

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE PONTA GROSSA
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
DEPARTAMENTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA LINGUAGEM

SANDRA AUGUSTO SILVA

EXÍLIO E MATERNIDADE EM *O FILHO DA MÃE* (2009), DE BERNARDO CARVALHO

PONTA GROSSA
2023

SANDRA AUGUSTO SILVA

EXÍLIO E MATERNIDADE EM *O FILHO DA MÃE* (2009), DE BERNARDO CARVALHO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Ponta Grossa, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, como requisito parcial à obtenção do título de Mestra em Estudos da Linguagem.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Keli Cristina Pacheco.

PONTA GROSSA
2023

S586 Silva, Sandra Augusto
Exílio e maternidade em O Filho da Mãe, de Bernardo Carvalho / Sandra Augusto Silva. Ponta Grossa, 2023.
94 f.

Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem - Área de Concentração: Linguagem, Identidade e Subjetividade), Universidade Estadual de Ponta Grossa.

Orientadora: Profa. Dra. Keli Cristina Pacheco.

1. Exílio. 2. Experiências. 3. Maternidade. 4. O Filho da Mãe. 5. Bernardo Carvalho. I. Pacheco, Keli Cristina. II. Universidade Estadual de Ponta Grossa. Linguagem, Identidade e Subjetividade. III.T.

CDD: 807



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE PONTA GROSSA
Av. General Carlos Cavalcanti, 4748 - Bairro Uvaranas - CEP 84030-900 - Ponta Grossa - PR - <https://uepg.br>

TERMO

SANDRA AUGUSTO SILVA

EXÍLIO E MATERNIDADE EM O FILHO DA MÃE, DE BERNARDO CARVALHO

Dissertação apresentada para obtenção do título grau de Mestre em Estudos da Linguagem na Universidade Estadual de Ponta Grossa, Área de concentração em Linguagem, Identidade e Subjetividade.

Ponta Grossa, 25 de agosto de 2023.

Prof.^a Dra Keli Cristina Pacheco – Universidade Estadual de Ponta Grossa

Prof.^a Dra Eunice de Moraes – Universidade Estadual de Ponta Grossa

Prof.^a Dra Nicéia Valdati – Universidade Estadual do Centro Oeste



Documento assinado eletronicamente por **Evanir Pavloski, Coordenador(a) do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem - Mestrado**, em 11/08/2023, às 14:57, conforme Resolução UEPG CA 114/2018 e art. 1º, III, "b", da Lei 11.419/2006.



Documento assinado eletronicamente por **Nilcéia Valdati, Usuário Externo**, em 28/08/2023, às 14:05, conforme Resolução UEPG CA 114/2018 e art. 1º, III, "b", da Lei 11.419/2006.



Documento assinado eletronicamente por **Keli Cristina Pacheco, Professor(a)**, em 29/08/2023, às 19:48, conforme Resolução UEPG CA 114/2018 e art. 1º, III, "b", da Lei 11.419/2006.



A autenticidade do documento pode ser conferida no site <https://sei.uepg.br/autenticidade> informando o código verificador **1569770** e o código CRC **3B501F60**.

À minha mãe, a mulher mais humana, mais generosa que conheço. Queria merecê-la mais!

Aos meus filhos: Allycia, Mateus e Helena. Tento, por eles, ser uma pessoa melhor um pouquinho por dia...

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, meus filhos e meu companheiro por todo apoio, paciência e espera.

Aos meus colegas de trabalho pelo incentivo e compreensão quanto aos dias de ausência para realização deste projeto.

À minha orientadora por acreditar na possibilidade de desenvolvimento do trabalho e pelo compartilhamento de conhecimentos.

Às Professoras Eunice e Nilceia pelas leituras atenciosas de meu trabalho no momento de qualificação e pelas contribuições tão pertinentes.

E a todos os professores e equipe de profissionais do Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem que contribuíram neste percurso.

RESUMO

Este trabalho objetiva uma análise das relações estabelecidas entre as experiências relacionadas à maternidade e o exílio no romance *O Filho da Mãe* (2009), de Bernardo Carvalho. Para análise destas relações, partimos, sobretudo, dos pressupostos teóricos de Alexis Nouss que toma o exílio como um processo para além do fenômeno social, considerando-o sob uma perspectiva da “experiência humana”. Partimos da hipótese de que as experiências vivenciadas pelas mulheres da trama afetem as suas condições exílicas e/ou de seus filhos. Percebemos que todas encontram no desvio de um ideário de maternidade um movimento comum, mas que apesar disso nos proporciona a percepção de como a questão da maternidade é experienciada de forma singular por elas. Para organização de escrita e raciocínio, o trabalho evidencia três momentos: a experiência de expatriação de Bernardo Carvalho que gestou o romance de 2009 e os sentimentos de medo e desamparo que foram tão significativos para a construção dos personagens; a montagem/construção narrativa do romance que opera com estratégias de focalização nas ações e sentimentos dos personagens; e, enfim, as trajetórias das mulheres - marcadas pelo desejo de salvação e pelo sentimento do medo - e dos filhos centrais da trama - marcadas pelo signo da ausência e pelo sentimento do desamparo. Para percorrer estes três momentos, foram válidos os posicionamentos teóricos de estudiosos - além de Alexis Nouss - como Adenize Franco (2013), Beatriz Resende (2008, 2010, 2014), Edward Said (2003, 2005), Eva Heller (2013), Florencia Garramuño (2014), Karl Schollhammer (2011), Michel Maffesoli (2003), Pacheco (2021, 2022), Stuart Hall (2005), Zygmunt Bauman (2005, 2009), dentre outros.

Palavras-chave: Exílio. Experiências. Maternidade. O Filho da Mãe. Bernardo Carvalho.

RESUMEN

Este trabajo tiene como objetivo un análisis de las relaciones establecidas entre las experiencias relacionadas con la maternidad y el exilio en la novela *O Filho da Mãe* (2009), de Bernardo Carvalho. Para el análisis de estas relaciones partimos, sobre todo, de los presupuestos teóricos de Alexis Nouss quien toma el exilio como un proceso más allá del fenómeno social, considerándolo desde la perspectiva de la “experiencia humana”. Partimos de la hipótesis de que las experiencias vividas por las mujeres en la trama inciden en sus condiciones de exilio y/o en sus hijos. Notamos que todas ellas encuentran un movimiento común en la desviación de una ideología de la maternidad, pero que a pesar de ello, nos dá la percepción de cómo el tema de la maternidad es vivido de manera singular por ellas. Para la organización de la escritura y el razonamiento, la obra destaca tres momentos: la experiencia de expatriación de Bernardo Carvalho, que manejó la novela de 2009 y los sentimientos de miedo e impotencia que fueron tan significativos para la construcción de los personajes; el montaje/construcción narrativa de la novela que opera con estrategias de focalización en las acciones y sentimientos de los personajes; y, finalmente, las trayectorias de las mujeres -marcadas por el deseo de salvación y el sentimiento de miedo- y los niños centrales de la trama -marcadas por el signo de la ausencia y el sentimiento de desamparo. Para recorrer estos tres momentos, se recurre a las posiciones teóricas de estudiosos - además de Alexis Nouss - como Adenize Franco (2013), Beatriz Resende (2008, 2010, 2014), Edward Said (2003; 2005), Eva Heller (2013), Florencia Garramuño (2014), Karl Schollhammer (2011), Michel Maffesoli (2003), Pacheco (2021, 2022), Stuart Hall (2005), Zygmunt Bauman (2005, 2009), entre otros.

Palabras clave: Exilio. Experiencias. Maternidad. *O Filho da Mãe*. Bernardo Carvalho.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 — Capa de O Filho da Mãe, de Bernardo Carvalho	27
Figura 2 — Quimera.....	75

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 BERNARDO CARVALHO E UMA EXPERIÊNCIA DE VIAGEM	18
1.1 O FILHO DA MÃE: A VIAGEM E O PROCESSO CRIATIVO	18
1.2 A MONTAGEM/CONSTRUÇÃO NARRATIVA: ALGUMAS REFLEXÕES.....	26
2 MATERNIDADE E EXÍLIO: O MEDO E O DESEJO DE SALVAÇÃO	48
2.1 O EXÍLIO DE UM CORPO QUE NÃO PÔDE GERAR: A EXPERIÊNCIA DE IÚLIA	51
2.2 O EXÍLIO DE UM CORPO QUE NUNCA QUIS GERAR: A EXPERIÊNCIA DE ANNA	55
2.3 AS EXPERIÊNCIAS DE MARINA E ZAINAP: EXÍLIO E CULPA MATERNA	61
2.4 EXÍLIO E REDENÇÃO: A EXPERIÊNCIA DE OLGA	67
2.5 E OS PAIS?	69
3 OS FILHOS EXILADOS: SOB OS SIGNOS DA AUSÊNCIA E DO DESAMPARO	75
3.1 ANDREI E RUSLAN: O EXÍLIO DAS QUIMERAS	75
REFERÊNCIAS	90

INTRODUÇÃO

O romance *O Filho da Mãe* (doravante OFM), de Bernardo Carvalho, publicado pela Editora Companhia das Letras em 2009, foi meu objeto de pesquisa para o trabalho de conclusão de curso da graduação em Letras, no ano de 2011. À época, o foco foi uma análise do trágico nas relações entre mães e filhos na narrativa. Hoje, pelo Programa de Mestrado em Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG), o romance é novamente meu objeto de estudo, mas o objetivo é atentar ao atravessamento da questão da maternidade nas trajetórias de todas as mulheres da trama, analisando as formas singulares e subjetivas que elas experienciam a questão. Tenho como hipótese que as experiências de cada uma delas com a questão da maternidade está diretamente relacionada às experiências exílicas de si mesmas e/ou de seus filhos.

Destaco que após a releitura do romance, alterei o olhar que direcionava às mulheres da trama. Primeiramente, eu havia realizado uma divisão que agora considero equivocada entre elas: as mães (a maioria delas) e a não mãe (a personagem Iúlia). As mães de OFM - e todas as mães por extensão - são esquecidas enquanto mulheres porque o que se espera delas é o sobre-humano, de forma que a ausência do amor incondicional só pode se configurar como uma aberração. Percebi, sobretudo, que eu mesma, como mulher na condição da maternidade, com essa divisão, acabei por esquecer que as mães de OFM são, primeiramente, mulheres; como se a maternidade tivesse feito morrer um pouco da mulher que existia em cada uma delas, eu só me referia como mulher à única personagem feminina da trama que não tem filhos; e às demais (maioria), como mães.

Guiiei-me, a princípio, pelo signo da maternidade, que as divide da forma como eu as dividia. A partir deste novo olhar, entendo que a questão da maternidade faz com que as mulheres do romance de Carvalho experienciem o exílio de formas diferentes. A experiência com a maternidade não é a mesma para todas as mulheres-mães da trama, e nem todas elas possuem nos filhos o seu centro de atenção e alvo de realização. Não se trata do aviltamento da figura materna, mas de uma reflexão sobre os postos a que são elevadas as mulheres que se encontram em condição materna e as mulheres que não podem gerar filhos.

Sobre todas as mulheres da trama pesa o ideário sacro da maternidade, e entendo que todas elas, às suas maneiras, sucumbem à pressão advinda deste ideário, pois são tomadas por sentimentos como o de insuficiência e de culpa. Aquelas que são mães sentem que devem exceder sua própria humanidade, como se um exigido caráter sobre-humano não lhes possibilitasse qualquer coisa diferente da assertividade, da incondicionalidade do amor e da

entrega aos filhos; e quando não dão conta de atingir essas expectativas, recaem nos referidos sentimentos.

Iúlia, a única mulher na narrativa que não é mãe, sofre os jugos sociais, que lhe conferem o termo aberração por ferir a lei natural do destino que lhe caberia como mulher. Não há escapatória. Por um lado, ao nos tornarmos mães, estamos impossibilitadas à falha, ao mesmo tempo que somos obrigadas ao amor maternal e às ações de prova deste amor. A condição materna, por um lado, parece ainda, socialmente, querer afirmar a nossa condição de mulher, mas por outro lado, parece levantar um muro alto que impede que sejamos vistas em nossa condição humana, e portanto, suscetíveis a erros e, inclusive, à impossibilidade de amar. Ainda é necessário explicar o porquê não ser mãe nos dias de hoje, e os questionamentos sempre se direcionam a um suposto instinto materno que estaria sendo renegado. Ainda são exigidas explicações sobre o porquê não se pôde ou não se quis gerar filhos, e se houver qualquer impedimento ou se não houver o desejo de ser mãe, recaem sobre elas, respectivamente, um olhar de comiseração e um olhar que as classifica como aberrações da natureza de uma mulher.

A dimensão cotidiana da vida dos personagens é evidente na narrativa. Percebo que os conflitos que se passam no espaço privado das casas dos filhos e de suas mães são as forças motoras que se fundem ao contexto da segunda guerra da Tchetchênia, que os expulsa/retira de seus lares e os impele aos espaços externos dos quartéis e das ruas de São Petersburgo. A guerra adentra as casas com o alistamento compulsório, sua primeira expressão de violência, e, durante o desenvolvimento dos conflitos, ela devolve corpos, que, por vezes, não são das mesmas pessoas que saíram das casas e foram separadas de suas famílias.

É também no cotidiano que são notados discursos advindos de um ideário materno, como com mãe não se mexe, mãe é sagrada, mãe é mãe etc. Quando, como leitora, me deparo com o cotidiano familiar representado por Carvalho, percebo que discursos como estes são postos em xeque porque o romance estabelece um confronto entre o que são ações esperadas de boas mães e as ações maternas da trama. O esperado é que, primeiramente, as mulheres desejem a maternidade e, ao se tornarem mães, sempre estejam ao lado dos filhos, que os defendam sempre contra tudo e todos em quaisquer situações, que os posicionem em suas vidas acima de si mesmas; enfim, que, de forma incondicional, provem o amor que têm por eles. Tudo isso é considerado pelo referido ideário como não mais que obrigações.

Contudo, cotidianamente, nossa sociedade esbarra em situações que ferem o ideal de maternidade, como os casos, noticiados em jornais, de mães que abandonam ou mesmo matam seus filhos. Lembro e cito aqui duas situações recentes que exemplificam isso. Elas apareceram em manchetes jornalísticas do país e provocaram indignação e horror na opinião

pública, justamente por apresentarem mães como aberrações da natureza materna: “Em Goiás, mãe é suspeita de matar as filhas de 6 e 10 anos para se vingar do marido” (EM GOIÁS..., 2022); “Mãe suspeita de matar os dois filhos: mulher tinha intenção de se livrar das crianças para viver uma nova vida, diz delegada” (G1 PR, 2022). As situações apresentadas têm em comum, segundo as reportagens, a premeditação e a tortura. Além disso, a fala de vizinhos entrevistados denota o inesperado das ações maternas, pois a eles, as mulheres pareciam felizes ao lado dos filhos. Se motivadas pela vingança, como Medeias contemporâneas, ou pelo desejo de uma nova vida na qual os filhos não cabiam, as ações dessas duas mães exemplificam que a ameaça e o agente agressor podem estar não só no interior da própria casa, mas também no interior de relações pessoais que tradicional e socialmente ainda se acredita inspirar confiança e segurança.

Em contrapartida, se as ações de uma mãe seguem o curso esperado, os discursos a tornam sobre-humana, pois ela deve suportar qualquer desafio. Notícias como a da venezuelana Mariely Chacon, mãe que teria salvo os dois filhos durante um naufrágio, amamentando-os por quatro dias enquanto bebia a própria urina (FERNANDES, 2021), confirmam que ações maternas como esta satisfazem o que se espera da figura materna, pois tudo é julgado válido pela vida e pelo bem de um filho. Não há espaço para que mulheres-mães sejam menos do que uma espécie de heroína.

Na literatura, as mulheres-mães também são figuras que se destacam. Eu cito aquelas que parecem posicionar os filhos acima de si mesmas, como Dona Glória em *Dom Casmurro*, de Machado de Assis; Dona Lola em *Éramos Seis*, de Maria José Dupré; a caolha em “A Caolha”, de Júlia Lopes de Almeida; Carolina em *Quarto de despejo: diário de uma favelada*, de Carolina Maria de Jesus; Sinhá Vitória em *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos; e Zana em *Dois irmãos*, de Milton Hatoum. Se ocorreram deslizes na criação e educação dos filhos por parte de alguma delas, elas possuem as suas justificativas no famigerado amor maternal.

Em versos de “Enchemos a vida” - que trago abaixo - Alice Ruiz (1983), que foi casada com o também poeta Paulo Leminski, escreveu sobre sua própria condição materna, dedicando um poema aos três filhos que teve com ele:

enchemos a vida
de filhos
que nos enchem a vida

um me enche de lembranças
que me enchem
de lágrimas

uma me enche de alegrias
que enchem minhas noites
de dias

outro me enche de esperanças
e receios
enquanto me incham
os seios

Ruiz afirma uma vida plena com a presença dos filhos. Dedicando uma estrofe a cada um deles, me parece que a poetisa marca três movimentos em sua vida relacionados à fase em que se encontravam seus filhos: um fato passado e uma tristeza, pois o primogênito havia falecido aos dez anos por conta de um linfoma; um momento presente e as alegrias quando se refere à filha Áurea Alice; e as expectativas de um futuro carregado de receios quando se refere à Estrela, a filha caçula.

Conceição Evaristo também apresenta em alguns de seus versos a temática da maternidade, como o poema que apresento abaixo, intitulado “De mãe”, dirigido à Dona Joana, sua mãe:

O cuidado de minha poesia
Aprendi foi de mãe
mulher de pôr reparo nas coisas
e de assuntar a vida.
A brandura de minha fala
na violência de meus ditos
ganhei de mãe
mulher prenhe de dizeres
fecundados na boca do mundo.
Foi de mãe todo o meu tesouro
Veio dela todo o meu ganho
mulher sapiência, yabá,
do fogo tirava água
do pranto criava consolo.
Foi de mãe esse meio riso
dado para esconder
alegria inteira
e essa fé desconfiada,
pois, quando se anda descalço
cada dedo olha a estrada.
Foi mãe que me desceitou
para os cantos milagreiros da vida
apontando-me o fogo disfarçado
em cinzas e a agulha do
tempo movendo no palheiro.
Foi mãe que me fez sentir-se
as flores amassadas de baixo das pedras
os corpos vazios rente às calçadas
e me ensinou,
insisto, foi ela
a fazer da palavra
artifício, arte e ofício

do meu canto
de minha fala (EVARISTO, 2019).

