidos da América, tendo-se especializado em Literatura Contemporânea Portuguesa e Brasileira e em Estudos Africanos Lusófonos. Para além de ensaios apresentados em conferências nacionais e internacionais, foi coordenadora de *Trinta e Muitos Anos de Servidão: Ensaios Sobre Jorge de Sena em Honra de Mécia de Sena* (2016) e *Rememorando Daniel de Sá: Escritor dos Açores e do Mundo* (2016). Atualmente é coordenadora do Programa de Português e Professora de Língua, Literatura e Cultura Lusófona na Universidade de Wisconsin-Milwaukee (USA).

Introdução

À noite, deito-me como uma semente na almofada húmida do coração. Fico aninhado com a esperança de crescer esplendorosamente por dentro do amor. No verdadeiro amor tudo é para sempre vivo. E sei que, como as pedras, vivo da sede. Quero sempre inventar a vida.

(“As mais belas coisas do mundo”, MÃE, 2017, p. 128.)

São onze os *Contos de cães e maus lobos* que Valter Hugo Mãe reúne numa antologia ilustrada com trabalhos de vários artistas plásticos e prefaciado pelo escritor moçambicano Mía Couto.

Percorrendo os contos de Valter Hugo Mãe, sentimo-nos ternamente convidados ao regresso “(...) a um recanto de que nunca saímos, um reencantamento da infância, uma cumplicidade de quem partilha vazios e silêncios” (COUTO, 2017, p. 11). Na verdade, são contos povoados por meninas, meninos, animais, livros, bibliotecas, monstros, velhos e também pela natureza, pelo silêncio e pelo desassossego no sentido em que “(...) a intenção de usar o livro como ‘máquina de fazer sentir’ (...) opera dentro de nós sem outro material que não seja o modo de nos deslocarmos por dentro, um modo de nos descentrarmos e estarmos disponíveis a sermos outros” (COUTO, 2017, p. 11-12). Em todos os contos há uma sensibilidade finamente registada que nos enlaça e sustém, devolvendo à vida outras formas de sentir e outras propostas de (re)criar o mundo que, afinal, é feito por todos nós.

Dentro deste domínio do sensível e de uma humanidade tão efetivamente simples, há o desejo permanente de renovação fundado na esperança de que podemos e devemos transmitir o melhor de nós às gerações vindouras – às nossas e a todas as crianças. Neste sentido, recorrendo à simbologia do número onze, verificamos que se trata de um número particularmente sagrado nas tradições esotéricas africanas e diretamente relacionado com os mistérios da fecundidade: “Dans cette tradition, le onze (...) est celui qui oriente vers l’idée de renouvellement des cycles vitaux et de communication de forces vitales” (CHEVALIER; GHEEBRANT, 1969, p. 704). Os mistérios da fecundidade que também podem ser interpretados como a fertilidade de ideias e ideais são marcantes e visíveis nos contos de Mãe através da presença do encantatório, da delicadeza e da finura da mensagem. Esta harmonia é assinalada por Mía Couto no prefácio onde preconiza em Valter Hugo Mãe “(...) a atenta escuta que não ficava pelas vozes mas buscava infinitas histórias em que a vida se eterniza”, concluindo que “(...) estes contos, mais do que gigantescos, não têm tamanho” (COUTO, 2017, p. 11-12).

Desprovidos da dimensão que emoldura e aprisiona o tamanho e a substância dos seres e dos objetos, num “(...) redesenhar de fronteiras entre mundos (...)” (COUTO, 2017, p. 11), *Contos de cães e maus lobos* não foram escritos para crianças, mas são perspetivados para a

construção de um mundo melhor para as crianças, os futuros mestres de um mundo que se deseja melhor do que aquele das gerações antecedentes, como constata as palavras de Mãe:

Não sei escrever para crianças. (...) Os contos que invento ficam arrevesados de ser uma coisa e outra. Admito, não tenho jeito nenhum para textos que apenas divirtam. (...) Mas melhorar o mundo, servindo às crianças uma ética e uma sensibilidade em que acreditamos, é o mesmo que lhes pedirmos que cresçam melhores do que nós. A felicidade à espera das crianças deve ser um orgulho para as gerações que lhes precedem. Se não servirmos para tal, falhamos. Apenas a felicidade que se pressente pode redimir agruras e falhas. (MÃE, 2017, p. 157-158)

Gigantescos e reedificadores de fronteiras outras, o conjunto de *Contos de cães e maus lobos* não atribui nomes nem às personagens, nem aos lugares, contribuindo sobremaneira para amplificar a sua dimensão concretizada num fluxo atemporal, a-espacial e imensurável rumo à imensidão do anonimato. No entanto, não deixamos de ficar a saber que algures está “a menina que carregava bocadinhos”, “o menino de água” e o “querido monstro”; depois, conhecemos, em parte nenhuma, “a princesa com alma de galinha”, “o rosto” e “o rapaz que habitava livros”; através das palavras, aprendemos ainda sobre “modo de amar”, “o mau lobo”, “as mais belas coisas do mundo”, sobre “quatro velhos” e “bibliotecas”.

Num universo repleto de magia e de configurações resultantes de quem olha o mundo com a semente do coração, o espaço privilegiado é o da aprendizagem de valores congregados na capacidade de nos olharmos, de aprendermos e, simultaneamente, podermos respaldar o benefício daquela observação porque afinal “(...) os outros somos nós mesmos. (...) Inverte-se então a relação entre a criatura e o criador: somos nós que somos lidos” (COUTO, 2017, p. 12) numa interiorização, porventura “aos pedacinhos” de algumas, senão de todas as personagens dos contos. E este *volte face* que se opera define, igualmente, a dimensão gigantesca e plural dos onze contos de Mãe onde, na brevidade da narrativa, a importância da palavra miniatural atinge dimensões que nos permitem “entrar em” em vez de unicamente “nos movermos em torno do objeto” (ROHRBERGER, 2004, p. 8)². Nesta conceção, afigura-se clara a existência de agentes que encantam, atraem, envolvem e expandem a reflexão do leitor através de redes infinitas de sentimentos, uma vez que o ato de “entrar em” está ligado ao instinto e, por sua vez, a ação de “nos movermos em torno do objeto” está ligada à razão (ROHRBERGER, 2004, p. 8)³. A propósito desta reflexão e a complementar este curto itinerário, cito um excerto do conto “Bibliotecas”, onde Valter Hugo Mãe reflete sobre os livros e sobre o conto, renovando a ideia de múltiplos cruzamentos entre imaginação, sentimentos e crescimento humano:

1 No original: “enter into it” e “we move around the object”. Tradução da minha responsabilidade.

2 Rohrberger apresenta aqueles conceitos baseados na análise de Henri Bergson, **An Introduction to Metaphysics**. New York: G.P. Putnam’s Son’s, 1992.

Todos os livros são infinitos. Começam no texto e estendem-se pela imaginação. Por isso é que os textos são mais do que gigantescos, são absurdos de um tamanho que nem dá para calcular. Mesmo os contos, de pequenos não têm nada. Se os soubermos entender, crescemos também, até nos tornamos monumentais pessoas. Edifícios humanos de profundo esplendor. (MÃE, 2017, p. 151-152)

Conto e poema-errância: o privilégio da experiência

A reflexão de Valter Hugo Mãe acerca dos livros e, particularmente sobre a grandeza dos contos, oferece a ponte para o que se pretende expor sobre o conto, uma forma breve de expressão narrativa, e o poema-errância, um subgênero do poema. Neste contexto, surge, inevitavelmente, a questão: de que forma o conto e o poema-errância se poderão aproximar? Sem pretender traçar um itinerário exaustivo sobre estas duas formas breves de representação, considero, no entanto, importante sublinhar algumas particularidades que me coadjuvarão no decorrer deste percurso.

No contexto do estudo de formas breves de expressão, a revista *Forma Breve*, publicada pela Universidade de Aveiro, é uma referência que merece destaque. Curiosamente, no curto texto de apresentação do número dois da revista, lê-se:

(...) Na presente edição, destaca-se um conjunto de ensaios sobre o “poema em prosa”, reservando-se, no entanto, um espaço destinado à publicação de estudos acerca de outras formas curtas: o conto, a novela, o fragmento. Será esta a estrutura da revista. Com uma periodicidade anual, *forma breve* procurará dar visibilidade crítica a gêneros que nem sempre têm merecido a devida atenção. (FERREIRA, 2007, p. 7)

Entre aqueles gêneros está, obviamente, o conto que, pese embora se encontre numa fase de expansão, foi remetido, durante muito tempo, para um lugar menor dentro do panorama literário. Embora não seja o objetivo do presente estudo desenvolver extensivamente a teoria do conto, é sabido que, ao longo da história da humanidade, a narrativa breve tem sido a forma de comunicação privilegiada e intrínseca à condição humana, bastando, para tal, pensarmos na *Bíblia*, nas histórias de Sherazade narradas ao rei Shahrayar, nos contos tradicionais, na literatura infantil e nos contos eróticos de Bocaccio (*Decameron*, 1350). Neste sentido, Flannery O’Connor (1925-1964) apresenta no texto intitulado “Writing Short Stories” a ideia de narrativa breve como o modo natural da comunicação humana: “I have heard people say that the short story was one of the most difficult literary forms, and I’ve always tried to decide why people feel this way about what seems to me be one of the most natural and fundamental ways of human expression” (O’CONNOR, 1970, p. 87). Por outro lado, traçando o percurso do gênero ao longo dos séculos, Gotlib conclui que “(...) enquanto a força do contar histórias se faz, permanecendo, necessária e vigorosa, através dos séculos, paralelamente uma outra história se monta: a que tenta explicitar a história destas estórias, problematizando a questão deste modo de narrar” (GOTLIB, 2004, p. 6) que o identifica como sendo um modo de narrar “(...)

caraterizado, em princípio, pela própria natureza [daquela] narrativa: a de simplesmente *contar estórias*” [sic] (GOTLIB, 2004, p. 6). Mas o ato de simplesmente *contar estórias* conduziu O’Connor a considerar uma diferença primordial no que diz respeito à essência do conto: a dissemelhança entre “meaning” e “theme”, estando o primeiro conceito ligado, naturalmente, à ideia de narrativa curta:

Meaning is what keeps the short story from being short. I prefer to talk about the meaning in a story rather than the theme of a story. People talk about the theme of a story as if the theme were like the string that a sack of chicken feed is tied with. They think that if you can pick out the theme, the way you pick the right thread in the chicken-feed sack, you can rip the story open and feed the chickens. (O’CONNOR, 1970, p. 95-96)

Se para O’Connor a ideia de “meaning” foi fundamental para o seu ponto de partida relativamente à conceção do conto, no mesmo texto, O’Connor acrescenta-lhe o conceito de experiência, construindo, assim, uma equação reveladora e determinante para o entendimento distintivo daquela forma de narrativa breve, enfatizando a ideia de que o “significado” está, definitivamente, arregado na ideia de “significado experienciado”, como esclarecem as suas palavras:

The meaning of a story has to be embodied in it, has to be made concrete in it. A story is a way to say something that can’t be said any other way, and it takes every word in the story to say what the meaning is. You tell a story because a statement would be inadequate. (...) The meaning of fiction is not abstract meaning but experienced meaning, and the purpose of making statements about the meaning of a story is only to help you to experience that meaning more fully. (O’CONNOR, 1970, p. 96)