À Dona Joana, Conceição Evaristo rende seus agradecimentos como filha, inclusive afirmando que ela influenciou o seu fazer poético. Nas palavras de Evaristo, “a mãe se constituiu como algo mais doce de sua infância”. Em depoimento no I Colóquio de Escritoras Mineiras de Belo Horizonte, em 2009, a escritora afirma que a mãe foi uma leitora de *Quarto de Despejo*, de Carolina Maria de Jesus, e que como ela também escreveu um diário. Segundo, Conceição, este diário está guardado consigo e comprova que “a favelada do Canindé criou uma tradição literária”, pois, referindo-se à mãe, Evaristo afirma que “outra favelada de Belo Horizonte seguiu o caminho de uma escrita inaugurada por Carolina” (EVARISTO, 2023).

Cito também aquelas mulheres-mães que destoam completamente do que se espera de uma boa mãe porque em algum momento suas ações com relação aos filhos foram consideradas execráveis. Joan Crawford, em *Mamãezinha querida* (1978), de Christina Crawford; a mãe, cujo nome não é revelado, do conto “Mãe, o cacete”, de Ivana Arruda Leite; Anna, em *Com armas sonolentas*, de Carola Saavedra; e Vedina em *Véspera*, de Carla Madeira, são apenas alguns exemplos destas mulheres.

A literatura também traz representações de mulheres que não foram mães. No poema “Caminhos”, da escritora carioca Cristiane Sobral, por exemplo, o eu-lírico feminino fala sobre as possibilidades de se traçar outros/novos caminhos sem a presença de filhos:

Os filhos que eu não pari
fizeram-me de outra forma existir
Os filhos que eu nunca pari
fizeram-me seguir
Os filhos que não terei
vão me levar aonde não sei
No meio do caos encontrarei a saída
Onde outros filhos me esperam
Parir é dor
Criar é produzir amor

Com outros olhos enxergarei os caminhos abertos
Estradas surgirão nos trilhos do universo
Agradeço aos filhos que não tive...
Por eles construirei pontes
a um novo coração (SOBRAL, 2011, p. 33 *apud* SILVA, F., 2021, p. 2).

Segundo Franciane Conceição da Silva (2021), a maternidade é uma temática recorrente nas produções poéticas de Sobral, e em texto intitulado “Ser mãe é padecer no paraíso: a tematização do amor materno em Não vou mais lavar os pratos, de Cristiane Sobral”, ela seleciona quatro poemas - dentre eles o supracitado - e se propõe a analisar o discurso

quando ocorre ou o reforço à “concepção da maternidade como um instinto de toda mulher; ou quando essa é representada como algo não inerente à condição feminina, devendo ser uma escolha e não uma imposição” (SILVA, 2021, p. 1). Para isso, Silva realiza um diálogo com os pensamentos da filósofa e historiadora francesa Elizabeth Badinter que, inclusive, é uma voz com a qual pretendo também dialogar neste trabalho, pois percebo que o romance OFM apresenta todos estes exemplos de mulheres aos quais aponte representados pelas personagens Anna, Olga, Zainap, Marina e Iúlia.

Anna é uma mulher que nunca quis ser mãe, o que se contrapõe ao que é ainda exigido, nos dias de hoje, como normalidade na vida de uma mulher. Ela foge do companheiro e abandona o filho bebê, com o desejo de algo maior para seu futuro. Vinte anos depois, Anna parece nem mesmo saber de que se tratava tal desejo, decaindo no destino que lhe cabia como mulher. Ela torna-se mãe de outros dois filhos e está casada com um homem russo, o que atende as expectativas de sua mãe. Olga ama o filho, mas submissa, cabisbaixa, não teve a coragem necessária para impedir que o marido, padrasto do filho, o enviasse para o exército russo. Zainap, já idosa, havia perdido um filho para a guerra e sabia que não chegaria “ao verão, para ver os dias de sol” (CARVALHO, 2009, p. 24); foi “obrigada a voltar a ser mãe por necessidade” (CARVALHO, 2009, p. 44) ao ter o filho abandonado por Anna sob seus cuidados. Marina, por sua vez, perdeu também um filho para a guerra e representa, na trama, uma mulher que se torna mãe dos filhos de outras mães, papel facilitado pelo voluntariado que exerce no Comitê das Mães dos Soldados de São Petersburgo. Além delas, outras mães aparecem nas páginas do romance. Elas moram em apartamentos em ruínas, vizinhos aos das personagens supracitadas ou compõem os cenários pelos quais transitam os filhos da trama.

Iúlia Stepánova, única mulher na trama que não é mãe, também atrai minha atenção em meu estudo. Sua voz, ao mesmo tempo que destoa na narrativa, é potente, porque abre uma trama que parecia ter foco exclusivo na maternidade pelo ponto de vista de mulheres-mães. Concilio a condição exílica desta personagem à condição do seu corpo, impedido à maternidade. Sobre ela e Anna, considero interessantes algumas menções às mães, que revelam que em um momento ou outro, no caso de Anna; e por toda vida, no caso de Iúlia, sofreram por não terem correspondido às expectativas delas. As duas são as únicas mulheres da trama sobre as quais recaem a (não) condição materna e a condição de filhas.

Como uma forma de estruturar minha escrita e raciocínio, tracei um caminho que perpassa, primeiramente, pela figura do escritor; em seguida, pela narrativa em si; e, finalmente, de forma mais específica, pelas personagens da trama. No primeiro capítulo, foco em dados biográficos e de produção do escritor. O propósito é apontar como os muitos trânsitos

geográficos de Carvalho assumiram um caráter vital para a escrita de algumas de suas obras, uma vez que a literatura de encomenda e de viagem são fortes presenças na trajetória literária do autor. Confiro um tratamento mais em nível de menção com relação a experiências de viagem e encomenda de outros romances, tendo em vista que meu foco é a experiência específica de expatriação do escritor à cidade russa de São Petersburgo que resultou na escrita do romance OFM (2009).

Abordo o contexto de produção do romance para demonstrar como o estado de espírito do escritor diante da experiência de viagem a um país e a uma cidade que lhe eram totalmente desconhecidos refletiu no processo criativo de construção dos seus personagens. À época da estadia do escritor na cidade russa e da publicação da obra, ele concedeu muitas entrevistas nas quais descrevia os trinta dias que lá permaneceu e como foi tomado pelos sentimentos de desamparo e medo a ponto de que refletissem na composição dos sentimentos dos seus personagens.

Realizo ainda neste primeiro momento, algumas reflexões sobre a montagem narrativa deste romance. Para isso, atento a três aspectos que acredito terem sido, estrategicamente, utilizados por Carvalho para aproximar os leitores dos sentimentos dos personagens. Tais aspectos são os elementos pré-narrativa, a aparição de objetos na trama e a prosa poética e cinematográfica, sendo que para observação de tais aspectos, contemplo o livro como um objeto (capa, sobrecapa e textos pré-narrativa). Para os apontamentos e reflexões que realizo no primeiro capítulo, valho-me de posicionamentos de autores como Beatriz Resende (2008, 2010, 2014), Edward Said (2005), Eva Heller (2013), Florencia Garramuño (2014), Karl Schollhammer (2011), Michel Maffesoli (2003), dentre outros.

No segundo capítulo, foco nas personagens femininas de OFM e nas suas experiências individuais diante do atravessamento da questão da maternidade. Apresento como estas mulheres possuem o movimento comum de desvio do ideário de maternidade em suas trajetórias tão diversas, e como o sentimento do medo e o desejo de salvação também estão presentes de forma tão singular. Sob este viés da experiência, considero a perspectiva teórica de Alexis Nouss (2016 *apud* LIMA; SOUZA, 2019, p. 75) que apresenta o seu conceito de exílio para além da noção de deslocamentos do corpo físico, relacionando-o à experiência humana quando encara o exílio “como um processo mais abrangente, capaz de ampliar a óptica de um fenômeno meramente social a uma perspectiva da ‘experiência humana’”, e assim, conforme afirma Pacheco (2021, p. 118), é “capaz de nos reenviar ao humano”.

Apresento neste capítulo, no subtítulo “E os pais?”, uma provocação com relação às figuras paternas da trama, pois o título, além dos sentidos tratados no capítulo

anterior, remete a uma ideia comum ainda muito difundida de que o filho pertence à mãe, enfatizando a existência de um peso maior sobre a figura materna com relação aos filhos. A trama apresenta quatro figuras paternas de destaque, e eles representam quatro exemplos bem marcados do exercício da paternidade: o pai solo, abandonado pela companheira; o padrasto; o pai ausente (fisicamente); e o pai dito “tradicional”, inserido na “família tradicional”. Quem são estes homens que, assim como as mulheres da trama com relação à questão da maternidade, experienciam a condição paterna de formas tão diferentes? Como as ações deles incidem e/ou são cruciais no desenvolvimento das ações maternas e nas relações que elas estabelecem com seus filhos?

Já tendo, no segundo capítulo, dedicado atenção a alguns filhos que aparecem na trama; no terceiro capítulo, volto o foco, especificamente, para as figuras de Andrei e Ruslan, os filhos centrais da trama. Assim como as mães experienciam, ao mesmo tempo, coletivo e individualmente, o desvio do ideário materno, estes filhos também experienciam, da mesma forma, o signo da ausência e o sentimento de desamparo.

Parto da figura da quimera que intitula a segunda parte de OFM, momento da narrativa no qual ocorre o encontro dos dois personagens, para discutir e analisar a identificação existente entre eles por meio, sobretudo, dos encontros corporais diretos; o sentimento de não pertencimento associado à noção de não lugar e a conseqüente instabilidade identitária; e a relação da experiência de morte com a experiência exílica. Para esta discussão/análise, dialogo, novamente, com o conceito de exílio de Alexis Nouss (2016 *apud* LIMA; SOUZA, 2019), relacionado à experiência humana; e também com os posicionamentos de Adenize Franco (2013) sobre a abordagem em torno da figura quimérica como aberração; e com Zygmunt Bauman (1998, 2005, 2009) e Stuart Hall (2005) acerca da constituição identitária, e acerca do sujeito tido “estranho”, “estrangeiro” no cenário de uma cidade contemporânea.

1 BERNARDO CARVALHO E UMA EXPERIÊNCIA DE VIAGEM

1.1 O FILHO DA MÃE: A VIAGEM E O PROCESSO CRIATIVO

[...] a vontade de um deslocamento, de me pôr em risco, como escritor, fora do lugar dos consensos, onde a individualidade volta a ser vivida de maneira aguda e problemática. A viagem passa a ser a busca de um lugar vulnerável (também simbólico) onde a minha língua não faz sentido e cuja língua eu tampouco entendo. Ela é a tentativa de uma criação de uma opacidade, de uma realidade exterior, sempre deslocada e renovada como estranha. É a tentativa de transformar em mal-estar a cegueira e o oportunismo da identificação, do olhar comum, da acomodação e do conforto (CARVALHO, 2009, p. 171 *apud* FRANCO, 2013, p. 53).

Deslocar-se, no sentido mais palpável e comum, implica a movimentação dos corpos. Deslocar-se de um espaço a outro, a priori e no mesmo sentido dito, remete às sensações firmadas de incômodo e ao imaginário de uma satisfação. Incômodo já firmado, pois o espaço abandonado, mais que conhecido, já não compraz; e satisfação imaginada por conta da ânsia de conhecer um novo espaço, para o qual se vai por pensá-lo melhor que o anterior. Mas isso dura até que uma nova sensação de incômodo se instaure e, com ela, o desejo de saída, de novo deslocamento.

A vontade de deslocamento mencionada por Bernardo Carvalho se relaciona com a movimentação de seu corpo, pois está associada à experiência de viagem e ao encontro dele com aquilo que pertence a um outro, ou seja, àquele que nasceu em terra diferente da do escritor e que insiste em associar a identidade à nação. Carvalho menciona a língua desse outro, a língua estranha que expõe sua vulnerabilidade por estar em espaço territorial não brasileiro. Entretanto, o escritor descreve que esse encontro entre línguas estranhas aponta para a configuração de um “lugar vulnerável”: se, por um lado, o outro é o estrangeiro que parece torná-lo vulnerável, por outro, parece, do mesmo modo, se tornar vulnerável diante de Carvalho e de sua língua também estranha. A vulnerabilidade que ocorre a ambos parece consistir no fato de que a linguagem e a comunicação foram postas em suspensão, causando um desconforto, deslocando-os da comodidade não só das suas línguas nacionais, mas também da ideia de identificação nacional que elas reforçam.

Para Bernardo Carvalho, a vontade de deslocamento não parece estar associada a uma sensação de incômodo com relação a um lugar. Para ele, o estranhamento do espaço é algo bom¹, e não se sentir em casa não o vulnerabiliza nem paralisa, mas o estimula.

¹ Em entrevista a Beatriz Resende, o escritor responde como é viver na cidade de São Paulo tendo nascido no Rio de Janeiro. Ele então menciona o estranhamento do espaço como algo que entendemos que lhe é positivo no exercício da escrita literária e no processo imaginativo que opera. Ele responde à questão exatamente afirmando que: "Para mim, é fundamental o sentimento de não pertencer a um lugar, um certo deslocamento que

Carvalho parece aceitar bem que “em lugar algum se vai estar total e plenamente em casa” (BAUMAN, 2005, p. 20). Vai-se estar sempre em casa alheia, estranha, mas isso pode ter algo positivo, que contribui para um olhar sempre de fora e para o exercício da imaginação. Esta relação de Carvalho com o espaço/lugar remete à reflexão sobre o intelectual de Edward Said (2005). Said (2005, p. 67) dirá que “um intelectual é como um naufrago que, de certo modo, aprende a viver com a terra, não nela [...] e que é um eterno viajante, um hóspede temporário, não um parasita, conquistador ou invasor”.

Ao considerarmos dados biográficos de Carvalho, notamos que a expatriação por conta de experiências de viagem são marcantes. Devido ao exercício profissional da escrita como jornalista e como escritor ficcional, ele chegou até mesmo a residir em outros países. Tendo Bernardo Teixeira de Carvalho nascido na cidade do Rio de Janeiro, no ano de 1960, formou-se em Jornalismo no ano de 1983 pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC/RJ). Radicou-se na cidade de São Paulo, onde a partir de 1986, pela Folha de São Paulo, iniciaria a atuação profissional como editor no caderno de resenhas e ensaios “Folhetim”, e onde teria a oportunidade de atuar como correspondente em Paris, Londres e Nova York. Atualmente, ele exerce a função de colunista neste mesmo jornal.

No ano em que defendeu a dissertação em Cinema pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP), 1993, Carvalho publicou o livro *Aberração*, uma coletânea de onze contos que inaugurou sua carreira como escritor ficcional. As publicações a partir do ano de 1995, todos pela editora Companhia das Letras, consolidaram o trabalho potente do autor com o gênero romance, com o qual iria angariar significativos prêmios como os da Associação Paulista de Críticos de Arte, Jabuti, Portugal Telecom de Literatura Brasileira e Machado de Assis. Em 1995, publicou o romance *Onze, Os Bêbados e os Sonâmbulos* (1996), *Teatro* (1998), *As Iniciais* (1999), *Medo de Sade* (2000), *Nove Noites* (2002), *Mongólia* (2003), *O Sol se Põe em São Paulo* (2007), *O Filho da Mãe* (2009), *Reprodução* (2013), *Simpatia pelo Demônio* (2016) e o mais recente, *O Último Gozo do Mundo* (2021).

Dentre as produções literárias supramencionadas, vamos nos atentar ao romance OFM como uma literatura de encomenda condicionada a uma experiência de viagem.

impossibilita a integração e o reconhecimento, permitindo ao mesmo tempo que você siga vendo as coisas de fora. Quando vim para São Paulo, a cidade funcionou um pouco dessa maneira, como terra estrangeira dentro do Brasil. Isso foi muito importante para eu conseguir fazer as minhas coisas, para conseguir escrever. A distância faz você enxergar melhor. Há várias cidades do mundo onde eu gostaria de viver hoje. Mas em todas elas o que eu sempre procuro é essa excitação do estranhamento" (CARVALHO, 2007).

Reconhecido como uma das melhores produções da coleção “Amores Expressos”, a obra posicionou o escritor dentre os finalistas aos Prêmios Jabuti, Portugal-Telecom e São Paulo Literatura de 2010.

Quanto ao caráter de encomenda da escrita deste romance, outra produção do autor, por via contratual, já havia sido resultado de um processo semelhante: o romance *Mongólia*², de 2003. Além dele, outros romances já haviam refletido experiências de viagens realizadas em outras condições, como, por exemplo, *Nove Noites*³(2002), *O Sol se põe em São Paulo*⁴ (2007) e *Simpatia pelo Demônio*⁵ (2016).

Bernardo Carvalho produziu muito por encomendas relacionadas a projetos literários e como resultados de viagens que realizou. Esta constatação vai ao encontro do que Karl Schollhammer (2011) apontou sobre a literatura produzida atualmente no Brasil. Ele afirmou que os escritos por encomenda têm se configurado como estratégias que têm se aliado a alguns meios como “bolsas, residências, concursos, viagens” (SCHOLLHAMMER, 2011, p. 114), e para exemplificar, ele menciona o projeto que resultou na coleção “Amores Expressos”, por meio do qual escritores foram convidados a “realizar viagens a lugares exóticos ou não tão exóticos e assumirem o compromisso de manter um blog da experiência e escrever um livro de ficção — uma história de amor no cenário da viagem” (SCHOLLHAMMER, 2011, p. 113). O espaço dos blogs, inclusive, poderiam ser os meios pelos quais estes romances seriam publicados, porém todos os escritores optaram pela publicação tradicional, ou seja, por meio de livros impressos.

Outro ponto destacado por Schollhammer (2011) relaciona as experiências vivenciadas por escritores e uma “tensão entre o plano referencial e o plano ficcional”. A

² Vencedor, em 2003, do prêmio da Associação Paulista dos Críticos de Arte, e em 2004 do Prêmio Jabuti, na categoria romance, *Mongólia* (2003) foi o resultado final de uma bolsa criada por uma parceria entre a editora portuguesa Livros Cotovia e a Fundação Oriente, de Lisboa. O romance traz a experiência de viagem como uma obrigatoriedade prévia à escrita, e também, portanto, o caráter de uma literatura de encomenda.