Examinando alguns aspetos do conto, para Julio Cortazar é fundamental que tenhamos uma “ideia viva acerca do conto”, uma tarefa que considera difícil porque, tendencialmente, as ideias rumam ao abstrato enquanto que, por outro lado, a vida “(...) rechaza angustiada ese lazo que quiere echarle la conceptualización para fijarla y categorizarla” (CORTAZAR, 1971, p. 405). Apostando na “ideia viva acerca do conto”, Cortazar considera ainda que, se esta ideia não existir, teremos perdido tempo, porque um conto move-se, exatamente, nesse plano onde a vida do homem e a expressão escrita dessa mesma vida “(...) libran una batalla fraternal, si se me permite el término; y el resultado de esa batalla es el cuento mismo, una síntesis viviente a la vez que una vida sintetizada, algo así como un temblor de agua dentro de un cristal, una fugacidad en una permanencia” (CORTAZAR, 1971, p. 405). Comparando o conto e o romance a duas artes visuais, a fotografia e o filme, Cortazar estabelece uma curiosa relação entre as quatro representações, emparelhando o conto com a fotografia e o romance com o filme, afirmando:

Mientras en el cine, como en la novela, la captación de esa realidad más amplia y multiforme se logra mediante el desarrollo de elementos parciales, acumulativos, que no excluyen, por supuesto, una síntesis que dé el *climax* de la obra, en una fotografía o en un cuento (...) se procede inversamente, es decir, que el fotógrafo o el cuentista se ven precisados a escoger y limitar una imagen o un acacimiento que sean *significativos*, que no solamente valgan por sí mismos, sino que sean capaces de actuar en el espectador o en el lector como una especie de *apertura*, de fermento que proyecta la inteligencia y la sensibilidad hacia algo que va mucho más allá de la anécdota visual o literaria contenidas en la foto o en el cuento. (CORTAZAR, 1971, p. 406)

Neste sentido, Charles E. May, para além de se referir à distinção entre “short story” e “long story”, propõe, simultaneamente, a correlação entre “short story”/“individual animal” e “long story”/“social animal”, acrescentando ainda que a narrativa breve precedeu a ideia de narrativa longa, a qual se materializou na concepção de vida social. Para May, a ideia de solidariedade do homem primitivo estava fundamentada no sentimento que se diferenciava de qualquer conceito social sistemático e padronizado. Desta forma, a solidariedade e os sentimentos a ela congregados revelavam-se nos encontros com o sagrado, numa separação do homem em relação ao fluxo do cotidiano da vida, sendo ele o único responsável pelas respostas emocionais e individuais possibilitadas pelas suas experiências:

These episodes in which the inner meaning of things was manifested, in which nature and the self were united in what for him was true reality, he attempted to stabilize for himself and communicate to others on stories that were short. Only later did man link these stories together and extrapolate from them a conceptual cosmology in accordance to which he guided his social life. (MAY, 1994, p. 131)

May distingue ainda a “ficção longa” da “ficção breve” fundamentada no tipo de experiência que cada forma narrativa capta na sua essência, um detalhe que também se repercute no tamanho da narrativa. Por outro lado, as diferentes experiências que são captadas de forma dissemelhante nos dois modos narrativos irão, por sua vez, refletir-se sob diferentes modos de apreensão do conhecimento. Desta forma, May concentra a distinção fundamental na experiência que cada modo narrativo tem capacidade de apreender:

(...) long fiction, by its very length, demands both a subject matter and a set of artistic conventions that primarily derive from and in turn establish the primacy of “experience” conceptually created and considered; whereas short fiction, by its length, demands both a subject matter and a set of artistic conventions that derive from and establish the primacy of “an experience” directly and emotionally created and encountered. (MAY, 1994, p. 133. Sublinhado da nossa responsabilidade.)

A ênfase que May atribui às diferenças entre as duas interpretações da experiência – “experiência concetualmente criada e considerada” para a narrativa longa e “uma experiência

diretamente e emocionalmente criada e encontrada” a enformar a narrativa breve – estabelecem o ponto de partida essencial para o *rendez-vous* anunciado entre o conto e o poema-errância.

Ao longo da história da Humanidade, pese embora perspetivado de nómada a sedentário, o Homem esteve sempre acompanhado pela noção de caminhada e de errância. Sem nos querermos deter demasiado nesta ideia por não ser o objetivo do presente estudo, basta pensarmos no livro “Êxodo”, do *Antigo Testamento*, e na errância do povo judeu como referências da condição *caminhante* da Humanidade. Num contexto completamente diferente, na Antiga Grécia, Aristóteles ensinava os seus alunos caminhando ao ar livre, tendo formado a Escola Peripatética, cuja origem grega da palavra significa ambulante ou itinerante.

Proporcionando momentos de circunstância criadora, o conceito de “poema-errância” foi primeiramente abordado pelo poeta americano Archie Randolph Ammons (1926-2001) no seu ensaio intitulado “A Poem is a Walk”⁴, apresentado a propósito do “International Poetry Forum”, sediado em Pittsburgh, em abril de 1967. Por sua vez, Roger Gilbert desenvolveu o conceito de A.R. Ammons, criando o conceito de “walk poem”. No estudo intitulado “Da Representação da Cidade do Porto na Poesia de Jorge de Sena”, Francisco Cota Fagundes traduziu “walk poem” para “poema-errância”, catalogando-o como um subgénero do poema (FAGUNDES, 2016, p. 252).

Considerando o “walk poem” como o resultado da experiência do encontro do poeta com a “vida real”, uma vez que só a partir daquele encontro se poderá produzir experiência no sentido ativo, o “walk poem” é assim definido por Roger Gilbert:

The walk poem is thus ideally situated to register the subtle impingements of a world, a setting, upon the apparently autonomous process of thinking. It is an intricate dialectic between perception and reflection that the walk poem finds its center; as a genre it emphasizes the ineluctable dependency of the general to the particular, the abstract to the circumstantial. (GILBERT, 1991, p. 11)

A partir do encontro do poeta com os choques subtis de um mundo, um encontro fundado no movimento corporal e mental proposto pela errância, o pensamento “(...) is shown to be not a mastering of experience but a product of it, circumscribed by the temporal and spatial limitations of the body itself” (GILBERT, 1991, p. 11). Como uma forma de experiência, o ato de caminhar propõe funções diferentes acerca da perceção e da reflexão, sendo que o ritmo temporal adquirido permite assimilar e interpelar uma alargada experiência do contexto que, por sua vez, está sincronizado com o espaço e o tempo, sendo cada uma destas categorias experienciada em função uma da outra. Com a moldura do ato real de caminhar, o pensamento passa a ser mais uma atividade estética do olhar, “(...) a mode of player rather than work” (GILBERT, 1991, p. 11).

4 Ensaio originalmente publicado na revista *Epoch*18 (Fall 1968): 114-119. Informação disponível em <http://templepoetry.blogspot.com/2009/06/poem-is-walk.html>.

Neste contexto, é fundamental observarmos que “the walk poem differs from both the standard local poem and the greater Romantic lyric in one crucial respect: it takes as its subject not a landscape, as essentially static entity, but an experience. It is thus *transcriptive* rather than descriptive” (GILBERT, 1991, p. 8). Como prolongamento da reflexão proposta, é importante termos em conta as diferenças de sentido atribuídas à descrição e à transcrição e de que forma o “walk poem” é beneficiado na sua estrutura: “(...) where *description* or writing *of* suggests the linguistic representation of something fixed and spatial, *transcription*, writing across or ‘taking down’ implies the carrying into language of something fluid and temporal, as when one transcribes speech or music” (GILBERT, 1991, p. 8). Na proposta de Gilbert, o ato de transcrever está associado à ideia de simultaneidade de ações o que implica, necessariamente, a existência de um movimento proporcionado pela transcrição da experiência. Será ainda curioso notar que os sufixos de origem latina que Gilbert destaca no seu texto apresentam um significado que vai ao encontro do exposto: *des* comporta a ideia de ação contrária, negação; *trans* implica a ideia de movimento para além de, movimento através de, o que confirma que se trata de algo que decorre em simultâneo com outra ação, uma vez que “[t]he walk poem, (...) takes this flux as its true subject, and in transcribing it assumes a radical temporal form” (GILBERT, 1991, p. 8).

Ainda neste domínio, será importante referir a abordagem de Valeria Shaw centrada no leitor por o considerar um elemento extremamente válido para a fundamentação que se pretende o mais abrangente possível. Curiosamente, Valeria Shaw, no capítulo dedicado ao “Subject-matter” do conto, baseia-se, igualmente, na ideia de múltiplas experiências que o leitor de contos pode vivenciar conjugadas com a ideia de fronteira, entendida como tal quando se verifica uma relação entre duas áreas distintas. Neste sentido, a fronteira, ela mesma, será uma espécie de terceira entidade “(...) which itself both a distinct line and a borderland whose features are shadowy and indistinct” (SHAW, 1983, p. 192). Comparando o leitor de contos com o viajante – o qual poderia passar inúmeras linhas fronteiriças invisíveis se não existissem as fronteiras impostas pelas instituições sociais, daí resultando o encontro, muitas vezes, com situações não familiares – assim acontece com o leitor de contos, a quem são oferecidas inúmeras experiências inesperadas: “(...) watching a character cross a frontier, literal or metaphorical, the reader can be made to feel that he too is discovering something new, experiencing in a short time-span the dislocating sensation of entering a foreign state, unlike the one he normally inhabits” (SHAW, 1983, p. 193).

Nesta panorâmica, o conto, em geral, e o “O rosto”, em particular, oferecem ao leitor contemporâneo-ativo – o qual se constitui como o eco de uma realidade mutável, em busca do imediato, veloz e impaciente – as características instituídas através de um diálogo de natureza humanista que penetra no espírito do leitor de forma subtil, exigindo-lhe, por sua vez, um trabalho interativo e cooperativo. Na sua totalidade, a palavra-símbolo representa realidades

puras, transparentes e singulares, preconizando-se como a peça fundamental da engrenagem que atrai a reciprocidade do leitor, na expressão de registos e matizes que se refletem numa constante exteriorização da complexa e oculta tensão do comportamento humano, parâmetros que interagem no diálogo universal oferecido ao leitor da contemporaneidade.

Assente numa rede que se tece do encontro entre detalhes proporcionados pela experiência, deparamo-nos com um ponto de interseção no qual convergem o conto e o poema-errância, circundados pelo encontro com a experiência, a qual devolve a realidade e a essência de vidas derramadas em forma de narrativa breve ou em forma de poema.

A experiência única que modela o conto e o poema-errância vai delinear, igualmente, a viagem d’“O rosto” na confirmação de que “o silêncio é de ouro”, possibilitando ao ser humano olhares outros, enformados também pela natureza. Paralelamente, fundamenta-se o instrumento de uma comunicação universal que pode ser aplicada a qualquer extensão do quotidiano, atribuindo-se especial atenção ao cuidado de tudo o que na vida nos proporciona alento em busca da percepção natural e da pureza em equilíbrio. E quem melhor senão as crianças para renovarem a tentativa de interpretar a realidade proposta por Mãe?