³ A experiência de viagem para a escrita deste romance não foi uma obrigatoriedade de uma editora ou projeto literário, e sim deveu-se a uma autoexigência de Carvalho e aos sentimentos de frustração e de desejo de inovação. Após um livro de conto ser rejeitado e taxado como de má qualidade por um editor que afirmou que os contos apenas traziam de forma piorada o que o escritor já havia trazido em obras anteriores; o desejo por inovar tornou-se uma necessidade. Com este objetivo, Carvalho passou alguns dias na aldeia Krahô como parte do processo de pesquisa para a escrita deste romance.

⁴ Como a trama do romance transita entre espaços do Brasil e Japão, Bernardo Carvalho chegou a passar dez dias no Japão "para "reconhecer" parte do cenário de sua história" (SIMÕES, 2007).

⁵ Em entrevista à quarta edição do projeto Um escritor na biblioteca, no ano de 2013, Carvalho, menciona as passagens pelas bibliotecas de universidades americanas e o desejo de trabalhar numa biblioteca de Berlim, cidade em que permaneceu nos anos de 2011 e 2012 por conta de uma bolsa da instituição alemã Deutscher Akademischer Austauschdienst (DAAD). Esta experiência certamente lhe foi contributiva para a escrita da obra de 2016 que angariou a quarta posição do prêmio Oceanos de Literatura em Língua Portuguesa (antigo Prêmio Portugal Telecom de Literatura), no ano de 2017.

confusão entre estas instâncias é, segundo o crítico dinamarquês, “uma tendência que prevalece” (SCHOLLHAMMER, 2011, p. 114) também na escrita atual, e insere “índices de um real originário na experiência íntima” e que funciona como ancoragem para a ficção. Ele constata que:

[...] vemos alguns escritores trazendo, para dentro de suas ficções, as condições factuais de criação, ou o material nitidamente autobiográfico que a envolve, tirando proveito da tensão entre o plano referencial e o plano ficcional, ora para confundir os limites entre as instâncias, ora, como parece ser a tendência que prevalece, para inserir índices de um real originário na experiência íntima que ancore a ficção de maneira mais comprometida (SCHOLLHAMMER, 2011, p. 114).

Em OFM, por exemplo, Carvalho recorre a fatos históricos com o objetivo que se estende para além de torná-los pano de fundo nos quais são inseridos personagens e demais elementos narrativos. Ele cria pontos em comum entre figuras históricas e seus personagens, e assim faz com que eles interajam. É exemplo o diálogo entre a poetisa russa Anna Akhmátova e a avó da personagem Iúlia Stepánova na fila de uma prisão em Leningrado quando ambas aguardavam notícias dos filhos lá presos durante o governo de Stálin. Esse entrecruzamento entre real e ficcional é mencionado por Beatriz Resende (2014), especificamente, nas produções de Bernardo Carvalho:

Em todos os romances do autor trava-se um combate entre o real e o ficcional. A arma da ficção é o discurso, a da realidade, o estranhamento. A luta entre adversários poderosos é instigada pelo romancista, que, de um lado, fornece suprimentos à curiosidade do leitor interessado em relatos de viagem através de culturas tão diversas e geografias peculiares mas, de outro, cria um enredo tão simples quanto emocionante. Ao final, o que garante a vitória da ficção é a própria construção discursiva desenvolvida em manobras precisas do escritor hábil e competente. E é sobretudo na afirmação dos poderes do ficcional que está a importância de suas obras originais e instigantes (RESENDE, 2014, p. 18).

Apesar de suas experiências como escritor ficcional que também é jornalista e como jornalista que é também escritor ficcional influírem em suas tramas, Carvalho defende a invenção e se contrapõe à ideia de que a literatura seja uma mera representação de experiências do escritor. Sobre as suas experiências de viagem, podemos dizer que fornecem a ele uma forma de aguçar a curiosidade leitora devido à outra ideia na qual o escritor acredita que é a de que o leitor possui uma atração pelo que lhe é apresentado muito próximo ao real ou embasado em algo tão real quanto uma viagem realizada como forma de inspiração ao escritor como o Projeto Amores Expressos.

“Amores Expressos” não foi a primeira parceria do autor com a Companhia das Letras, pois a editora já lhe havia encomendado outra produção vinculada a um projeto

literário chamado “Literatura ou Morte”⁶. Idealizado por Rodrigo Teixeira, produtor de cinema da RT Features, o projeto Amores Expressos foi divulgado à imprensa no ano de 2007 e contou com a colaboração do escritor carioca João Paulo Cuenca. Uma história de amor era a temática que comporia a coleção, e a história de amor do romance que atendeu ao objetivo do projeto acontece entre os personagens Ruslan e Andrei: “pensei numa história de amor que fosse gay desde o início; queria que fossem dois rapazes, e que um... bom, eu pensei num soldado, que tivesse na situação de escapar do exército, que fosse recorrer a uma dessas mães” (ENTREVISTA..., 2009). Contudo, apesar da centralidade do amor entre estes dois personagens, o amor materno em suas múltiplas expressões também ganha destaque na obra, chegando a desenvolver mesmo um papel importante para o desenrolar do fio condutor da trama que é, justamente, o amor entre o refugiado tchetcheno e o jovem russo.

O projeto enviou dezessete escritores a dezessete cidades do mundo pelo período de um mês a fim de que retornassem com a inspiração para as histórias de amor que seriam ambientadas nesses espaços urbanos e posteriormente adaptadas por Teixeira para o cinema. Os escritores convidados, segundo Cuenca (*apud* RODRIGUES, 2007), por “afinidade literária, interesse editorial e química com as cidades de destino”, foram: Adriana Lisboa (Paris), Amilcar Bettega Barbosa (Istambul), André Leones (São Paulo), Antonia Pellegrino (Bombaim), Antonio Prata (Xangai), Bernardo Carvalho (São Petersburgo), Cecilia Giannetti (Berlim), Chico Mattoso (Havana), Daniel Galera (Buenos Aires), Daniel Pellizzari (Dublin), João Paulo Cuenca (Tóquio), Joca Reiners Terron (Cairo), Lourenço Mutarelli (Nova York), Luiz Ruffato (Lisboa), Paulo Scott (Sidney), Reinaldo Moraes (Cidade do México) e Sérgio Sant’Anna (Praga). Até o ano de 2020, sete romances haviam sido publicados: *Cordilheira*, de Daniel Galera; *Estive em Lisboa e lembrei de você*, de Luiz Ruffato; *O único final feliz para uma história de amor é um acidente*, de João Paulo Cuenca; *O filho da Mãe*, de Bernardo Carvalho; *Do fundo do poço se vê a lua*, de Joca Reiners Terron; *Nunca vai embora*, de Chico Mattoso, e *O livro de Praga*, de Sérgio Sant’Anna.

Até o ano de 2013, onze romances haviam sido publicados: *Cordilheira*, de Daniel Galera (2008); *Estive em Lisboa e lembrei de você*, de Luiz Ruffato (2009); *O Filho da mãe*, de Bernardo Carvalho (2009); *O único final feliz para uma história de amor é um acidente*,

⁶ Esta coleção surgiu de um diálogo entre o escritor Leandro Konder e o editor e fundador da Companhia das Letras, Luis Schwarcz. A ideia consistia em apresentar grandes escritores como os personagens centrais de narrativas marcadas por um mistério. Assim, Franz Kafka, Edgar Allan Poe, Leon Tolstói, entre outros escritores, tornaram-se objetos de inspiração. Carvalho escolheu o Marquês de Sade que inclusive aparece no título do romance que resultou deste empreendimento: *Medo de Sade* (2000).

de João Paulo Cuenca (2010); *Do fundo do poço se vê a lua*, de Joca Reiners Terron (2010); *Nunca vai embora*, de Chico Mattoso (2011), *O livro de Praga*, de Sérgio Sant’Anna (2011); *Ithaca Road*, de Paulo Scott (2013); *Digam a Satã que o Recado Foi Entendido*, de Daniel Pellizzari (2013); *Barreira*, de Amílcar Bettega Barbosa (2013). O romance *Como desaparecer completamente*, de André de Leones (2010) foi recusado pela Companhia das Letras, e publicado pela Editora Rocco. O romance de Cecília Giannetti, com o título provisório de *Desde que Te Amo Tanto* chegou a ser apresentado à editora, mas também foi recusado, de forma que a escritora procurou por outra editora que aceitasse a publicação. Até o ano atual, não encontramos a publicação, ao menos não pelo título mencionado.

Antes da boa recepção do romance pela crítica literária brasileira, e antes mesmo que o autor viesse a ter contato com a cidade de São Petersburgo, “Amores Expressos” enfrentou duras críticas em seu lançamento. O ano de 2007 foi o mais atribulado neste aspecto por conta da receptividade negativa da mídia e da comunidade literária, cujas críticas partiam principalmente do financiamento pela Lei Rouanet, da seleção dos escritores participantes e da interferência do mercado editorial na força e na liberdade criadora dos escritores. O projeto recebeu críticas até mesmo de outros escritores, como foi o caso de Marcelo Rizzo Mirisola, que chamou os escritores selecionados de “amigos de farra” (RODRIGUES, 2007) que viveriam “um mês de vida boa” (RODRIGUES, 2007). No entanto, o orçamento previsto de 1,2 milhão de reais para custeio das estadias dos escritores teve o subsídio negado pelo Ministério da Cultura, e os gastos foram bancados pela própria proponente do projeto, a RT Features, que firmaria parceria com a Companhia das Letras, portadora do direito de publicação das obras.

Em meio às críticas, partiram os escritores selecionados às suas cidades. Bernardo Carvalho a São Petersburgo, Rússia. E, se o autor foi tomado pela paranoia quando permaneceu por alguns dias numa aldeia indígena para a investigação que resultou em *Nove Noites* (2002), como afirma em entrevista a Resende (CARVALHO, 2007)⁷, o sentimento que

⁷ Quando explica ao Um escritor na biblioteca (2013), como se deu o processo de pesquisa para a escrita de *Nove Noites*, e após ter lido o diário “recheado de medo”, escrito por Buell Quain quando este já estava no Rio de Janeiro, Carvalho expõe a necessidade que sentiu de tentar “entender o que o (Quain) teria levado à morte” (UM ESCRITOR..., [2013]). Já na aldeia, após passar pelo estágio de desconfiança, de sentir o que chamou de um “negócio paranoico”, como se estivesse diante de uma conspiração, Carvalho percebe, contudo, um ambiente totalmente diverso do que imaginava ao chegar na aldeia krahô, pois não havia hostilidade alguma, e sim a intenção de batizá-lo, fazê-lo parte da família. Neste momento da entrevista, revela um mecanismo literário que lhe é significativo e sobre o qual amplia a importância para a escrita não só deste romance, mas para a escrita de romances e para experiências, portanto, futuras com este gênero textual. Este mecanismo, segundo o autor, referia-se ao “sentimento de medo absoluto” que enfrentou em sua estada na aldeia krahô.

relata sobre sua chegada à cidade russa em entrevista à Editora Saraiva, em 2009, é o de desamparo:

Eu fui convidado a ir para São Petersburgo; eu não escolhi ir. É um projeto que eles mandaram 16 ou 17 escritores cada um para uma cidade do mundo, e quando me ligaram me ofereceram direto São Petersburgo, então não tive escolha. Eu não tinha nenhum contato com a Rússia, não falo russo e, sempre que eu vou viajar, eu ligo para as pessoas e acaba se formando uma espécie de uma rede de acolhimento no lugar. Eu acabo descobrindo alguém que me dá guarida, entendeu? Uma coisa que funciona. E, curiosamente, em São Petersburgo, não funcionou. Pela primeira vez na minha vida não tinha ninguém. Eu comecei a ler muito sobre a Rússia, e não queria ler literatura porque não queria que o livro fosse viciado, cheio de citação de literatura. São Petersburgo é uma cidade super cheia de referências literárias, musicais, e eu queria evitar isso, eu queria que os personagens fossem ignorantes. Aí, eu comecei a ler muito, comecei a ficar muito impressionado, a ler mais coisas de história, jornalismo recente da Rússia. [...] E fui para aquele lugar que eu não conhecia com uma impressão de um lugar pavoroso por causa das leituras jornalísticas e históricas. Eu acho que isso configurou uma espécie de preconceito, eu já fui predisposto a viver uma história de horror (ENTREVISTA..., 2009).

Face à estranheza de uma terra e de uma língua desconhecidas, Carvalho se prendeu ao que se apresentava a ele como fato por meio de leituras jornalísticas e históricas que se referiam àquela cidade e àquele país. O estranhamento somou-se à impressão de que estava num lugar a se temer. Será ao responder, em entrevista de 2011, sobre os seus personagens em OFM, que Carvalho nos possibilita relacionar os sentimentos vivenciados por ele em sua experiência de viagem à cidade russa como significativos na construção dos seus personagens, e assim também, da condição de sujeitos deslocados, em exílio, que buscam escapar daquela cidade. Ele disse:

Na Rússia, não me sentia à vontade para escrever sobre gente que eu não conheço. Para me identificar com os personagens, decidi que de algum modo seriam *outsiders*. Um é um desertor do Exército russo e o outro é refugiado da Chechênia. Assim consegui me sentir na pele deles. Por estar lá, estava imerso na experiência. Fui assaltado no meu terceiro dia na Rússia. Passei um mês numa espécie de pânico, uma vulnerabilidade absoluta (CARVALHO, 2011 *apud* CHAGAS, 2015, p. 96).

Neste fragmento, Carvalho se refere, respectivamente, aos personagens centrais da trama que são Andrei e Ruslan. Com relação a estes personagens, os sentimentos de desamparo e medo são reforçados porque eles tinham pessoas a quem poderiam recorrer para escapar dos fatores opressivos impostos pelo contexto de uma guerra, porém não poderiam procurar por elas, uma vez que os conflitos dos espaços privados de suas casas se equiparavam, em periculosidade, àqueles impostos pela guerra e pela violência que ela perpetrava nos espaços dos quartéis, das ruas e dos becos da cidade.

O desejo de escape de Andrei e Ruslan com relação à cidade de São Petersburgo não se direcionava apenas aos espaços que expressavam as violências da guerra e nos quais os agentes dela eram encontrados transitando mais facilmente, mas também aos espaços que, social e tradicionalmente, se acreditava serem de segurança e conforto, como as casas das famílias, onde os agentes que transitam são as mães, pais e irmãos. Este desejo de escape, com relação aos demais personagens, também se estende para além da motivação da guerra, pois as famílias destes dois jovens e outros personagens com os quais se encontram enfrentam conflitos íntimos dos quais desejam fugir.

Carvalho afirma que “fugia de todo o mundo, não sabia quem era polícia, quem era bandido” (ENTREVISTA..., 2009), assim como Ruslan e Andrei. Bandidos e policiais/soldados/russos são agentes que se equiparam em OFM para expressar a desconfiança que também acometeu Carvalho em São Petersburgo. Dois fragmentos da narrativa que destacam a personagem Zainap exemplificam bem esta espécie de estado de alerta constante. Num deles, após resgatar o neto das mãos de forças russas, ela hesita “em acender o fogo ou as velas, com medo de atrair soldados e bandidos” (CARVALHO, 2009, p. 26). Em outro momento, ela está num campo de refugiados, mas deseja retornar para Grózní, ainda que o regresso à capital tchetchena representasse deparar-se com as figuras dos “bandidos e dos russos” (CARVALHO, 2009, p. 37).

Percebemos pelo relato do escritor que os dias que ele passou em São Petersburgo o deixaram fascinado, mas também com os sentimentos de medo e desamparo. Tais sentimentos não lhe foram de todo ruins, pois operaram como estratégias de construção dos mesmos sentimentos em seus personagens, ainda que estes estivessem, ao contrário de Carvalho, em suas terras. Na trama, sentir-se deslocado, mesmo entre os seus, fará com que se entrecruzem — como que por efeito de continuidade — as violências da guerra - violências no/do espaço externo - e as violências que acometem as relações familiares, sobretudo entre mães e filhos - violências no/do espaço interno, privado das casas. O deslocamento a que nos referimos aqui, neste capítulo, portanto, foi a experiência de expatriação do escritor com a finalidade de escrita do seu romance de 2009, e como a condição de um escritor expatriado numa cidade e país que lhe era totalmente estranhos influenciou no processo criativo de construção dos personagens do romance.

1.2 A MONTAGEM/CONSTRUÇÃO NARRATIVA: ALGUMAS REFLEXÕES

Neste item, tratamos de três aspectos referentes à montagem, à construção narrativa de OFM que são os elementos pré-narrativa, a aparição de objetos na trama e a prosa poética e cinematográfica. Acreditamos em tais elementos como estratégias adotadas por Bernardo Carvalho para a apresentação dos personagens de OFM, e a partir destes aspectos, que se apresentam articulados, partimos a algumas reflexões que corroboram nossa percepção dos sujeitos construídos pelo escritor como deslocados/exilados.

O primeiro aspecto toma como nosso primeiro objeto de observação o próprio livro e os elementos que constam em seu frontispício e na página com os dados editoriais, tais como, respectivamente, o título e uma nota sobre os personagens e situações da obra. Trata-se de um aspecto relacionado ao trabalho em torno da sugestão de ideias e temáticas que seriam mais bem desenvolvidas ao longo da narrativa por meio das ações dos personagens, pois estes elementos nos permitem realizar conexões com situações decorridas na trama e com a construção de alguns personagens.

O segundo aspecto se configura como uma forma de estratégia narrativa que ultrapassa a funcionalidade de composição de cenários, e torna-se uma forma de deslocamentos temporais e de desdobramentos narrativos na trama, pois quando alguns objetos aparecem, eles funcionam como estratégias de rememoração, como formas de situações da narrativa irem desdobrando-se em outras, e também como gancho para que tenhamos mais informações sobre os personagens. Neste sentido, este aspecto nos possibilita conhecer aflições que vivenciadas por eles compõem parte de suas condições exílicas.

Os objetos aos quais nos referimos neste segundo aspecto são entendidos não só como coisas materiais perceptíveis pelos sentidos, mas também, no sentido que Beatriz Resende (2010) nos dá a conhecer em texto chamado “A literatura brasileira num mundo de fluxos”. Para podermos discutir uma literatura num mundo de fluxos, a pesquisadora afirma que é necessária a “constatação de que vivemos num mundo caracterizado por objetos em movimento” (RESENDE, 2010, p. 103), e ela nos apresenta alguns exemplos de objetos que ultrapassam o conceito relacionado à materialidade física, como “ideologias, povos, mercadorias, imagens e mensagens, tecnologias e técnicas” (RESENDE, 2010, p. 103). Sendo assim, em OFM, tomamos como objeto a língua portuguesa que aparece na trama como uma estratégia de rememoração que possibilita que nos aprofundemos um pouco mais nos sentimentos de abandono e desamparo do personagem Andrei com relação à figura paterna.

O terceiro aspecto, a prosa poética e cinematográfica adotada pelo escritor, se configura como uma estratégia de foco nestes sujeitos construídos por Carvalho e nos conflitos mais íntimos que eles possuem. Retomamos aqui a possibilidade de adaptação de OFM para o cinema e a exigência contratual de uma linguagem que se aproximasse a de um roteiro fílmico. Para além do cumprimento a esta exigência, contudo, a adoção de uma prosa poética e cinematográfica também funciona como uma estratégia de construção de uma visualidade cênica que confere força às cenas cotidianas e torna os leitores mais próximos e participativos no desenrolar da trama. Tomamos esta estratégia adotada por Carvalho como um outro meio que ele encontrou para não só cumprir a exigência de contrato, mas também se aproximar de um recurso cinematográfico que é o de aproximação da imagem da câmera dos personagens em ação. Ou seja, se numa produção fílmica, a câmera se aproxima dos personagens e nos possibilita observá-los mais de perto, e assim conhecê-los melhor; por meio da própria escrita do romance, Carvalho consegue nos fazer, como leitores, capazes de também observá-los e assim analisar o que os compõe como sujeitos em exílio.

Para considerações sobre os elementos pré-narrativa, apresentamos abaixo o frontispício da obra:

Figura 1 — Capa de *O Filho da Mãe*, de Bernardo Carvalho



Fonte: MACHADO, Samir. Todos os Amores Expressos. **Sobrecapas**, Porto Alegre, 31 jan. 2013. Disponível em: <https://sobrecapas.blogspot.com/2013/01/todos-os-amores-expressos.html>. Acesso em: 24 dez. 2022.

O primeiro elemento que se destaca antes mesmo do título, possivelmente, seja a cor predominante na capa e na sobrecapa do livro. Um estudo realizado pela escritora e cientista social alemã Eva Heller (2013) apontou algumas considerações acerca dos efeitos psicológicos das cores, e dentre elas, a vermelha. A pesquisa considerou respostas de 2 mil

homens e mulheres com idades entre 14 e 97 anos na Alemanha, e a cor vermelha foi associada aos sentimentos tanto de amor quanto de ódio, mas também a muitos outros sentimentos e fatores como a coragem (28%), a paixão (62%), o desejo (50%), a guerra (52%), a agressividade (37%), o perigo (40%), o proibido (35%), e a sexualidade (50%), além de ser referenciada como a cor do sangue e da vida.

Não encontramos considerações de Carvalho com relação à escolha da cor vermelha para a estética do seu romance, e nem mesmo se esta escolha partiu dele, contudo após a leitura de sua obra, não nos é possível negar que todos os sentimentos e fatores que aparecem na pesquisa de Heller (2013), relacionadas àquela cor, foram, de alguma forma, tratados e mais bem desenvolvidos no decorrer da trama de OFM por meio das ações dos personagens. A coragem, a paixão, o desejo, a guerra, a agressividade, o perigo, o proibido e a sexualidade são elementos/temáticas presentes nas páginas do romance. A agressividade e o perigo do contexto da segunda guerra da Tchetchênia que desperta a coragem das mães em buscar satisfazer o desejo de salvar os seus filhos também desperta em Andrei e Ruslan a coragem para viver, entre escombros, a paixão e a sexualidade numa cidade e país que não aceita a homossexualidade como existente.

A referência ao vermelho como a cor do sangue nos faz lembrar, por exemplo, um momento em que o sangue se destaca no desenvolvimento de uma cena significativa do romance, contudo, este vermelho, aparece como símbolo da morte e não da vida. Trata-se do trecho abaixo em que Maksim, em conluio com alguns amigos, mata Ruslan:

Conforme fala, Maksim se afasta de Ruslan, sai do cerco formado pelos companheiros. Quando passa por um dos rapazes armados, faz um sinal com a cabeça. Os cinco se aproximam de Ruslan. Com os braços sobre a cabeça, ele se protege como pode dos golpes que lhe desferem, enquanto gritam injúrias em nome da pureza do sangue e da pátria. Cai de joelhos já no quinto golpe, segurando o braço deformado pela pancada. Sua queda é acompanhada de um uivo, e os cinco avançam com mais ímpeto, sem medo. As barras de ferro o atingem na cabeça e nas costas. Um filete de sangue escorre pelo ouvido enquanto o corpo desaba no chão. Dimítri acompanha, impassível, o espancamento. Em meio aos golpes, ouve-se um grito que vem de fora, de alguém que chama a polícia. Há uma movimentação entre as caixas amontoadas na frente de uma loja. Algumas pessoas que dormiam ali dentro saem correndo. O grito se repete, desesperado, várias vezes, esganiçado até o limite da voz. Os cinco agressores se assustam e debandam. Só Maksim permanece paralisado diante do corpo caído no chão com a cabeça numa poça de sangue. É uma espécie de fascínio. Não consegue arredar o pé. Começa a tremer convulsivamente. Um vulto se atira sobre a vítima. É um rapaz, o dono da voz, já rouca, que continua gritando por socorro. O gerente do bar de música country vem correndo. O rapaz, com a vítima em seus braços, não para de pedir socorro. Baba de tanto berrar sozinho. Usa um moletom verde. O capuz está caído nas costas. Na capital da visibilidade e do poder e da beleza planejada, ele só vê o horror, o *bunker*, a cidade sitiada para sempre. Tem a cabeça raspada à maneira dos recrutas. Ouve-se então uma sirene. Alguém chamou a polícia. Dmítri corre até o filho hipnotizado e trêmulo. Precisa tirá-lo dali o quanto antes. Por um segundo, já segurando Maksim, seu olhar cruza o do rapaz de cabeça raspada,

quando este, sempre abraçado à vítima, ajoelhado no chão, levanta o rosto coberto de cuspe e de sangue. A sirene é cada vez mais forte. Dmítiri sai de cena, levando o filho (CARVALHO, 2009, p. 177-178).

Esta cena é um clímax trágico na trama. Foi construído um clima de tensão até o momento inicial do espancamento do jovem tchetcheno. Ruslan percebe que foi enganado e que caiu numa armadilha. Até não perceber a presença dos comparsas de Maksim, ele se mantém relativamente calmo porque, provavelmente, não temia enfrentá-lo. Quando percebe os demais à volta, percebe também que não seria um enfrentamento justo. Maksim que antes sentia medo, é tomado pela vergonha de sua ação, mas não deixa também de crescer em coragem neste momento. Ele diz a Ruslan que “agora o tom vai ser outro” (CARVALHO, 2009, p. 177), que o tchetcheno havia ofendido a sua mãe, e que iria pagar por isso. Pergunta a Ruslan: “Como é que foi passar pela sua cabecinha de merda que ela pudesse amar um porco como você? Você não se enxerga, seu bunda-preta filho-da-puta? Que é que você está fazendo na Rússia? Aqui não é o seu lugar.” (CARVALHO, 2009, p. 177).

Neste fragmento que se configura dramático com o desespero de Andrei que se abraça ao corpo de Ruslan, ensanguentado no chão, e nos demais que ainda serão apresentados, é evidente o gosto manifesto de Carvalho⁸ pela construção das cenas. Ele chegou mesmo a afirmar que pensou na profissão de cenógrafo. Percebemos na escrita da cena acima, por exemplo, que a expressão “sair de cena” que arremata o fragmento supracitado nos faz aludir a uma cena dramática teatral ou mesmo cinematográfica na qual fogem os assassinos enquanto agoniza a vítima. “Dmítiri sai de cena, levando o filho” (CARVALHO, 2009, p. 178) é um enunciado que nos lembra muito o texto de um roteiro que indica as ações aos atores em cena.

Ruslan é morto em nome de uma pureza de sangue que Maksim, como russo, acreditava possuir, mas o motivo que lhe foi mais forte para sua ação, entretanto, era ignorado pelos amigos. O pensamento de que o jovem tchetcheno fosse um amante da mãe já havia se dissipado, pois agora sabia se tratar de um filho abandonado por ela. A fascinação que o sangue do meio-irmão, em poça no chão, exerceu sobre ele, excedia o desejo de exterminá-lo em nome daquela pureza. A morte de Ruslan permitia que ele retomasse, na vida da mãe, a posição identitária de primogênito. Instaurou-se, portanto, além de evidentes agressividade e ódio neste fragmento, a realização de um desejo de retomada de um lugar que Maksim acreditava pertencer

⁸ Em entrevista ao jornalista da Folha de São Paulo, Nelson de Sá, no ano de 2000, Bernardo Carvalho afirmou que sempre se sentiu atraído pelo processo da encenação, e que a profissão de cenógrafo chegou a ser cogitada por ele numa época de sua vida. Sobre dedicar-se à encenação, o escritor disse: “traduzir em três dimensões uma ideia, eu acho isso maravilhoso” (SÁ, 2000).

a ele, ainda que para isso tenha recorrido a um plano no qual a única coragem evidenciada foi mesmo a do planejamento.

Sobre o título do romance, o singular grafado nele — *O filho da mãe* — pode induzir o leitor à impressão de que a narrativa centra-se na história, especificamente, de uma (1) mãe e de um (1) filho, porém trata-se de um entendimento que, ao longo da leitura, é desvanecido. Sobre a grafia singular no título, Beatriz Resende (2014, p. 18) comenta que tem muito mais a ver com o “sentido linear” da narrativa, pois se refere à ideia-núcleo da trama: a luta das mães pelas vidas de seus filhos — e aqui, acrescentamos, as múltiplas formas de luta.

A linearidade no sentido a que a pesquisadora se refere nos faz lembrar um movimento frequente nas redes sociais quando uma mãe perde um filho: movimento de uma ideia de perda que se concentra em todas as mães. Uma dor coletiva parece se construir a partir de uma dor singular, baseada na ideia comum de que todas as mães, impreterivelmente, amam. Este sentimento coletivo de dor nos faz lembrar da afirmação da personagem Marina sobre o amor materno como uma “espécie de fanatismo” (CARVALHO, 2009, p. 186), e também de uma cena que nos afeta de forma muito visual no romance que é a cena de uma mãe, que “em meio ao campo fétido de corpos desmembrados”, “afastava as moscas do rosto de uma criança que não era dela” (CARVALHO, 2009, p. 38). A criança sobre a qual esvoaçavam moscas representava uma perda individual que foi convertida em coletiva; e assim, aquela mãe, assim como Marina, converteu-se em mãe dos filhos de outras mães.

A complexidade do sentido do título emerge com a leitura completa do romance. Existe uma coletividade na construção singular do título e, portanto, uma coletividade tornada singular. O que defendemos, neste ponto, tem duas perspectivas, sendo uma referente às mães e a outra, aos filhos. Na primeira, defendemos que as muitas personagens-mães que Carvalho inseriu no romance estão concentradas no singular do título, e isso não como uma defesa de que todas as mães são iguais como se afirma em senso comum, mas de que o escritor concentrou numa imagem singular a ideia de que uma mãe pode reunir todos os pontos fracos e fortes humanos presentes nas mulheres-mães de seu romance: as falhas, a coragem, a covardia, o desejo de salvação, a vontade de fuga, o desejo de pôr-se em primeiro lugar, o sentimento de incapacidade de amar e, inclusive, o desejo de não ser mãe. A condição exílica de cada uma das mães de OFM parece partir também de uma mesma origem, que são os desvios que elas realizam do ideário sacro e romântico da maternidade, ainda que tais deslocamentos se manifestem em experiências divergentes umas das outras.

Na perspectiva que se refere aos filhos; o desamparo, o abandono e a impotência que partem da figura materna parecem ser as marcas que concentram estes filhos na

imagem singular do título. Eles estão sujeitos a formas diversas de desamparo e abandono que nem sempre estão associadas à ausência física das mães. Estes filhos experienciam o contraditório nos próprios sentimentos, pois ora as repelem como espaços de guerra, ora manifestam o amor filial e as desejam como solos seguros. A condição exílica de cada um desses filhos parece ser um desdobramento da condição exílica de suas mães.

Ainda sobre o título do romance, apesar da impressão de que a narrativa possa se referir à trama que envolve uma (1) mãe e um (1) filho específico, é inegável que esta impressão não é a que mais se evidencia num primeiro instante. É um sentido ofensivo causado por uma referência a um xingamento dos mais comuns em nosso país, a alusão que, possivelmente, se configure mais atrativa em primeira leitura. Como, é claro, também notou Resende (2014, p. 18), trata-se de um xingamento “próximo do mais vulgar filho da puta”, ou seja, que aproxima ou mesmo coloca em igualdade os termos *mãe* e *puta*.

A expressão “filho da mãe” foge à identificação simples do filho de uma mãe e toma um sentido que se pretende ofensivo — eufemismo para “filho da puta” —, aparentemente cabível em qualquer situação em que o ofensor intencione ofender o filho ao atingir a imagem da mãe. Contudo, a expressão só toma o feitiço ofensivo por conta da alusão à outra expressão, e sobretudo, à alusão à ideia de que mãe é sagrada e de que com quem mãe não se mexe.

Ao refletirmos acerca da associação entre as expressões, partimos, portanto, do pressuposto de que Carvalho recorreu ao ideário sagrado em torno da figura materna para construir o título do seu romance. Ao final da leitura das 199 páginas de OFM, percebemos que o autor já no título iniciava a proposição de um novo olhar sobre algumas ideias comuns ao ainda existente ideário de sacralidade da figura materna. Dentre estas ideias a de que todas as mulheres só efetivam ser mulher ao se tornarem mães. “Filho da mãe” e “filho da puta” estão em pé de igualdade porque aludem a esse ideário. Em OFM, porém, as mulheres, na condição da (não) maternidade, são despidas, totalmente, desse ideário para que seja apresentada a condição humana delas. E, como tal, a culpa será um sentimento forte em todas elas, pois mesmo quando tentam, por meios diversos, a salvação dos filhos; a falibilidade que integra a condição humana as levará a outros sentimentos, como o de insuficiência.

Para que possamos refletir um pouco mais acerca da aproximação dos termos *mãe* e *puta* na leitura do título do romance, apresentamos, aqui, o trabalho realizado pelo grupo Coletivo Rebu em torno de uma ressignificação da expressão “filho da puta”. Trata-se do documentário intitulado, justamente, “Filhos da puta”, do ano de 2020. O grupo, em página na rede social Facebook, expressa como objetivo do movimento a defesa de direitos das

trabalhadoras sexuais, bem como o reconhecimento da atividade dessas mulheres como trabalho e o combate ao estigma.

No documentário, filmado em Belo Horizonte (MG), são apresentados Antônio Alessandro, de 36 anos, Cristina, de 33, e João Vitor, de 18, filhos de três mães cujo trabalho sexual os colocou, por toda a vida, no enfrentamento do termo “filho da puta” como uma tentativa ofensiva. As mães não aparecem, fisicamente, no documentário, pois o foco é as vozes desses filhos e as formas com as quais eles lidam e/ou lidaram com a realidade de que suas mães são/eram trabalhadoras sexuais.

A questão que dá início ao documentário se refere ao significado de ser um(a) filho(a) da puta. A convidada/filha Cristina brinca com a expressão “filho da puta” e alude a um sentido positivo ocasionado pela troca de posição do termo “puta”: “uma puta mãe que eu tenho, né?”. Ela ainda descreve a mãe como “parte de sua autoestima”, sua “fortaleza, melhor amiga” (DOCUMENTÁRIO..., 2022).

João Vitor aponta a mãe como companheira, amiga, a pessoa que sempre está a seu lado como educadora. Já Antônio Alessandro, por sua vez, não teve convívio com a mãe e por isso afirma que os significados que ela representa para ele são a memória construída pelas histórias que sempre ouviu de familiares.

Em reportagem da jornalista Leilane Menezes, em 2021, a coordenadora do Coletivo Rebu, Santuzza Souza, de 39 anos, mãe de João Vitor e de mais dois filhos, afirma que “as pessoas precisam parar de se ofender com isso”, e que o machismo perpetua a ideia de que “mães não podem ter sexualidade e muito menos lucrar com ela” (MENEZES, 2021). Santuzza diz que quase perdeu a guarda de um de seus filhos por conta de sua profissão: “É muito comum que tentem tirar nossos filhos porque somos prostitutas, como se isso definisse a nossa maternidade. Meus filhos não têm nenhum trauma, porque não convivem com meu trabalho” (MENEZES, 2021).

Apesar de o ideário materno definir até mesmo a conduta de mulheres-mães como certas ou erradas, tornando-as, por consequência, mães boas ou mães ruins, os relatos dos filhos no documentário apontam experiências que em nada parecem destoar do ideário afetivo preconizado para as relações entre mães e filhos. Eles reforçam o orgulho, o respeito e o amor por suas mães; e elas tomaram as ações necessárias para que os filhos permanecessem em suas companhias e tivessem condições de sobrevivência digna. Aproximando as ações destas mulheres-mães, como Santuzza Souza, às ações das mulheres-mães de OFM, percebemos que as ações maternas enfrentam também o socialmente inaceitável.

Ao deixarmos a capa e a sobrecapa e os elementos pré-narrativa que a compõem, e abriremos, enfim, o livro, nos deparamos ainda com um outro elemento pré-narrativo: uma nota que se refere aos personagens e às situações narradas na obra. A nota afirma que os personagens e as situações “são reais apenas no universo da ficção; não se referem a pessoas e fatos concretos, e não emitem opinião sobre eles” (CARVALHO, 2009, p. 4). Apesar desta afirmação e, embora Carvalho não tenha inserido figuras históricas nos postos centrais da trama de OFM, como fez, por exemplo, em *Nove Noites* (2002) com a figura de Buell Quain; o escritor criou um encontro ficcional entre a avó de uma de suas personagens e a escritora russa Anna Akhmátova.