Silêncio e natureza: a experiência outra

“O rosto” é o quinto conto da antologia *Contos de cães e maus lobos*, um conto que, tal como os restantes, também não fornece informações quanto a datas, nomes ou lugares. Desta forma, Valter Hugo Mãe oferece a disponibilidade para que seja ainda mais transitável o exercício de nos colocarmos no lugar do(s) outro(s) e, conjuntamente, nos conhecermos mais e melhor. O que de facto “O rosto” oferece aquando da sua leitura é a imersão nas experiências que se entrelaçam entre o menino, o leitor e as vidas. Os mundos a-fronteiras criados por Mãe onde se incluem todos os contos da antologia e, em particular, “O rosto”, acolhem, por si só, múltiplas subjetividades reveladas através da correspondência entre a essência dos valores humanos e o tempo em que vivemos, numa “ (...) cumplicidade de quem partilha vazios e silêncios” (COUTO, 2017, p. 11).

Recorrendo de novo à simbologia dos números, o número cinco (recorde-se que “O rosto” é o quinto conto da antologia) simboliza, primordialmente, “(...) les cinq sens et les cinq formes sensibles de la matière: la totalité du monde sensible” (CHEVALIER; GHEEBRANT, 1969, p. 254). Embora as cinco formas sensíveis da matéria se constituam na totalidade do mundo sensível dos onze contos da antologia é n’“O rosto” que encontramos a primazia da sensibilidade de um mundo abençoado por mais de cinco sentidos, um mundo abençoado, simultaneamente, pelos rostos de um menino, de um pai, de uma mãe e de uma professora. A acrescentar a estes rostos ainda o cão, os pássaros e as árvores. Neste pequeno mundo, aparentemente povoado de tão pouco, é onde o encontro entre o silêncio e a natureza promulgam a dimensão de mundos humanitariamente gigantescos, experienciados em breves páginas. Como afirma Antonio Candido (1918-2017), a literatura “(...) *nem corrompe, nem*

edifica (sic) [...]]; mas, trazendo livremente em si o que chamamos o bem e o que chamamos o mal, humaniza em sentido profundo, porque faz viver” (CANDIDO, 2002, p. 85), reafirmando-se a capacidade que a literatura tem para confirmar a humanidade do ser humano. Neste sentido, a antologia de contos de Valter Hugo Mãe é exemplar e “O rosto” é a confirmação da humanidade valteriana repartida em páginas breves, em extensões de cumplicidades partilhadas de silêncios que nos conduzem à viagem da descoberta e à constatação testemunhada de que é importante estarmos atentos aos preciosos detalhes da vida para nos aproximarmos mais de nós e do(s) outro(s). Tal como o desejo que nos sucede e que Mãe considera que talvez seja “um aviso para que as coisas boas aconteçam sem precisarem de explicações complexas” (MÃE, 2017, p. 67), “O rosto” explica-se de uma forma muito simples: era um menino que durante muitos anos viveu numa casa em cima de um monte com o pai e a mãe, para além de doze árvores, muitos pássaros e um cão. Os únicos barulhos audíveis eram o canto dos pássaros e o ladrar do cão que “(...) gostava de ladrar só de estar feliz (...)” (MÃE, 2015, p. 79). O pai e a mãe cantavam também e o menino só de os ouvir achava que o longe que viam “(...) ficava mais perto assim (...)” (MÃE, 2015, p. 80). Os três trabalhavam “(...) nisso de ver o longe” (MÃE, 2015, p. 80), passando os dias a ver como chegava e partia o sol, observando a calma das paisagens e dos montes vizinhos serpenteados por uma estrada muito estreita onde, muito de vez em quando, passavam uns poucos carros. Enquanto observavam o longe, às vezes, os três conversavam sem pressa porque não era importante fazer as coisas à pressa. Com uma vista privilegiada, podiam ver os pastores a enfileirarem o gado e os montes vizinhos

(...) mais cobertos do que o nosso, que parecia careca, assim sem cabelo por ter apenas doze árvores. Estava a nossa casa ali pousada, na careca do monte, como um pequeno chapéu. Eu até imaginava que o nosso monte, ali abaixo de onde estávamos, teria uns olhos e uma boca para ser uma cabeça toda catita a fazer o mesmo que fazíamos nós, ver ao longe. (MÃE, 2017, p. 80)

Nesta viagem, a primeira paragem que se impõe é a que nos oferece a possibilidade de refletirmos sobre a ideia de experiência. A noção de experiência está ligada a qualquer conhecimento obtido através dos sentidos, apresentando duas vertentes: uma forma de conhecimento abrangente e não organizada ou uma forma de sabedoria adquirida de forma espontânea durante a vida que, através da aprendizagem sistemática, se aprimora com o passar do tempo⁵. Numa visão naturalista, a experiência adquire papel de destaque, alterando e interferindo nas ações humanas. Constituindo-se como um conjunto de sensações que não necessitam de ser superadas por uma atividade meramente intelectual, a experiência interage com a cognição de um determinado agente. Nesta perspetiva, a experiência passa a ser relevante nas ações do quotidiano de um agente.

5 Informação disponível <https://ciberduvidas.iscte-iul.pt/consultorio/perguntas/o-uso-de-experiencia-e-de-experimento/25314>. Consultado em março de 2020.