Bernardo Carvalho incorpora à narrativa uma composição poética e uma situação biográfica da escritora russa Anna Akhmátova, criando um encontro na trama entre a poetisa e a avó de Iúlia Stepánova, umas das personagens de destaque do romance. Marina, “numa livre associação provocada pela fila de mães” (CARVALHO, 2009, p. 15), pergunta a Iúlia se não foi a mãe dela que encontrara Akhmátova na fila da prisão de Kresty. Iúlia diz ter sido sua avó que a encontrou. Ao recontar a Marina o episódio, Iúlia refere-se ao poema “No lugar de um prefácio”, do ciclo lírico Réquiem, apresentado abaixo:

Nos anos terríveis da Iejóvshchina, passei dezessete meses fazendo filas diante das prisões de Leningrado. Um dia, alguém me “reconheceu”. Aí, uma mulher de lábios lívidos que, naturalmente, jamais ouvira falar meu nome, saiu daquele torpor em que sempre ficávamos e, falando pertinho de meu ouvido (ali todas nós só falávamos sussurrando), me perguntou

- E isso, a senhora pode descrever?

E eu respondi:

- Posso.

Aí, uma coisa parecida com um sorriso surgiu naquilo que, um dia, tinha sido o seu rosto.

1º de abril de 1957, Leningrado (AKHMÁTOVA, 1957 *apud* MORENO, 2018).

Segundo o relato de Iúlia, a “mulher de lábios lívidos” que interpelou Akhmátova na fila da prisão, era a sua avó, e ambas buscavam notícias dos seus filhos, presos em Kresty durante a ascensão stalinista na Rússia. O tio de Iúlia, ao contrário do filho da poetisa, teria morrido num campo de concentração. Carvalho tornou verossímil o entrecruzamento das dores de uma mãe histórica e de uma mãe ficcional, além de possibilitar também que percebêssemos o abismo que Iúlia sentia entre si e a avó.

Este mesmo poema de Akhmátova é citado por Giorgio Agamben no texto “A potência do pensamento”, e ao retomar Aristóteles e a sua teoria sobre potência e ato⁹, o autor reflete sobre a afirmação “eu posso”, realizada por Akhmátova no poema. Agamben afirma que se perguntou por muitas vezes o que ela pretendia dizer com isso, e conclui que apesar de ser uma “afirmação que não significa nada, coloca o sujeito imediatamente diante da experiência talvez, mais exigente - e, no entanto, ineludível - com a qual lhe seja dado medir-se: a experiência da potência” (AGAMBEN, 2006, p. 13). A afirmação carrega a potência do que pode vir a ser.

A mulher, de fato, a que a poetisa se refere não é identificada no poema. Podemos dizer que ela, em ato, é uma mulher como tantas outras que se encontravam naquela fila. Uma mulher à espera de notícias do filho. Uma mulher como algumas mulheres de OFM. A partir da não identificação desta figura feminina do poema, Carvalho parece ter se deparado com duas possibilidades: a de aliar a potência do devir ao seu processo criativo, e desta forma, tornar a mulher do poema a avó de sua personagem; e a possibilidade de que aquela mulher - como representante de uma experiência coletiva - passasse por um processo de subjetificação por meio do qual conquista, sobremaneira, um rosto e uma história singular, individual.

Ao inserir em OFM o poema de Akhmátova, Carvalho possibilita que algumas pontes sejam construídas entre o poema e o romance, entre a poetisa e as mães de OFM. O poema oferece possibilidades fecundas de conexão com a trama de Carvalho não só pela possibilidade enxergada por ele de tomar a mulher não identificada para construção de uma personagem, mas também por conta de outras informações biográficas da poetisa que não aparecem na trama, sobretudo informações acerca da sua relação com o filho¹⁰. Se a trama de OFM nos apresenta mulheres que destoam do ideal de maternidade, Akhmátova foi para Carvalho, no momento de sua criação, uma mulher que possuía como potência a participação nesta trama?

⁹ Segundo Aristóteles, o ato apresenta o ser em sua manifestação atual, ao passo que a potência apresenta as possibilidades do ser, aquilo que ainda pode vir a ser. Como exemplo, um adolescente é um adolescente em ato, é o que é em sua manifestação atual, mas ele também é um idoso, mas em potência porque existe a capacidade do devir. Explicação do conceito e diferenciação, conferir Vieira (2021).

¹⁰ A relação entre Anna Akhmátova e o filho, Lev Gulimióv, era conflituosa. Na infância, ele viveu mais com a avó paterna do que com ela. Foi preso três vezes pelo governo soviético: no ano de 1935, tendo sido liberto por conta das súplicas de Anna a Stálin; em 1938 tendo sido condenado a cinco anos de trabalhos forçados num campo de concentração, não sendo consideradas as súplicas da mãe desta vez; e em 1949, afirmando que questões dos pais o levaram às suas prisões. Desta vez, ele foi condenado a dez anos de trabalhos forçados, mas foi liberto em 1956. Lev acusava a mãe pela falta de ajuda, além de criticar os poemas de Réquiem, pois dizia que focavam apenas nos sentimentos dela e não nos sofrimentos da prisão. Lev parece ter enxergado na escrita da mãe, portanto, apenas egoísmo, egocentrismo.

O “torpor” da mulher na fila da prisão de Kresty a que se refere Akhmátova no poema parece contrariar o próprio significado da palavra. Ainda que a poetisa tenha dito que o entorpecimento da mulher havia sido superado quando a reconheceu como escritora ali presente, aquela mulher como as outras, ainda que tomadas pelo medo e pela angústia da possibilidade de perda dos filhos, eram tomadas por um entorpecimento que lhe travava seus movimentos. Apesar dele, estavam ali pelos filhos. O torpor parece se aproximar de um estado próximo ao de choque que, por um momento, as deixa desesperançosas. Este sentimento de desnorteamento que uniu Akhmátova à avó de Iúlia naquela fila, une também as mulheres-mães do romance de Carvalho. Elas também não ficam imobilizadas; e o entorpecimento que as toma parece se configurar em momentos que são tomadas pela rememoração e/ou pelo planejamento que visa à salvação dos filhos.

O entorpecimento em OFM está nos episódios que alguns personagens parecem olhar para o nada, para além dos objetos à sua frente, que desaparecem e reaparecem à medida em que eles transitam entre o passado e o presente. Ele apresenta a incompreensão momentânea e profunda de algo que causa extremo mal-estar e impotência; e também está sempre associado à agonia de lutar contra o tempo e articular meios de salvação. É um entorpecimento que possui como potência, o movimento: Iúlia, condenada por uma doença cujo tratamento já não era eficaz, rememora a voz do médico que “ainda ecoava em seus ouvidos” (CARVALHO, 2009, p. 12), mas ainda assim é tomada pelo desejo de salvar uma vida; Zainap, já idosa, sem forças e doente, “está sentada num banco de campanha, diante de uma mesa de alumínio coberta por uma toalha verde” (CARVALHO, 2009, p. 23) que parece desaparecer aos seus olhos por conta das lembranças da morte do filho, porém encontra forças para planejar a salvação do neto.

A “mesa e a toalha verde que a reveste” são, conforme citadas em parágrafo anterior, dois objetos que aparecem na trama e que se relacionam a momentos de rememoração, mas outros aparecerão também neste mesmo sentido e/ou para fomentar o desdobramento de outras situações na trama. Eles estão nos trajetos percorridos pelos personagens como componentes dos espaços físicos da cidade, reforçando sempre os estados de espírito e as tensões a que eles estão submetidos. São exemplos, dentre outros: “as verduras e a smetana” que Iúlia rememora como partes de sua infância ao lado da mãe, e que são o gancho para lembranças de cobranças e perspectivas maternas sobre ela; “o cartaz fixado num edifício” no qual lê a frase “A cidade vai renascer” (CARVALHO, 2009, p. 12), que se contrapõe à condição recém-descoberta de que não havia muito tempo de vida; “o anel” de Chahkban que Anna guardava por anos e que a faz procurar por Ruslan e ser seguida pelo marido; e “o retrato”

(objeto apenas citado na trama) de Ruslan feito pelo pai de Akif que compõe a cena reveladora da orientação sexual de Ruslan, e que “acabou destruído nos primeiros bombardeios da segunda guerra da Tchetchênia” (CARVALHO, 2009, p. 35), sendo perdido enquanto evidência material, mas guardado como memória.

“As cartas ou seus equivalentes” como os bilhetes também são objetos cujas aparições são marcantes na narrativa. Já no primeiro capítulo, em um movimento de prolepse, uma destas cartas (transcrita abaixo), atribuída a um rapaz de dezenove anos que havia sido morto em Grózni, capital da Tchetchênia, há dez dias, é apresentada pela personagem Marina:

Escrevo como o louco que não pode parar de cantarolar sua ladainha sem sentido, nem que seja para não ouvir o ruído do mundo, falar só, mais alto que o ruído do mundo. Escrevo para o caso de você decidir voltar, para assombrar esta cidade. É a mais artificial de todas as cidades. Em três séculos, tentaram três nomes, em vão. Um nome por século. Construíram trezentas pontes, uma para cada ano, mas nenhuma leva a lugar nenhum. Ninguém nunca vai sair daqui. — É Petersburgo — diz Marina. — É uma carta de amor (CARVALHO, 2009, p. 21-22).

Esta carta dá conta, a princípio, de despertar a curiosidade leitora acerca do destinatário e do receptor e de esclarecer o título da primeira parte do romance, mas também dá conta de nos antecipar vários pontos que seriam mais bem explorados no decorrer da narrativa. Uma dessas antecipações é a relação construída entre a cidade de São Petersburgo e os jovens Andrei e Ruslan que descobrimos adiante como, respectivamente, o destinatário e o receptor da carta. O sentimento de inescapabilidade com relação à cidade seria mais bem aprofundado durante a trama, pois São Petersburgo ainda nos seria apresentada não como o espaço inerte no qual as ações se desenrolam, mas como um espaço que oprime, encurrala e insere estes dois personagens num quadro marcado por um trágico a que Beatriz Resende chama de trágico radical¹¹:

A cidade foi construída segundo a lógica da visibilidade total. Onde estão, diferentemente do que ocorre nos becos ao longo da linha do trem, e nos prédios com seus labirintos internos perto da praça Vosstânia, só há palácios com fachadas intransponíveis e salões dourados, a maioria decrépita, onde no passado nobres e ricos

¹¹ Trata-se de um termo utilizado pela Professora e crítica literária carioca, Beatriz Resende (2008), para o qual não apresenta um conceito fechado. Apesar disso, aponta evidências presentes em narrativas contemporâneas que se conectam com a configuração deste trágico, sendo que três delas coexistem em OFM quando consideramos a construção dos personagens e o espaço urbano no qual estão inseridos: “manifestação de urgência/presentificação radical”, o cenário da cidade como palco do trágico que adentra a vida cotidiana e “a não necessidade de sentido/razão” (RESENDE, 2008, p. 27-82 *passim*). O contexto de uma guerra e os conflitos familiares conduzem os personagens a tentativas de salvação, à necessidade de reter e experimentar, com intensidade, o momento presente, contudo todos eles se deflagram com o trágico presente na condição humana, e por isso, com impossibilidade de fuga de destinos trágicos.

se protegiam da visibilidade das ruas atrás de paredes de espelhos. As avenidas são chamadas de perspectivas. Foram abertas para dar vazão aos desfiles militares e às demonstrações de poder. Não importa se é o czar, o Estado soviético ou a polícia russa quem comanda a marcha. Não há onde se esconder nem para onde fugir. A cidade foi construída para ninguém escapar (CARVALHO, 2009, p. 132).

São Petersburgo é uma “cidade de risco” (CARVALHO, 2009, p. 106) porque foi arquitetada para que qualquer movimento suspeito pelas ruas fosse detectado, como até mesmo “o eco dos próprios passos, a batida do coração e a respiração ofegante” (CARVALHO, 2009, p. 106). Como estudiosa das cidades, sobre o trágico que se manifesta nos grandes centros urbanos, Resende (2008, p. 31) afirma que “se entranha nos universos privados, circula da publicidade das ruas, cruzadas com rapidez, até o espaço sem privacidade da vida doméstica, onde a violência urbana se multiplica e redobra”. São Petersburgo possui a arquitetura que Bauman (2009) chamou de “arquitetura do medo e da intimidação” que põe, já em dias ditos comuns, os seus cidadãos em estado vigia constante. Em OFM, a tensão devido à iminência de novos conflitos por conta dos desentendimentos entre russos e tchetchenos assevera a funcionalidade desta arquitetura.

Acostumados à invisibilidade conferida por uma cidade e um país que não aceitam a homossexualidade como existente em seus espaços, Ruslan e Andrei enxergam nisso uma forma de escapar ao risco de prisão e/ou morte:

E ninguém vai pensar que um casal se beijando na noite de Petersburgo é formado por um recruta e um batedor de carteiras. Nesta cidade, onde os recém-casados vêm posar para os fotógrafos em cima das pontes, os dois só podem existir no limite da inverossimilhança. [...] O carro da polícia passa e desaparece na esquina seguinte. A um estranho poderia parecer que o recruta e o ladrão estão se arriscando demasiado para ficar juntos. Qualquer pessoa de bom senso diria que é suicídio, correriam menos riscos se estivesse cada um escondido em seu canto. Juntos, nas ruas da cidade, são uma bomba-relógio. Mas é justo o contrário. E essa consciência, que ganha corpo com a simulação do beijo, substitui a necessidade de explicações. Não precisam dizer nada um ao outro. A dois, talvez seja mais difícil sair daqui. Mas ao menos levantam menos suspeitas de serem quem são, enquanto permanecerem na cidade. As chances de um recruta desertor encontrar um ladrão e beijá-lo na noite de Petersburgo são ínfimas. Juntos, eles podem parecer tudo, menos eles mesmos (CARVALHO, 2009, p. 133).

A invisibilidade da condição dos personagens como homossexuais parece tê-los, em alguns momentos, salvo da “lógica da visibilidade total” segundo a qual a cidade foi construída. Não havia saída, forma de viverem, pacificamente, na cidade, como um casal, assim como não havia forma pacífica de permanecerem livres nela, uma vez que, como um desertor do exército russo, Andrei era considerado um traidor da pátria, e Ruslan era o próprio inimigo a quem ele deveria combater. A cena do primeiro encontro entre os personagens já é

significativa para a percepção do reforço que o espaço urbano efetua nos estados de espírito deles:

O ladrão em disparada à sua frente envereda, à direita, por uma passagem apertada, conforma sirene se aproxima e ensurdece o recruta para todas as outras coisas - o eco dos passos, a batida do coração e a respiração ofegante. O que sucede é um labirinto de pátios e corredores intercomunicantes entre prédios deteriorados. A passagem escura leva ao primeiro pátio, que levará a outro e mais outro, através de outras passagens. Andrei mal distingue os vultos silenciosos que eventualmente surgem ao fundo, na penumbra, e desaparecem pelas caladas, pelas portas escuras dos edifícios, da mesma forma como surgiram, como uma irmandade de sombras. Há pichações nas paredes, que ele não tem tempo de ler. São letras que não dizem nada, como um alfabeto estrangeiro. Os pátios têm uma movimentação própria e imperceptível, em oposição ao pouco que restava do fervor do dia em torno da praça da estação. Há sombras sem pessoas. Não é à toa que o ladrão tenha tomado esse caminho. Tudo é incógnito. Andrei avança, no seu encaço. Virá à esquerda, passa por escorregas e balanços semidestruídos e brevemente iluminados pela rua que aparece entre as nuvens por um instante antes de sumir de novo, vira à direita, desce três degraus, sobre mais três, atravessa mais um pátio e mais uma passagem que termina num beco sem saída, onde aparentemente já não há viva alma (CARVALHO, 2009, p. 106-107).

Percebemos que as hostilidades dos espaços físicos da cidade reforçam a impossibilidade de saída, de fuga, e intensificam, como por extensão ou efeito de continuidade, os sentimentos de abandono e desamparo que Andrei e Ruslan já encontram na esfera familiar. Eles são conscientes de que não são livres para viverem quem são neste espaço, assim como também não eram para viverem em seus lares e em convívio com suas famílias. É no alto de uma escada rolante, quando caminha rumo a uma plataforma subterrânea que o personagem Andrei vê-se dividido entre a consciência de todas as suas experiências de abandono e o desejo de tornar-se inconsciente delas:

Se existissem almas que pudessem abandonar os corpos em movimento, deixava a carcaça seguir só, inconsciente, e tomava o corpo de alguém na escada rolante ao lado, que sobe para a rua, assumindo uma nova vida, fora do quartel. Às vezes imagina que, no seu lugar, um homem de brios tivesse preferido levar outra surra e passar, com sorte, outra semana na enfermaria. Mas uma coisa não elimina a outra. Não há escolha no regimento. A única vantagem da surra seria perder a consciência, esse peso que vai se tornando insustentável - se não fosse preciso recobrá-la e voltar para o quartel, para novas surras e punições. A verdade é que Andrei pode apanhar até cair, mesmo depois de ser humilhado. Não adianta querer entender porque o simples fato de ser quem ele é, um mero recruta, o obriga a fazer o que não quer. É o seu lugar e a sua hora. Não é ele quem está subindo as escadas rolantes no lugar do rapaz de cabelos sebtos. Está descendo aos infernos (CARVALHO, 2009, p. 100).

Neste fragmento, os movimentos da escada rolante causam a esperança a Andrei de que algo poderia ser feito para mudar a situação na qual se encontrava, mas o trecho supracitado reforça que não existe escapatória. A inevitabilidade de descer as escadas associa-se, metaforicamente, à inevitabilidade de mudar a rota de sua vida afetada pelo abandono da

mãe e pela violência do padrasto. O fragmento “É o seu lugar e a sua hora” acentua o quão trágica é a percepção de Andrei de sua impotência diante da própria condição.

Para além das antecipações que percebemos no corpo da carta de Andrei, a partir das reflexões das personagens Marina e Iúlia que tomam a carta como ponto de partida, temos algumas informações acerca de fatos consumados do passado destas mulheres e dos conflitos internos enfrentados por elas no momento em que dialogam. O sentimento de culpa de Marina que aproxima a morte do jovem destinatário da carta e a morte do próprio filho, e o medo do esquecimento de Iúlia diante de sua condição terminal e diante de sua condição da não maternidade são duas das mais significantes informações a que chegamos por estas reflexões, pois conhecemos o espaço do Comitê das Mães dos Soldados de São Petersburgo e o papel que Marina desempenha nele e se estende nas relações que ela estabelece com os filhos de outras mães, bem como nos deparamos com a desconstrução do suposto instinto materno como a motivação para Iúlia querer salvar a vida de um jovem.

Outra carta se destaca na trama como um objeto a partir do qual se desdobram outras situações na narrativa. Trata-se da carta enviada por Zainap a Anna na qual ela busca ajuda para o neto. Não temos acesso ao conteúdo desta carta na íntegra como tivemos ao da carta de Andrei no primeiro capítulo, mas os desdobramentos de sua aparição na trama são importantes porque envolvem o desfecho de um dos personagens centrais. Trata-se da mesma carta que vai parar em mãos de Maksim e que por isso acarreta como consequências a revelação do segredo de Anna quanto ao filho abandonado, o estremecimento da relação conjugal entre ela e o marido e o desfecho trágico de Ruslan pelas mãos do meio-irmão.

O bilhete deixado por Ruslan a Andrei quando sai ao encontro que acreditava que seria com a mãe também merece atenção. Se a carta de Zainap, enviada a Anna, compôs o trajeto que culminou na morte de Ruslan, este bilhete vai se conectar ao desfecho igualmente trágico de Andrei. Sobre o encontro para o qual Ruslan saía, Andrei poderia pedir-lhe que não fosse, mas não o faz. O jovem tchetcheno sai e diz não pretender retornar naquela noite, pois iria encontrar a mãe, que havia enviado um recado por meio de Roman ao seu local de trabalho. Antes de sair, Ruslan deixa sobre a mesa uma *concha* que ganhara de Akif. Ele afirma: “antigamente, de onde eu venho, diziam que as conchas guardavam a ressonância das coisas” (CARVALHO, 2009, p. 156). O objeto é, inicialmente, ignorado por Andrei, porque compunha a configuração de uma despedida, e o rapaz estava tomado de raiva naquele momento. Quando volta para o quarto, entre os lençóis, ele encontra o bilhete de Ruslan que a nós, como leitores, é apresentado, integralmente, conforme abaixo:

Quando eu era pequeno, viajando pelas montanhas com meu pai, para conhecer a terra de seus antepassados, passamos por uma casa onde havia nascido um animal que era dois sem ser nenhum. Uma égua dera à luz um potro no qual estavam misturados dois embriões. A isso chamam quimera, como depois eu ia aprender na faculdade. Era um animal estranho, parecia um potro, mas era outra coisa, dois fundidos num só, indistintos. Não conseguia ficar em pé. As quimeras são raras e os pastores nas montanhas as veem como portadoras de mau agouro, porque põem a reprodução num impasse, fazem da reprodução uma monstruosidade. Por isso, quando esses animais não morrem ao nascer, os próprios camponeses se encarregam de lhes dar um fim. Nas montanhas, todo homem tem um kunak, um amigo estrangeiro que o salvará da morte e que ele também tem a obrigação de salvar. Nenhum homem será completo enquanto não encontrar o seu kunak. Só então poderá seguir o próprio caminho em paz, sabendo que existe no mundo alguém, como ele, com quem ele pode contar na vida e na morte. As quimeras morrem para que sobreviva o pacto dos que não podem contar nem com Deus nem com os anjos (CARVALHO, 2009, p. 160-161).

Após ler este bilhete do amigo, Andrei pega a concha da mesa e a põe no bolso da calça. O bilhete e a concha são objetos retomados na última parte do romance e compõem o clima de tensão e a dramaticidade da construção cênica que arremata a história de Andrei na trama. No último capítulo do romance, em movimento de retrocesso temporal para dez dias anteriores ao diálogo entre Marina e Iúlia, Andrei segue com um comboio que percorre as montanhas de Veden na Tchetchênia. Eles “estavam encurralados na alta floresta” (CARVALHO, 2009, p. 192), e não podiam cair em mãos dos *boieviki*, sobretudo, Óssipov que tinha informações importantes sobre os passos futuros do exército russo.

Andrei está com mais dois soldados num carro quando uma abordagem equivocada a um casebre, que acreditavam abrigar milicianos tchetchenos, resulta na morte de um menino que caçava nas montanhas com o irmão mais velho. Ainda desesperado, o rapaz é agredido quando direciona o olhar ao corpo do irmão caído no chão. Ele terá que conduzir os soldados até ao local que insistiam ser a sede de milicianos da Tchetchênia, e quando chegam à casa que era, simplesmente, a da família dos jovens, encontram os pais que já os esperam, pois o barulho dos carros já os deixaram em alerta. Os ânimos se acirram, e um clima muito tenso se estabelece:

A mãe cai de joelhos no chão, aos prantos. O pai olha para ela, sem saber o que fazer. Iakovenko começa a gritar para que a mulher pare de gritar, mas ela não para. O motorista tenta traduzir como pode. A tensão vai subindo. Tudo está preparado para o caos se instale. O tenente-coronel não esconde a excitação. A mãe se levanta, gritando, e entra na casa, a despeito dos gritos de Iakovenko, do marido e do filho, que lhe pedem para não ir a lugar nenhum. O filho se desvencilha do soldado e do recruta e corre atrás da mãe. Um soldado atira, e no nervosismo, acerta a perna direita do rapaz, que cai no chão ao mesmo tempo que o pai - sob a mira dos cabos, escoltas de Iakovenko, que lhe dizem para ficar calado - grita o nome do filho. A mãe volta com uma espingarda. Não para de gritar. É estranho. É como se falasse russo. Andrei entende cada palavra do que ela diz, como se aquela fosse a sua língua materna. Entende por que ela foi buscar a espingarda e para onde ela está indo com a espingarda

em punho. Vê Iakovenko levantar o revólver e apontar para a mulher, e antes de o tenente-coronel poder disparar, Andrei o mata com um tiro na cabeça. Por um instante, com o comandante caído na grama rala, ninguém se mexe. Não sabem que atitude tomar. Ainda sem entender que foi salva pelo recruta, a mulher para, em silêncio, a meio caminho entre o casebre e o curral, onde pretendia dar um fim à criatura nascida naquela madrugada e que, segundo ela, é a causa de tudo, portadora de mau agouro. Assim que vira o bezerro recém-nascido, alertara o marido, que não lhe deu ouvidos. É isso que ela grita sem parar e que Andrei entende como se fosse a sua própria língua: apenas matando aquela monstruosidade que só não causa horror à vaca que a deu à luz conseguirão reverter o pesadelo em que estão enredados. A inação dura poucos segundos. A gritaria recomeça com mais intensidade e mais desespero. Um dos cabos e o motorista se jogam sobre o corpo do tenente-coronel, enquanto o outro mantém o camponês sob a mira do fuzil. Os soldados empunham suas armas e gritam sem saber no que mirar. A mãe corre até o curral. O pai e o filho também gritam, tentando impedi-la. Ninguém sabe o que fazer com Andrei. O recruta deixou o fuzil cair no chão, logo depois de atirar no comandante. Suas mãos estão trêmulas. Já não tem condições de segurar o que quer que seja. Enfia a mão direita no bolso e aperta uma concha. O soldado que atirou na perna do rapaz é o único que aponta o fuzil para Andrei, mas sem coragem de atirar. Está muito nervoso. Ouve-se um tiro vindo do curral, e nessa hora, como se obedecesse a um chamado, Andrei corre na mesma direção da mulher, para o curral. Num gesto intempestivo, o outro recruta faz uso de sua arma pela primeira vez e dispara. Andrei cai (CARVALHO, 2009, p. 197-199).

Neste fragmento, percebemos que Andrei rememora as palavras de Ruslan no bilhete. Relembra o encontro relatado pelo jovem tchetcheno com “um animal que era dois sem ser nenhum” (CARVALHO, 2009, p. 160) e que a este animal chamavam quimera. Ele associa estas palavras do amigo às palavras da mãe em desespero pela morte do filho, e entende que ela parte para o curral para dar fim a um animal que acreditava ter trazido mau agouro à família, um animal semelhante ao encontrado por Ruslan e seu pai.

Assim como a aparição dos objetos-coisas materiais acentuam o caráter de OFM (2009) como uma trama que se desloca e se desdobra; a língua portuguesa como objeto — no sentido mencionado anteriormente segundo Resende (2010) — tem o mesmo papel. Como o estado-nação que compõe o cenário da trama não é brasileiro, assim como não o são os seus personagens e a guerra que constitui o pano de fundo da narrativa, a língua portuguesa entra na trama como um objeto estranho, como uma estratégia de rememoração para o personagem Andrei.

Em momento que Andrei acompanha turistas pelas ruas de São Petersburgo com a intenção de se misturar e assim não chamar tanta atenção, ele é atraído por uma língua diferente que ouve. Ele é “atraído por aquela língua distante, que ele não domina, mas sente” (CARVALHO, 2009, p. 123). Eram turistas brasileiros em São Petersburgo. A língua em questão era a língua portuguesa, “a língua de sua infância” (CARVALHO, 2009, p. 123), a língua que o fazia lembrar o pai.

Paulo César Silva de Oliveira (2012), no artigo “Um Lugar Não Mais: o romance brasileiro contemporâneo nos limites do império (o caso Bernardo Carvalho)”, irá

dizer que OFM, “a rigor, não possui qualquer vínculo com elementos tidos brasileiros” (OLIVEIRA, 2012, p. 96), a não ser, justamente, as referências ao pai de Andrei e à possibilidade de fuga do jovem para o Brasil. Contudo, a inserção de turistas brasileiros e da língua portuguesa na trama e nos caminhos de Andrei reforça dois pontos. Um deles, já evidenciado por Resende (2014, p. 14), se refere ao “rompimento com a tradição literária de afirmação da língua, da nação, dos valores culturais nacionais”, pois a literatura também está inserida no “movimento dos fluxos globais”. Outro ponto reforçado é que Bernardo Carvalho desloca-se do nacional/local, o que Resende (2014) também aponta em *Possibilidades da nova escrita literária no Brasil*. Por esse ponto, o autor apresenta a língua portuguesa (considerando as vozes dos turistas brasileiros) como uma estranha na trama literária de um brasileiro, já que ela se desloca para o espaço geográfico não brasileiro.

Sobre a escrita do romance de Carvalho construída de forma ancorada numa prosa poética e cinematográfica, lembramos de uma afirmação de Florencia Garramuño (2014, p. 55) sobre a existência, na contemporaneidade, de uma “tensão entre prosa e poesia”. Ela diz que “alguns poemas muito recentes são atravessados por uma forte pulsão narrativa e uma decidida vontade de transgredir os limites do lírico” (GARRAMUÑO, 2014, p. 55). A pesquisadora nos faz refletir sobre a possibilidade de uma tensão reversa em OFM por conta de um atravessamento de uma pulsão poética num texto em prosa. Esta poeticidade imprime à narrativa uma maior visualidade das cenas e nas vivências das emoções por parte dos personagens.

Carvalho consegue trazer poeticidade a uma narrativa que lança seus personagens em meio a uma guerra, e esta prosa poética que realiza dá conta de tratar das violências que os acometem sem retirar a rudeza e a brutalidade que estão presentes em muitas cenas. O caráter poético se faz presente também nos episódios mais violentos e deprimentes de OFM, pois o tratamento da linguagem integra uma suavidade poética que não minimiza o que se configura brutal, mas, ao contrário, consegue intensificar os vários nós na garganta que estas cenas provocam. O caráter poético que Carvalho imprime nas páginas de seu romance é capaz de tornar belas até mesmo as cenas mais trágicas.

A ideia que comumente se tem sobre o poético é que ele contempla aquilo que é considerado belo e agradável, ao passo que a ideia que se tem sobre o trágico é a de que ele contempla a desgraça, o terror e o que é desagradável, entretanto a ideia que ambos comungam é a de que se manifestem apenas em episódios grandiosos. Em OFM, porém, Carvalho dá conta de fundir o poético e o trágico, de forma que imprimi beleza às cenas marcadas pela tragicidade que ocorre na pequenez do cotidiano e das relações humanas mais

básicas. Este pensamento de que o poético e o trágico acabam por se fundir em OFM e de que estão presentes mesmo nas situações mais corriqueiras vivenciadas pelos personagens nos faz lembrar das afirmações de Resende (2008, p. 31) quando afirma que “mesmo quando a prosa se organiza, próxima ao poético, o tom sempre é do destino trágico”, e de Michel Maffesoli (2003), no capítulo “A Beleza do Feio”, de *O Instante Eterno: o retorno do trágico nas sociedades pós-modernas*, quando diz que “o cotidiano não exclui a emoção ou o afeto, não os isola na esfera do privado (MAFFESOLI, 2003, p. 125).

Destacamos no romance algumas cenas marcadas pelo poético e/ou pela fundição entre ele e o trágico. Uma delas, apresenta uma mãe que afasta “as moscas do rosto de uma criança que não era dela” (CARVALHO, 2009, p. 38). Outra apresenta o reencontro entre as ex-colegas de escola, Marina e Iúlia, que não se viam há quase quarenta anos:

Marina arregalou os olhos e de repente tudo na sala ficou do jeito que era. Os dois soldados, debruçados sobre as brochuras que acabaram de receber e que resumiam o que ouviram da senhora gorda, já não pareciam ler, já não estavam condenados como quando chegaram, já não passavam de figurantes congelados no presente. Não havia nem futuro nem apreensão nem medo. Por um instante, nada ia acontecer a ninguém. Não era preciso tomar nenhuma providência para impedir que as coisas acontecessem. Era uma trégua e todos respiravam (CARVALHO, 2009, p. 14).

O momento acima é o que Iúlia adentra o Comitê das Mães dos Soldados de São Petersburgo. Ele é carregado de força visual que afeta a percepção temporal não só das personagens como também dos leitores. O tempo psicológico é o tempo que compõe este momento. Esta construção visual realizada por Bernardo é o que permite ao leitor “assistir” a este reencontro com uma vivacidade semelhante à de um filme. Esta sensação decorre do tratamento conferido ao tempo e a um lirismo descritivo na cena. A sensação leitora é a de suspensão do tempo. Como se a narrativa, com sua construção cênica, lançasse mão de recursos tecnológicos de uma produção filmica; conseguimos “visualizar” personagens petrificadas, tomadas pela emoção de um reencontro, “ouvir” uma trilha musical suave, composta só por vozes, enquanto personagens secundários são desfocados, imobilizados, porque os movimentos interessantes não cabem a eles, mas àquelas duas mulheres. Esta cena descreve a retomada do espaço confortável do passado e da infância. Por um breve momento, Marina e Iúlia conseguem escapar à realidade imposta por uma guerra.

Cena semelhante com relação à percepção temporal envolve também Andrei e Ruslan. O tempo presente é posto em suspensão porque tomará a forma de um lugar mais seguro, mais aprazível e que merece ser vivido com maior intensidade:

Quando não há mais nada, há ainda o sexo e a guerra. O sexo e a guerra são o que todo homem tem em comum, pobre ou rico, educado ou não. O sexo e a guerra não se adquirem. A ideia de uma vulnerabilidade maior que a sua lhe desperta o amor. Para Andrei, ao contrário, a euforia silenciosa vem da descoberta e da estranheza, da novidade de intuir que ali, de alguma forma, em meio ao que resta do mundo perdido à sua volta, compartilha a memória afetiva do homem que está ao seu lado. E que assim está menos só. O pau duro do ladrão lhe assegura o seu próprio desejo. A guerra os assombra. Como recordação para o ladrão, que precisa fugir do passado, e como ameaça para o recruta que precisa evitar o futuro. Por um instante estão juntos no presente. Andrei se aproxima e desabotoa as calças do batedor de carteiras. Quatro horas depois, quando abrir os olhos, ele já não estará ao seu lado (CARVALHO, 2009, p. 139).

Ao contrário de Iúlia e Marina que projetaram no presente o conforto e a segurança que havia na infância; o passado de Ruslan e Andrei não oferece memória alguma de conforto e segurança, e não existe a eles, juntos, perspectiva de um futuro naquele país. O futuro, aliás, é um tempo que lhes parece impossível de ser vivido. Mais adiante, porém, quando Marina consegue o passaporte para Andrei, o documento tomará outro significado, pois ele “sela a separação entre os dois” (CARVALHO, 2009, p. 158). Com esta percepção, opera-se em Andrei uma transformação: ele projeta para o futuro porque imagina que Ruslan possa segui-lo. O jovem russo visualiza uma vida possível ao lado do tchetcheno na terra de seu pai:

Imagina o que tem a perder. O amor é o que ele tem a perder. O amor e a guerra se confundem na sua cabeça, como na do ladrão. Imagina e deseja que tudo não esteja perdido. Imagina uma casa na praia, longe do mundo que até hoje ele conheceu, no país do seu pai, onde ele nunca esteve, onde vivem os inocentes. É a casa de que seu pai lhe falava quando Andrei era pequeno. Ele a imagina branca. E, nessa casa, ele imagina a vida possível. Imagina o batedor de carteiras ao seu lado (CARVALHO, 2009, p. 157).

Neste trecho, aliam-se as dimensões espacial, temporal e imaginativa para transparecer não só qual é a imagem do Brasil para o jovem, como também alguns desejos dele: uma terra reconfortante, pacífica, uma casa em sentido lar e a possibilidade de experienciar o amor sem sobressaltos. Ao despertar de sua imaginação, ele segue assustado até o apartamento, por temer que Marina encontrasse o amigo lá escondido. Após saber o motivo da visita da mulher, ele percebe que Ruslan não roubou o passaporte deixado por ela, o que chegou a desejar, pois assim “teria um pretexto para continuar a segui-lo todas as noites, nos arredores da praça Vosstânia” (CARVALHO, 2009, p. 158).

As ideias de uma trégua da realidade e do desejo de reter o momento presente são mencionados ainda no momento em que Ruslan está com Akif, juntos num vagão abandonado, escondidos, porque “qualquer tchetcheno a quem se fizer a pergunta dirá que não há homossexuais na Tchetchênia” (CARVALHO, 2009, p. 35):

A ameaça de serem descobertos, associada ao perigo dos bandidos e ao risco de serem alvejados, dava afinal um sentido heroico e rebelde à juventude que não viveram por causa da guerra. Tinha dito à avó que dormiria na casa de um amigo de faculdade. E acabou passando a noite num vagão abandonado, como se nada ao redor tivesse a menor importância, como se não estivessem no epicentro da guerra - ou melhor, como se estivessem imunes a ela ou fossem capazes de decretar uma trégua simplesmente por estarem juntos. De alguma forma, Ruslan passou a associar o amor ao risco e à guerra, porque não conhecia outra coisa. Associou o sexo à trégua (o desejo deixava a realidade em suspenso) e o amor à iminência da perda. E daí em diante só conseguiu amar entre ruínas (CARVALHO, 2009, p. 38).