Neste sentido, John Dewey (1859-1952), filósofo norte americano, dilatou a ideia de experiência, acrescentando-lhe o benefício de não ter princípio nem fim e de se constituir como um fluxo que funciona como um todo que, por sua vez, é apreendido através dos nossos sentidos para ser expandido. Nas palavras de Dewey, experiência, homem e natureza são noções que se complementam e que coabitam lado a lado: “Experience is history; and the *taking* of some objects as final is itself an episode in history. (...) Nature’s place in man is no less significant than man’s place in nature. Man in nature is man subjected; nature in man, recognized and used, is intelligence and art. (...) Knowledge itself must be experienced” (DEWEY, 1926, p. 28-31). Recuperando a ideia da importância da experiência na vida e nas relações humanas no sentido em que permite formas de liberdade, Dewey afirma que “[the respect] for the things of experience alone bring with it such a respect for others, the centres (*sic*) of experience, as is free from patronage, domination and the will to impose” (DEWEY, 1926, p. 39).

Transportando o sentido das palavras de Dewey para “O rosto”, assistimos à liberdade vivida de experiências feitas, ou seja, a experiência do ver o longe, a experiência do viver no cimo de um monte rodeado por natureza e a experiência única da posse do tempo sem limites para se pensar em silêncio. A partir desta liberdade incondicional, fluem as sensibilidades que permitem reflexões e análises desprovidas de moldura, ainda que, muitas vezes, aconteçam em silêncio.

Até aos dias de hoje, o silêncio tem incorporado uma conotação negativa decorrente da ausência de palavra e, subsequentemente, como forma de submissão. Quando é imperativo falar e se cala, o silêncio pode-se transformar num rosto com duas faces – a cumplicidade e o consentimento. Desta forma, o silêncio pode ser entendido como uma categoria extremamente ambígua, podendo ser revelador de indiferença, de desprezo, de ódio e de vingança, por um lado, e indicar abertura, escuta, respeito e solidariedade, por outro lado. Na primeira situação, podemos considerar que o silêncio apresenta a estranheza de se tornar impossivelmente ruidoso e perturbador. No segundo caso, temos o silêncio que é exigido pela palavra, resultante de interrupções naturais que valorizam a pausa e a tranquilidade. Nesta situação, o silêncio é ainda portador e difusor de uma essência orgânica que não incomoda, mas pacifica. Silêncio e palavra são constituintes da natureza intrínseca do ser humano e ambos são tão valiosos e imprescindíveis quer ao ser humano quer a eles próprios, o silêncio e a palavra. Com esta analogia pretende-se reforçar a ideia de que a palavra existe pelo silêncio e o silêncio, por sua vez, existe pela palavra. É de todo impossível não aceitar que silêncio e palavra coabitam na estima de que ambos se completam e se complementam. Para que a palavra seja ouvida, a existência do silêncio é condição necessária. Por outro lado, o que a palavra não diz ou não pode dizer fica a cargo da voz do silêncio.

Voltando ao conto de Mãe,

(...) era em silêncio que vivíamos. A deixar que fossem as plantas e os bichos a terem pelo vento partículas de conversa viajando.
Quando se vive num silêncio tão grande, a tomar conta de algo tão distante, aprende-se a ver melhor. Aprende-se a ver pela cor das coisas, pelo movimento e até pelos odores o que pode estar a acontecer. (MÃE, 2017, p. 81)

A grandeza que o silêncio espelha no conto de Mãe é sinónimo de sabedoria sensível, silenciosamente experienciada, apreendendo o detalhe mínimo que o silêncio, por si só, permite alcançar – a espiritualidade. Neste sentido, segundo Eni P. Orlandi, “(...) há um modo de estar em silêncio que corresponde a um modo de estar no silêncio” (ORLANDI, 1997, p. 11) e, da mesma forma que a palavra, o silêncio também implica movimento, procurando novos caminhos através dos movimentos dos sentidos. Orlandi propõe a distinção entre duas formas de silêncio: “o silêncio fundante” e a “política do silêncio”, sendo o “silêncio fundante” o que interessa no presente contexto. Adotando múltiplas *nuances*, o silêncio pode atravessar as palavras, pode existir entre as palavras, pode indicar que o sentido de algo pode ser outro ou pode estar presente naquilo que nunca se diz. Neste sentido, estamos perante a categoria de “silêncio fundante”, entendido como fundador de significados, como atestam as palavras de Orlandi: “Assim, quando dizemos que há silêncio nas palavras, estamos dizendo que: elas são atravessadas de silêncio; elas produzem silêncio; o silêncio fala por elas; elas silenciam” (ORLANDI, 1997, p. 14). O silêncio é a garantia de que haverá movimento de sentidos, adquirindo significação e carácter próprios. Partindo da metáfora entre o mar e o silêncio, Orlandi afirma:

Como para o mar, é na profundidade, no silêncio, que está o real e o sentido. As ondas são apenas o seu ruído, suas bordas (limites), seu movimento periférico (palavras). A linguagem supõe pois a transformação da matéria significante por excelência (silêncio) em significados apreensíveis, verbalizáveis. A significação é um movimento. Errância do sujeito, errância dos sentidos. (ORLANDI, 1997, p. 33)

A ideia de errância no conto de Mãe está assente na ideia de errância da experiência dos sentidos que permite o voo, a viagem interior do menino em comunhão com a natureza que assume, em silêncio, o papel de ouvinte-solidária. O silêncio que, quase sempre, fecha todas as bocas é a pausa que permite, por outro lado, abrir todos os olhos, permitindo a viagem do autoconhecimento e de um conhecimento mais profundo do(s) outro(s).

Neste contexto, a experiência do silêncio, viajante errante de essência solitária, é partilhada com a natureza, constituindo-se, assim, uma dupla carismática que embala “O rosto” de Valter Hugo Mãe, a vida de todos e de qualquer um, num qualquer lugar do mundo. Mas, o lugar do conto de Mãe, não é um lugar qualquer, uma vez que está intrinsecamente ligado à natureza. Naquele lugar específico, era a vida em plena comunhão com a natureza que se

afirmava e que se traduzia numa presença extremamente significativa para a família que vivia no cimo do monte.

Na conceção de Yi-Fu Tuan, geógrafo chinês, espaço e lugar são duas entidades que devem ser definidas em função uma da outra. Tuan acrescenta ainda que a amplitude da experiência ou do conhecimento proporcionam informações enriquecedoras para conceitos considerados de difícil definição. Na experiência, frequentemente, espaço e lugar são categorias que se fundem. Dependendo da relação que se constrói com cada uma delas, vão sendo atribuídos símbolos que satisfazem a experiência pessoal desenvolvida, os quais podem sofrer alterações à medida que a intimidade ampliada se direciona no sentido crescente ou decrescente com o espaço e/ou com o lugar. Neste contexto, o que à partida sentimos como espaço poderá ser transformado em lugar. Por outro lado, nada impede que uma pessoa possa “(...) conhecer um lugar tanto de modo íntimo como conceitual” (TUAN, 1983, p. 7-8). Ao confrontar os conceitos de lugar e de espaço, para quem o primeiro é sinónimo de segurança e o segundo sinónimo de liberdade, Tuan afirma:

O espaço aberto não tem caminhos trilhados nem sinalizações. Não tem padrões estabelecidos que revelam algo, é como uma folha em branco na qual se pode imprimir qualquer significado. O espaço fechado e humanizado é lugar. Comparado com o espaço, o lugar é um centro calmo de valores estabelecidos. (TUAN, 1983, p. 61)

Contrastando com as palavras de Tuan, o conto de Valter Hugo Mãe apresenta espaço e lugar em perfeita simbiose – espaço é lugar e lugar é espaço. Embora saibamos que há um grande espaço com montes e florestas, embora saibamos que o menino morava num lugar no cimo do monte, não parece ser viável a separação entre aquelas categorias uma vez que a vida do menino se desenvolveu entre aquele espaço e aquele lugar, ao mesmo nível. A experiência vivida naquele espaço e naquele lugar revela-se determinante na construção da intimidade sincrónica entre o espaço e o lugar experienciados diariamente. O centro calmo de valores estabelecidos referidos por Tuan está naturalmente presente nas vivências diárias em fusão completa entre espaço, lugar, natureza e silêncio mediados pela experiência sensorial. Afinal tinha sido uma sorte “(...) que nos tivesse calhado viver no cimo de um monte tão especial e ter por tarefa ver ao longe e tomar conta de um tão grande e sossego” (MÃE, 2017, 83).

Regresso a “O rosto”.

Houve um dia em que o menino teve de ir para a escola (“Quem faria a minha parte de ver ao longe a medir os humores da paisagem?” MÃE, 2017, p. 82) com outras três crianças que vinham ainda de mais longe e tinham de apanhar a carrinha. Na sala de aula, eram oito alunos e a professora que tinha vindo da cidade, onde por cada árvore do monte havia uma casa e onde por cada pássaro ou insetos havia pessoas nas ruas. Num outro dia, a professora pediu

aos meninos que falassem sobre o trabalho que faziam quando chegavam a casa depois da escola – todos tinham trabalho para fazer “(...) e brincar era quase uma ideia esquisita” (MÃE, 2017, p. 83). O menino explicou a todos o que fazia juntamente com os seus pais: olhava para norte e para sul, via a paisagem a mudar de cor e de movimentos, ouvia diferentes ruídos e que o mais importante de tudo era “(...) perceber o que acontecia longe, lá onde ficavam os montes isolados e aonde quase ninguém ia (...)” (MÃE, 2017, p. 84), concluindo o menino que na sala de aula tudo estava perto. A professora disse ao menino que o rosto de cada pessoa (...) era imenso como a paisagem e, visto com atenção, tinha distâncias até infinitas que importava tentar perceber” (MÃE, 2017, p. 84). Por ser incapaz de perceber as palavras da professora, pois não encontrava nada da distância da paisagem nem no rosto do pai nem no rosto do cão, a professora sentou o menino de frente para os outros meninos. Neste momento de viragem crucial, o menino apercebeu-se de que havia uma menina na sala que

se distraía a ver nada. Via nada como se fosse alguma coisa. Tinha o rosto parado e apontado para o tecto e, embora de olhos abertos, ficava estranha, como se adormecida. O rosto dela, ali todo à flor da pele, pareceu-se realmente com o distante da paisagem. Veio à sua expressão uma lonjura que impossibilitava, a quem a visse, perceber com nitidez o que lhe passava no seu pensamento. (MÃE, 2017, p. 85)

A partir deste momento, o menino percebeu que no rosto de cada um o que se vê não é mais do que a superfície do que nos vai na alma e que é uma tarefa que requer o cuidado e a atenção como a tarefa de vigiar os montes para prevenir os incêndios, pois “(...) se houvesse o azar de um incêndio nesses montes podia arder quase o mundo inteiro, porque o tempo seria pequeno para trazer água antes que o fogo alastrasse” (MÃE, 2017, p. 84).

Neste percurso, são duas as viagens que também moldam o conto de Mãe: a viagem curta e física de carrinha que leva o menino para a escola, a qual, paralelamente, lhe vai proporcionar a viagem outra e a maior de sempre, a descoberta da dificuldade em discernir o outro e a descoberta outra inerente a si próprio, descobertas que transformaram o sentido das suas ações quando percebeu que, afinal, não conhecia nem o pai, nem a mãe, nem aqueles poucos meninos da escola. Nesta renovação de perspectiva proporcionada pela experiência das viagens, o menino também realizou mudanças no seu foco de atenção – agora, ele sabe que não basta olharmo-nos para nos conhecermos. O menino concluiu que “(...) o rosto é extenso e infinito, capaz de expressões que vamos conhecendo e outras que nunca vemos. Toda a vida precisamos de estar atentos, se assim não fizermos vamos perder muito do mais importante que acontece em nosso redor” (MÃE, 2017, p. 86).