Se o acaso marca o reencontro entre Marina e Iúlia no primeiro instante em que a trama apresenta a ideia de uma realidade em suspenso, é o desejo concretizado pelo sexo entre ruínas que decreta uma percepção de trégua nos dois personagens supracitados. Só entre escombros o amor, o desejo e a sexualidade poderiam ser concretizados.

A despedida entre Olga e o filho é o momento que compõe uma das mais belas cenas do romance. Andrei está a caminho do quartel do exército russo, e a mãe chega à estação de trem, quase não o alcançando:

No dia da partida, em Vladivostok, a mãe foi ter com ele na estação. Apareceu de surpresa, quando Andrei já não a esperava, e lhe entregou um farnel para a viagem; disse ao filho que ele tinha a vida pela frente e o beijou na testa. Nem a raiva que a frase lhe despertou naquele momento — e que, no decorrer dos dias, ao longo da linha de trem até São Petersburgo, foi aos poucos sendo substituída pela saudade — seria capaz de fazê-lo desejar que a mãe soubesse o que a vida se tornou, que vida é essa que ele leva agora (CARVALHO, 2009, p. 98).

Andrei apieda-se da mãe. Apesar de saber que não podia contar com ela para defendê-lo, que ela sucumbiu à vontade do marido, ele tinha compaixão por ela. Compaixão é o que Ruslan também sente por Anna. O reencontro entre ele e a mãe serviu para “desatar o nó de um mal-entendido” (CARVALHO, 2009, p. 62). Anna não foi compelida de forma alguma a abandoná-lo. Não havia uma justificativa plausível que ele esperava para a ausência dela em todos aqueles anos. Deixá-lo, segundo até o que o jovem já havia ouvido da avó, foi uma escolha, resultado final de uma ideia premeditada desde antes de seu nascimento. Ainda assim, ele a procura novamente como a querer ouvir algo diferente do que a avó lhe dissera:

Ela nota o barulho da porta às suas costas, antes de pegar o elevador, e se vira para trás, por gentileza, para aguardar quem ela supõe ser outro morador. É quando o vê, parado na porta. Nada no mundo o fará esquecer aquele olhar. Ela não tem palavras nem forças para fazê-lo compreender o que ele já devia ter entendido. Diz com os olhos. [...]

Que é que você quer? Eu já paguei pela minha irresponsabilidade. Não via a hora de abandoná-los. É isso o que você quer saber [...] Eu jamais quis ser mãe. Por que você não me deixa em paz?

Ruslan não se move. Ela para de repente. Nada no mundo a fará esquecer aquele olhar. Ele baixa o rosto, para poupá-la, e se vira para sair (CARVALHO, 2009, p. 91-92).

Carvalho, por meio da voz narrativa, conferiu especial atenção à perspectiva dos olhares de Ruslan e Anna, além de imprimir emotividade com a repetição de um trecho específico — “Nada no mundo fará esquecer aquele olhar”. Carvalho consegue trazer à cena a emoção de um filho que acreditava haver uma explicação para ter sido abandonado, mas que enxerga no olhar da mãe um misto de decepção, vergonha e medo de ser surpreendida por sua família, por seus outros filhos. Anna afirma que nunca quis ser mãe. Pelo menos nesta fala, ela não trata com deferimento os filhos que teve com Dmítri, mas Ruslan entende que eles tiveram ao menos a companhia materna. Entretanto, a chegada de Maksim logo o faz entender que talvez não tenha perdido nada por não ter vivido ao lado dela, e será mais uma vez significativa na construção cênica a perspectiva do olhar:

Quando Maksim se vira para a porta, já não há ninguém. Ele deixa a mãe no hall do prédio e sai atrás do operário, que avança a passos largos pela calçada coberta de andaimes, tapumes e pó. Ele o alcança cinquenta metros mais adiante. Hesita em segurá-lo pelo ombro:

— Que é que você fez com ela?

Ruslan fita o irmão. Tenta ver nos olhos aguados do rapaz de Petersburgo a vida que poderia ter tido, mas não vê nada. — Quem é você? — Maksim grita no meio da rua. Está fora de si (CARVALHO, 2009, p. 93).

A questão da identidade se apresenta muito forte no romance. Na cena supracitada, fixar os olhos de Maksim foi a forma de Ruslan tentar vislumbrar não só uma vida possível ao lado da mãe, como também a possibilidade de que pudesse ser um outro diferente se tivesse crescido em companhia dela. Ele está em conflito consigo mesmo. Percebe o abandono e o desamparo como resultados de uma escolha da mãe. Ruslan entende, enfim, que é sozinho. Tanto ele quanto Andrei possuem a percepção da solidão afetada pelos desvios que Anna e Olga realizam do ideário materno. Uma não desejava a maternidade, e à outra faltou a coragem para a defesa do filho. Assim, o primeiro espaço a que costumamos atribuir o sentido de pertencimento do sujeito, do qual ambos foram expulsos, foi o espaço familiar.

Até aqui, portanto, a apresentação dos personagens por meio do destaque dos três aspectos que selecionamos, nos fez entender que a insegurança, angústias e o sentimento de deslocamento não ocorrem somente pelo contexto da guerra no qual estão inseridos, mas também pelos estremecimentos nas relações familiares. Os filhos, sobretudo, não possuem o sentimento de conforto e nem a solidez acerca das ideias do que chamamos de pertencimento e identidade, pois estes conceitos “são bastante negociáveis e revogáveis” (BAUMAN, 2005, p. 17); e as mães, figuras que ainda, socialmente, se acredita definir ou afetar tais conceitos nos filhos, não os têm definidos nem com relação a si mesmas. A dificuldade em se sentir parte de

um espaço não se refere só aos espaços físicos, mas também àqueles das relações humanas que são cada vez mais flutuantes, de forma que a ansiedade e a preocupação excessiva com o presente são características que se tornam uma constante, pois vivemos uma “presentificação radical” (RESENDE, 2008, p. 27), um tempo que elogia a lentidão, “trágico por essência, presenteísta” (MAFFESOLI, 2003, p. 8), e que faz com que percebamos que “a vida não é mais que uma concatenação de instantes imóveis, de instantes eternos, dos quais se pode tirar o máximo de gozo” (MAFFESOLI, 2003, p. 8).

2 MATERNIDADE E EXÍLIO: O MEDO E O DESEJO DE SALVAÇÃO

Neste capítulo, nos aproximamos um pouco mais das personagens femininas de OFM. Vamos perceber como Bernardo Carvalho fez com que a questão da maternidade atravessasse as trajetórias de todas elas, e como ele tornou presente, nos espíritos destas mulheres, o sentimento do medo e o desejo de salvação de formas tão divergentes. Além destas percepções, vamos nos guiar também por algumas questões, como, por exemplo: Como Carvalho fez aflorar as subjetividades destas mulheres, inseridas no mesmo contexto de uma guerra, a partir das experiências individuais delas com a questão da maternidade? Como a escrita de OFM é uma provocação à noção de “lugar no mundo” a partir da condição materna?

Para refletirmos sobre estas questões e a relação entre exílio e maternidade, tendo em vista que partimos das trajetórias e das experiências mais íntimas das mulheres da trama, considerando-as em suas condições humanas, nos embasamos na perspectiva teórica do pesquisador e filósofo francês Alexis Nusselovici, ou melhor, Alexis Nouss, como ele mesmo prefere ser chamado. O conceito de exílio e o neologismo *exiliência*, apresentados por ele, tratam “da situação exílica, caracterizando-a como uma condição tal qual a condição humana” (LIMA, 2022, p. 2), abordando o exílio como “um processo mais abrangente, capaz de ampliar a óptica de um fenômeno meramente social a uma perspectiva da ‘experiência humana’” (LIMA; SOUZA, 2019, p. 75).

Em resenha intitulada “Somos todos exilados?”, Renata Ribeiro Lima e Natasha Castro de Souza (2019) analisam capítulo a capítulo a obra de Alexis Nouss, *La condition de l'exile: penser les migrations contemporaines (Pensar o exílio e a migração hoje*, na tradução de Ana Paula Coutinho). A princípio, as resenhistas contextualizam a obra do autor, citando um fator de nossos tempos que é a acentuação de “crises humanitárias e das Humanidades, que se revelam nas notícias diárias e na nefasta preferência pelos números em vez das palavras e das pessoas” (LIMA; SOUZA, 2019, p. 74). Elas apontam a relevância de Nouss para o tratamento de questões da atualidade, e para que haja uma “articulação entre reflexão teórico-crítica e atuação política” (LIMA; SOUZA, 2019, p. 74). Das reflexões realizadas por Nouss são pertinentes, neste capítulo, as que ocorrem em torno de um novo olhar direcionado às deslocções na atualidade; dos estatutos do migrante e do exilado; e dos conceitos de exiliência e de não-lugar.

Para tratar da necessidade deste novo olhar, segundo as autoras, Nouss aponta a recorrência às tentativas de travessias por alto-mar que ceifam inúmeras vítimas decorrentes de naufrágios, e são impulsionadas por contextos conflituosos em muitos países. Ao se referir a estas pessoas, Nouss defende que as experiências individuais devem ser consideradas, pois

elas não compõem lotes de indivíduos desprendidos de suas subjetividades. Trata-se ainda do compartilhamento de uma experiência por um coletivo, mas a forma individual como cada uma delas encara esta mesma experiência deve ser significativa.

Nouss defende “a necessidade da substituição do estatuto de ‘migrante’ por ‘exilado’ e da ‘condição migrante’ por ‘condição exílica” (LIMA; SOUZA, 2019, p. 75), e este posicionamento do autor se estende para além do motivo da recorrência a terminologias excludentes e preconceituosas que o termo e a expressão suscitam:

Para além disso, a defesa desta mudança de perspectiva apoia-se também na suposta neutralidade do termo “exílio” (cuja semântica parece estar esvaziada do sentido de ilegalidade ou criminalidade), rompendo assim com a estigmatização prévia a que os migrantes estão sujeitos, e com a ideia de uma homogeneidade que ignora suas singularidades e direitos individuais, privando-os de serem compreendidos em sua “globalidade humana” e resignando-os ao estatuto de “sem estado” ou “sem direitos” (LIMA; SOUZA, 2019, p. 75-76).

A questão em torno da preferência pelo termo exílio por parte de Alexis Nouss é explorada por Keli Pacheco (2022), outra estudiosa da temática do exílio. A pesquisadora aponta, resumidamente, como se dá este embate entre os termos exílio e migração no pensamento do filósofo francês, ao afirmar que “resumidamente, Nouss entende que a migração se dá em cifras; já o exílio se expressa em narrativas, enredos” (p.211), de forma que ocorre uma tomada da “singularidade e da individualidade do acontecimento” (p.210) como significativos no processo de construção da subjetividade.

Nouss, em seu conceito de exílio, cria o termo “*exilance*”, de forma que quem experiencia uma condição exílica, experimenta uma “*exiliência*”, que é definida como um “núcleo existencial comum a todas as vertentes de deslocação experienciadas pelos sujeitos migrantes, podendo desenvolver-se tanto no grau da ‘condição’ quanto da ‘consciência” (NOUSS, 2016 *apud* LIMA; SOUZA, 2019, p. 76-77). Sobre a exiliência, Pacheco (2022) dirá que Nouss se refere à “experiência das fronteiras interiores” (p.213), à “introdução da heterogeneidade na construção da experiência” (p.213), e que a exiliência está muito mais ligada a uma consciência exílica do que a uma condição exílica. Em OFM, na relação que se estabelece entre as mulheres e a maternidade, percebemos como a (não)condição materna propiciam consciências exílicas singulares a estas mulheres, considerando as suas trajetórias/narrativas de vida.

Como a “migração implica chegar a algum lado” (NOUSS, 2016, p. 11 *apud* LIMA; SOUZA, 2019, p. 75), e estas pessoas naufragam em alto-mar, firma-se um estado que Christini Roman de Lima (2022, p. 15) apontou como “de estar em curso”. Um ano antes da

publicação do texto de Lima (2022), o próprio autor falou desta polarização partida x chegada que nos é remetida pelo termo “migração” e pela expressão “condição migrante”:

O trabalho da língua ou sobre a língua começa com o próprio glossário da migração, com o termo migrante. Meu trabalho em *La condition de l'exilé* (2018 [2015]) buscou reintroduzir a noção de exílio e o termo exilado. O termo migrante implica uma lógica da chegada, induzida pela sua própria forma gramatical, ou seja, um participio presente. Quando ele chega, ele deixa de migrar. Na ideologia comum, a vocação do migrante é se tornar cidadão, esquecer a migração - o senhor Sarkozy queria criar o Ministério da Imigração e da Cidadania, como se a primeira conduzisse organicamente à segunda. Enquanto o exilado guarda uma memória, representada pelo prefixo “ex” que significa, para além das etimologias, “eu venho de algum lugar”. O migrante pressupõe uma lógica em que o polo de chegada e de integração prevalece sobre o polo de partida, enquanto que no “exílio” o polo de partida resiste. É exigido do migrante que perca o seu sotaque na nova língua, mas o exilado irá mantê-lo. É interessante notar que reencontramos o léxico da tradutologia clássica: partida (língua, cultura, texto) e chegada (língua, cultura, texto), uma polaridade que prefiro substituir por origem e acolhimento (NOUSS, 2021).

A referida polarização nos faz lembrar da noção de “não lugar” que Nouss nos apresenta no quarto capítulo de sua obra, e que nos será pertinente para analisar não só as trajetórias das mulheres e de alguns filhos que aparecem neste capítulo, como também de Andrei e Ruslan, filhos centrais da trama, personagens aos quais nos atentaremos no capítulo seguinte. Nouss dirá que:

O não-lugar pode, em rigor, ser visto como um espaço de escolha e de negociação entre a vasta gama de possibilidades espaciais, de tal maneira que a sugestão de matricialidade transforma esses não-lugares não exactamente em anti-lugares, mas mais em ante-lugares, isto é, sítios de génese espacial para indivíduos com falta de ancoragem (NOUSS, 2016, p. 112 *apud* LIMA, 2022, p. 15).

Nouss afasta-se “de uma conceitualização mais rígida e binária” que trata os termos “não lugar” e “lugar” como opostos, pois “existe uma dialética que une lugar e não-lugar” (LIMA; SOUZA, 2019, p. 77-78). Ele afirma haver uma força de equilíbrio entre os termos que, analogicamente, se aproxima da força de equilíbrio existente nas teorias de pulsão de vida e de morte, de Sigmund Freud¹² (LIMA; SOUZA, 2019). E, se o termo “não-lugar” remete à noção de espaço, Nouss defende que o conceito do termo se estende para além desta noção, afirmando que é atravessado também pela dimensão temporal, “atuando tanto no desdobramento cronológico quanto no exercício ininterrupto e imponderável do devir” (LIMA,

¹² Estas teorias, propostas por Freud (1920), afirmam a existência de duas forças que se opõem, sendo uma (de vida) estimuladora de ação, e a outra (de morte), estimuladora de inanição. Segundo Azevedo e Mello Netto, as pulsões de vida "consistiam no agrupamento das pulsões sexuais e de autopreservação", ao passo que as de morte são as que levam à estagnação, "descritas como as que buscariam a paz, ou seja, a ausência de estimulação no organismo" (Freud, 1920/1996b *apud* AZEVEDO; MELLO NETO, 2015).

2022, p. 15), uma vez que auxilia na melhor compreensão dos “efeitos na produção de percepções e subjetividades” (LIMA; SOUZA, 2019).

Partimos de todos estes pressupostos, de Alexis Nouss, para trabalharmos, neste capítulo, com a ideia de que a experiência comum vivenciada por todas as mulheres da trama de OFM é o desvio do ideário de maternidade ainda existente nos dias de hoje. Ele é o mar pelo qual todas elas tentam uma travessia falha. A forma como cada uma experiencia esta tentativa de travessia é o que apresentaremos em cada um dos tópicos seguintes. Experiências singulares que possuem em comum, além do contexto de guerra, o sentimento do medo e o desejo de salvação.

2.1 O EXÍLIO DE UM CORPO QUE NÃO PÔDE GERAR: A EXPERIÊNCIA DE IÚLIA

Não posso ter filhos. Demorei mais de vinte anos para dizer isso sem ter que me explicar. Esperei as mulheres da nossa geração chegarem à idade de não poder mais ter filhos (CARVALHO, 2009, p. 11).

Com a voz supracitada, superamos a ideia, contida no título, de que OFM trataria a temática da maternidade a partir somente da ótica de mulheres-mães. Trata-se da voz de Iúlia Stepánova. Iúlia é uma mulher que acabara de ouvir de seu médico que lhe restava pouco tempo de vida, pois o tratamento que há vinte anos havia surtido efeito, e lhe dado uma boa qualidade de vida por anos, já não encontrava efetividade. A doença a teria impossibilitado de ser mãe.

A fala supracitada de Iúlia imprime um grande impacto sobre o início do romance. Ela faz com que saltemos da percepção da condição materna presente no título para a afirmação da não maternidade presente na voz de Iúlia. Não se trata de uma voz narradora em terceira pessoa que afirma que ela não pôde ser mãe, mas é a voz da própria personagem, em conversa com Marina, que fala sobre e por si mesma, e parece ressoar, em coro, com as vozes de muitas mulheres (de fora das páginas do romance) que afirmam não poder ter filhos, e terem, em algum momento de suas vidas, que se explicar sobre isso.

Tendo adentrado o Comitê das Mães dos Soldados de São Petersburgo, sem a intenção de irromper o direito à ordem de atendimento, Iúlia ouve várias vozes que se conectam a uma espécie de acaso e que não a deixam esquecer de sua condição de saúde: “tem que esperar como todo mundo! Não adianta querer passar a frente. Não é a única com problema de vida ou morte” (CARVALHO, 2009, p. 12). E esta não seria a única conexão com a qual se depararia. Quando já está com Marina num Café da Rua Rubinshtein, e fazem os seus pedidos

ao garçom, numa destas falas hiperbólicas do cotidiano, Marina dirá “estou morta de fome” (CARVALHO, 2009, p. 19).