Considerações finais

Ao longo deste trabalho foi abordada uma aproximação ao conto e ao poema-errância que, embora se concretizem sob formas diferentes de expressão – narrativa e poesia – apresentam uma circunstância comum, a experiência, que se constitui como uma das características que enformam e aproximam aquelas duas formas de expressão. Neste sentido, é interessante observar-se que a noção de experiência se prolonga para além da sua presença formal no conto e no poema-errância, sendo possível acompanhar o rasto da presença da ideia de experiência também ela, por sua vez, a acalantar e a redimensionar “O rosto” no encontro experienciado entre o silêncio e a natureza. Por outro lado, “O rosto” é mediado ainda pela ideia de viagem enquadrada na moldura do relato do menino inocente e curioso que conta a sua saga baseada nas experiências vividas.

Contos de cães e maus lobos, de Valter Hugo Mãe, apresentam-se como um jogo que nos seduz e “O rosto”, alvo de atenção particular neste trabalho, oferece-nos o caminho por onde transitamos como leitores, percorrendo um itinerário que nos aconchega e, simultaneamente, nos transporta a domínios inesperados do conhecimento de nós próprios e, porventura, dos outros. O consentimento que a viagem permite ao nosso rosto e ao rosto de qualquer pessoa é infundável e provoca no leitor o desejo de continuar a explorar os domínios possíveis e que, por isso mesmo, não terminam com este trabalho. Pelo contrário, abrem-se mais rostos ainda e mais possibilidades como a criação de projetos didático-pedagógicos de incentivo à leitura, à escrita, ao conhecimento, como Mãe refere no conto “As mais belas coisas do mundo”:

Estar vivo é procurar, explicava [o avô]. (...) Eu sei que ele queria chamar a atenção para a importância de aprender. Explicava sempre que aprender é mudar de conduta, fazer melhor. Quem sabe melhor e continua a cometer o mesmo erro não aprendeu nada, apenas acedeu à informação. (...) O meu avô pedia que não me desiludisse. Quem se desilude morre por dentro. Dizia: é urgente viver encantado. (...)
Aprendi que uma semente aninhada num bocado de algodão húmido pode rebentar num gigantesco pé de feijão. (MÃE, 2017, p. 123-125)

Referências

AMMONS, Archie Randolph. A Poem is a Walk. **Epoch**. nº18, p. 114-119, fall 1968. Consultado em 17 de abril 2020. Disponível em: <http://templepoetry.blogspot.com/2009/06/poem-is-walk.html>.

ANTUNES, Susana L. M. **De Errâncias e Viagens Poéticas em Jorge de Sena e Cecília Meireles**. Porto: Edições Afrontamento, 2020.

CANDIDO, Antonio. **Textos de Intervenção**. São Paulo: Editora 34/Duas Cidades, 2002.

CHEVALIER, Jean; GHEEBRANT, Alain. **Dictionnaire des Symboles**. Paris: Editions Robert Laffont, 1969.

CORTAZAR, Julio. Algunos Aspectos del Cuento. **Cuadernos Hispanoamericanos**. nº225, p. 403-416, marzo 1971. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2009. Consultado em 23 de março de 2020. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/algunos-aspectos-del-cuento/>

DEWEY, John. Experience and Nature. **Experience and Nature**. Chicago; London: Open Court Publishing Company, 1925, p. 1-39.

FAGUNDES, Francisco Cota. Da Representação da Cidade do Porto na Poesia de Jorge de Sena. **Trinta e Muitos Anos de Devoção. Estudos Sobre Jorge de Sena em Honra de Mécia de Sena**. Francisco Cota Fagundes, António M. A. Igrejas, Susana L. M. Antunes (coord.). Ponta Delgada: Ver Açor, 2016, p. 242-295.

FERREIRA, António Manuel. **FORMA BREVE 2**. Aveiro: Universidade de Aveiro, 2003, p. 7.

GILBERT, Paul. **Walks in The World: Representation and Experience in Modern American Poetry**. Princeton: Princeton University Press, 1991.

GOTLIB, Nádia Battella. A **Teoria do Conto**. Consultado em 13 de maio 2020. Disponível em: <https://www.google.com/search?q=gotlibnadia+batella%2C+teoria+do+conto&oq=gotlibnadia+batella%2C+teoria+do+conto&aqs=chrome..69i57j3>

LOTHE, Jakob; SKEI, Hans H. (eds.). **The Art of Brevity. Excursions in Short Fiction Theory and Analysis**. Columbia: University of South Carolina Press, 2004.

MÃE, Valter Hugo. **Contos de cães e maus lobos**. 2.ed. Porto: Porto Editora, 2017.

MAY, Charles E. (ed.). **The New Short Stories Theories**. Ohio: Ohio University Press, 1994.

O’CONNOR, Flannery. **Mystery and Manners**. New York: Farrar, Strauss & Giroux, 1970.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **As Formas do Silêncio. No Movimento dos Sentidos**. São Paulo: UNICAMP, 1997.

ROHRBERGER, Mary. Origins, Development, Substance and Design of the Short Story. **The Art of f Brevity. Excursions in Short Fiction Theory and Analysis**. Jakob Lothe, Hans H. Skei (eds.). Columbia: University of South Carolina Press, 2004, p. 1-13.

SHAW, Valerie. **The Short Story. A Critical Introduction**. New York: Longman, 1983.

STEINER, George. **Lenguaje y Silencio**. Barcelona: Gedisa Editorial, 2003.

TUAN, Yi-Fu. **Espaço e lugar: a perspectiva da experiência**. Livia de Oliveira (trad.). São Paulo: DIFEL, 1983.