Iúlia tinha um fato diante de si: não havia muito tempo mais. Quando reencontra Marina, é obrigada a ouvir perguntas que também não a deixam esquecer que não pôde ser mãe. Não ser mãe torna a sua presença estranha no espaço do Comitê, e ela tem consciência de que está fora da condição daquelas mulheres que ali estavam, e, portanto, aquele espaço se configura a ela como solo estrangeiro:

Iúlia Stepánova! Que foi que aconteceu com você? É o seu filho, meu Deus? - ela disse mal contendo a emoção, apesar de nunca terem sido realmente próximas. Seus olhos se encheram de lágrimas, como se tivesse feito a pergunta a si mesma. E Iúlia compreendeu que, por mais que tentasse, nunca saberia o que unia aquelas mulheres. Estavam tomadas por uma espécie de loucura. Estavam ocupadas em salvar os filhos. Salvar era o que lhes dava vida. Enquanto fossem mães, não podiam morrer (CARVALHO, 2009, p. 14-15).

Apesar da voz narrativa apontar que Iúlia nunca poderia compreender o que unia aquelas mulheres, ela faz menção ao ato de salvar os filhos como uma forma de manutenção da vida delas. Apesar de Iúlia não ter filhos, ela toma a decisão de salvar Vássia, um jovem que viu crescer e que era o filho de um casal com o qual dividia um apartamento em São Petersburgo. É pela voz dela que aparece na trama, pela primeira vez, o desejo de salvação. Numa trama marcada pela maternidade, a primeira menção a este desejo não é direcionado a um filho, e nem parte de uma mulher-mãe. A sentença que ouviu do médico fez Iúlia sentir “pela primeira vez, que não podia morrer sem salvar uma vida” (CARVALHO, 2009, p. 12).

A pergunta feita por Marina que parecia ter sido respondida por Iúlia quando aponta o nome do jovem Vássia suscita uma possibilidade de resposta que viria somente no capítulo vinte e dois quando Iúlia diz: “Se quero salvar um rapaz que não é meu filho, deve ser para que alguém se lembre de mim” (CARVALHO, 2009, p. 186). Neste momento parece se manifestar nela uma espécie de mal-estar por conta de ter levantado a possibilidade de que houvesse também outro objetivo para a sua intenção de salvar o jovem. Este é o momento em que a personagem sugere a possibilidade de que o desejo de não permitir o apagamento de si e de sua memória talvez tenha sido o fator que mais tenha pesado em sua decisão. A sugestão de que Iúlia seja o seu próprio centro de salvação, e não o jovem Vássia, acaba por despi-la da representação da mulher que, intrinsecamente, é detentora de um instinto materno, e permite que a enxerguemos por sua condição humana.

A visão de aniquilamento que torna Iúlia apenas mulher é de uma sociedade que, segundo Elizabeth Badinter (2011, p. 9), posicionou “a maternidade no cerne do destino

feminino”. Como filósofa e ativista do movimento feminista francês, em seu *O Conflito: a mulher e a mãe*, Badinter (2011) discorre sobre a nuliparidade e equipara o olhar que esta sociedade direciona à mulher nulípara por esterilidade e por discordância. Ela afirma:

Essas nulíparas, não por discordância, mas por incapacidade fisiológica ou física, são frequentemente - como as que não *querem filhos* - o alvo dos censores. As que fazem de tudo para ter um filho e as que o recusam são igualmente suspeitas. Exige-se que as primeiras façam das tripas coração, e consideram-se as segundas egoístas ou deficientes que não realizaram seu dever de feminilidade. Nos dois casos, elas estão sujeitas à reprovação pública, [...]. Não importa que a mulher estéril possa ser uma mãe excepcional, e a segunda, uma mãe execrável; a sociedade não gosta de entrar nessas sutilezas (BADINTER, 2011, p. 151).

Sabemos que a esterilidade não é o caso de Iúlia, e que sua impossibilidade de ser mãe se deveu a uma outra incapacidade fisiológica por conta de uma doença que a narrativa não deixa explícita, mas que entendemos se tratar de um câncer. Apesar de Badinter (2011) equiparar o modo como a sociedade enxerga mulheres nulíparas por incapacidade fisiológica e por discordância, o não desejo da maternidade parece ser muito mais rechaçado do que o da não maternidade por quaisquer impossibilidades fisiológicas. A impossibilidade fisiológica induz à comiseração e exime a mulher de uma culpa, segundo um olhar social, porém a negação da maternidade implica uma decisão, uma escolha, e como tais atribuem culpa e reprovação a ela, segundo o mesmo olhar.

A maternidade ainda é tida como uma condição que traz sentido à vida da mulher e que, sobremaneira, naturaliza o seu trânsito apenas por espaços que acolham os seus filhos, caso contrário a sua presença é inadequada ou incompreendida. Iúlia nos é apresentada como uma mulher solitária e frustrada com a própria vida. A voz narrativa adentra os seus pensamentos:

Sua vida insignificante se comparada à daquela mulher que resgatou o filho das milícias na Tchetchênia. Não teve filhos e continua - *mesmo que não seja por muito tempo* - sem salvar a vida de ninguém. Sentada num café da Rua Rubinshtein, ela conta parte de sua história sem aventuras. Tinha se separado havia cinco anos do marido, que conheceu na universidade. Estudou Biologia, mas trabalhava havia quatro anos numa agência imobiliária, atendendo telefones e fazendo relatórios, das nove às cinco. Era o que lhe restava. Nunca foi nem pensou que pudesse ser uma grande cientista brilhante. Seguiu a carreira para fazer a vontade da mãe. No fundo, sempre quis ser poeta. Ela sorriu, sem graça. A mãe foi um peso terrível na sua vida, ela disse (CARVALHO, 2009, p. 18, grifo nosso).

O sentimento de frustração com relação à vida que levava ganha novas proporções diante da sentença que ouviu do seu médico. Ainda que tenha se formado em Biologia, nunca chegou a exercer a profissão. Não ter tido filhos juntou-se à não realização profissional, à falta de ousadia para buscar o que realmente desejava na vida que era ser poetisa,

e sobretudo, à covardia que a fez se curvar à vontade da mãe de vê-la, possivelmente, seguir os mesmos passos de uma grande cientista que ela foi. Sua mãe foi astrônoma do observatório de Púlkovo, e daí o peso que ela representou à sua vida de insucessos. Não trilhou os mesmos passos que a mãe e não procurou pelos próprios, recaindo numa vida mesquinha. Não chegou nem perto das realizações profissionais da mãe. Não teve filhos, há pouco separada do marido, ela não experiencia, no momento, em contexto de uma guerra, a coragem da avó que enfrentou por meses as filas da prisão de Kresty, em Leningrado, por notícias do filho lá preso. A avó e a mãe construíram legados pelos quais seriam lembradas. Uma pela coragem na defesa do filho, a outra pelo reconhecimento profissional. E Iúlia? Como construiria o legado que afetaria a memória pela qual tocariam em seu nome futuramente? O movimento de antecipação de um fato que ocorre na expressão por nós destacada no fragmento acima confirma que conseguiu salvar Vássia?

Podemos perceber que não só o Comitê das Mães dos Soldados de São Petersburgo foi um espaço que lhe causou desconforto, mas que ela transitou durante sua vida por outros espaços que lhe proporcionaram sentimento semelhante. Foram espaços aos quais chegou e permaneceu sem vontade própria: a universidade por conta do curso indesejado, e o escritório no qual exercia um trabalho, aparentemente, metódico e calculado. A personagem, aparentemente, se agarrou a oportunidades que lhe deram uma relativa segurança de vida. Não havia espasmos, nem sustos numa rotina, meticulosamente, calculada. Apesar do sentimento de inadequação no espaço do comitê, entrar nele parece ter sido ainda assim, marcadamente, uma das poucas decisões que tomou motivada por si mesma na vida.

Se considerássemos apenas a leitura do título do romance e da fala de Iúlia que abre a narrativa, poderíamos pensar que as páginas de OFM não seriam “o lugar desta mulher”. Esta noção de lugar inadequado acaba, por, inevitavelmente, nos levar à outra que é a de que existiria um lugar que seria adequado, um lugar no mundo para Iúlia se ela se enquadrasse à condição materna. Contudo, é com a leitura conclusiva do romance que percebemos que as condições materna e não materna e as ações advindas delas compõem uma condição mais ampla que é a humana. A maternidade na narrativa possui um tratamento sob o viés humano que considera, portanto, também a sua impossibilidade. Sob esta perspectiva, percebemos que a não maternidade não é só o que torna a trajetória de Iúlia peculiar às histórias das demais mulheres da trama, mas sobretudo é sua experiência singular diante do ideário existente de maternidade.

Já tendo ultrapassado, portanto, a plausibilidade acerca da presença de Iúlia no romance, é interessante refletirmos a questão de “lugar no mundo” a partir de sua

impossibilidade materna. Badinter (2011), quando ainda se refere à nuliparidade, também menciona esta expressão. Ela afirma que ser nulípara pode significar para algumas mulheres a amputação “de sua existência e de seu lugar no mundo” (BADINTER, 2011, p. 150). Ela cita o excerto abaixo do romance *Nullipare* (2008), de Jane Sautière, como uma expressão deste sentimento de amputação:

Nulípara. É claro que eu logo entendo “nula”. Mas há também “paro”, “parte”. Uma mulher “nuliparte”, não dividida em (entre?) seus filhos, mantida indivisa. Uma mulher de parte alguma, inadmissível quanto à questão das origens (são exatamente as origens que a descendência questiona; como ignorar isso?), vacuidade dos lugares e viuvez da caminhante. Nulípara. Território e ser. Solo e sangue (SAUTIÈRE, 2008 *apud* BADINTER, 2011, p. 150).

Ao considerar o seu entendimento acerca do termo “nulípara”, Badinter (2011) apresenta a possibilidade de existência de um “lugar algum” ou um “não lugar” a esta mulher. Iúlia manteve-se sempre no “estado de estar em curso”, referido por Lima (2022, p. 15), à deriva, em lugar algum. Faltou-lhe a “ancoragem” que poderia ter encontrado na ação materna de fazê-la acreditar em si mesma. Iúlia experimentou a exiliência que a fez tornar a figura da mãe o seu “polo de partida que resistiu”, da memória das cobranças que sempre se manteve viva. A imagem do passado na qual ficou registrado o sucesso da mãe chocou-se com um presente de fracassos mais bem percebidos pela maior consciência que lhe foi dada pela sua sentença de morte. Se as mulheres na fila do comitê tinham na salvação dos filhos uma forma de manutenção da própria vida; Iúlia tinha na salvação daquele jovem uma forma de salvar a memória de si do esquecimento após a morte. Talvez a sua última pulsão de vida.

2.2 O EXÍLIO DE UM CORPO QUE NUNCA QUIS GERAR: A EXPERIÊNCIA DE ANNA

Eu jamais quis ser mãe [...]. Será que ninguém tem o direito de escolher? Ninguém ama por obrigação (CARVALHO, 2009, p. 92).

Anna é a mãe de Ruslan, Maksin e Roman, e esta fala supracitada é dita a Ruslan, vinte anos após tê-lo abandonado quando ainda era um bebê de menos de dois meses de vida. No segundo capítulo, conhecemos um pouco de Anna pela voz de Zainap, avó de Ruslan, e mesmo pela voz narrativa, como no fragmento abaixo:

Ela estudava francês na universidade. Desde pequena, falava francês com o avô, um médico letrado, de outra época. Fora educada para ter um objetivo na vida. Segundo a mãe, a quem ela nunca o apresentou, Anna se perdeu no dia em que conheceu Chakhban; ele era uma infeliz interrupção no projeto de vida de uma moça inteligente e promissora. Desde que o viu no ônibus, esqueceu que estava à espera de um marido russo que pudesse lhe assegurar os privilégios que a sua educação exigia, como dizia a mãe, e passou a viver uma suspensão da realidade. Por um intervalo que durou

quinze meses, ela se deixou levar, pela primeira vez, sem ter nada planejado ou calculado, pelo que dizia o coração. E, como não podia deixar de ser, pela lógica que lhe fora transmitida desde pequena, acabou quebrando a cara. O idílio começou a dar sinais de esgotamento quando descobriu que estava grávida. (CARVALHO, 2009, p. 43-44).

Percebemos que Anna era uma moça que havia sido preparada para um futuro no qual um jovem como Chakhban destoava. Ela era uma jovem russa, aparentemente, com uma boa condição financeira, e ele, um esforçado estudante tchetcheno, natural de Grózni. Assim como Iúlia, Anna sentiu sobre si o peso das perspectivas de sua mãe, uma mulher que, pelo pouco que nos dá a conhecer este pequeno trecho supracitado do romance, acreditava que a filha merecia mais do que Chakhban poderia oferecer. Contudo, diferente de Iúlia que se espelhou na imagem profissional da mãe, a influência materna nas decisões de Anna parecem ter se efetivado por meio de uma educação marcada por um conservadorismo e por uma preocupação com as convenções sociais.

Sair de Leningrado onde residia com Chakhban não era um objetivo de Anna, e ela havia o convencido a permanecer na cidade. Contudo, a jovem muda de ideia, e o trabalho foi o convencimento contrário do companheiro, pois agora afirmava que Grózni seria a cidade ideal para criarem o filho, segundo os costumes locais tchetchenos. Chakhban deixou-se convencer por ela:

Para ele, a mudança intempestiva e radical, se por um lado arruinava seus planos profissionais, por outro revivia um velho sonho do qual ele havia abdicado ao conhecê-la. Não podia estar mais cego. Por Anna, ele se dispôs a abrir mão dos projetos com os quais vinham sonhando juntos e deixar para trás o que já havia conquistado na cidade, para cumprir um desígnio maior, que lhe cabia por nascimento: voltar e constituir família em seu país. Sem avaliar as consequências, iludido pela mulher que lhe daria um filho tchetcheno, embora nem fossem casados, embarcaram juntos para Grózni (CARVALHO, 2009, p. 44).

Anna é descrita, neste momento, como uma jovem racional, educada para calcular os seus atos e estar ciente das consequências deles. É significativo que ela não tenha abandonado o companheiro e o filho em Leningrado. Sua ação de fuga não foi intempestiva, tampouco impulsiva. A primeira decisão que marcava a sua retomada da razão foi a construção de uma fronteira intransponível que levantou entre si mesma, o companheiro e o filho recém-nascido. Ela parece tê-los conduzido ao lugar ao qual acreditava que eles pertenciam, e assim reforçava também para si mesma que o lugar no qual os deixou nunca poderia ser também “o seu lugar”. Grózni, a capital tchetchena, poderia, provavelmente, oferecer mais simpatia do que uma terra estrangeira, além da proximidade do menino com a avó paterna, que poderia ser de

grande valia para os cuidados que a criança necessitaria naquela fase. Ela sofria com as consequências de seu ato. Por conta dele, sentia medo do passado.

Vinte anos depois, a formação de uma nova família se configura como uma forma de salvação e de atendimento às expectativas de sua mãe: mora na cidade de São Petersburgo e é casada com Dmítri, um homem russo que conseguiu “lhe assegurar os privilégios que a sua educação exigia” (CARVALHO, 2009, p. 43). Dmítri a conheceu quando ela retornou à cidade de São Petersburgo, logo após o abandono do filho. “Estava devastada. Seca como se um vento tivesse carregado a sua alma” (CARVALHO, 2009, p. 85). Ele a percebeu como uma jovem vulnerável, frágil, e como tal sentiu a necessidade de protegê-la, “entendeu que não podia abandoná-la” (CARVALHO, 2009, p. 85). Ela foi a “escolhida” (CARVALHO, 2009, p. 87) para ser a mãe dos seus filhos.

Após tantos anos de convivência, desconfiado da esposa, ele a segue até um prédio em obras em São Petersburgo, e presencia o encontro dela com Ruslan, que acredita, naquele momento, ser um amante. Não crê que ela está o traindo com um jovem que tem idade para ser um filho. Ela responderá a ele que “o rapaz poderia ser seu filho porque é o que ele é” (CARVALHO, 2009, p. 89). Antes, contudo, desta confissão, ela tentava de todas as formas não receber cartas, abrir envelopes e receber notícias, como “uma espécie de fobia” (CARVALHO, 2009, p. 49).

Quando decidiu ir com Chakhban para Grózni para lá terem o filho, Zainap havia reconhecido nesta ação da jovem uma forma que ela encontrou para se “livrar do amor”, e acrescenta ao neto o seu pensamento de que “as mulheres nascem para um amor que é insustentável e que passam a vida tentando compensar com amores secundários, para não ficarem loucas” (CARVALHO, 2009, p. 45). Mas também dirá a Ruslan que “nem toda mulher quer ser mãe. Ainda mais quando a criança se interpõe entre ela e o mundo de onde ela veio, e a impede de voltar a ser quem ela era” (CARVALHO, 2009, p. 42). Apesar de afirmar que Anna nunca quis ser mãe, Zainap diz que ela “deve ter sofrido também. Deve sofrer até hoje” (CARVALHO, 2009, p. 45). Por meio de Anna, o amor materno nos é apresentado como uma possibilidade de ruína. Desta forma, o reencontro entre mãe e filho é marcado pela “resistência de baixa de guarda” por parte da mãe:

Ela já não consegue olhar para ele. Faz menção de fechar a porta.

- Por favor, sim?

Mas não consegue. O olhar desamparado do rapaz a impede. Ela vacila. Vai empurrando a porta devagarinho, titubeante, até fechá-la na cara do operário, que permanece imóvel do lado de fora. Ela está trêmula. Vira a chave, com pudor, tentando não fazer nenhum ruído, e se encosta à porta. Põe a mão na boca para evitar o choro. Se deixar o choro vir, será um escândalo (CARVALHO, 2009, p. 62-63).

Fechar a porta na cara do filho não foi algo fácil para Anna. Evitar olhar para ele é uma das formas que ela encontra para resistir à possibilidade de amá-lo. Anna, apesar da premeditação do abandono, não é apresentada como uma mulher fria que rejeitou o filho, mas como uma mulher que sofre pelo que fez e pela situação a que o está submetendo, agora, vinte anos depois. Ela sabe que quando se permitiu ir ficando ao lado de Chakhban, foi um momento em que tornou-se vulnerável diante de um amor que acreditava que iria arruiná-la.

Este reencontro serviu a Ruslan para “desatar o nó de um mal-entendido” (CARVALHO, 2009, p. 62). Ele entendeu que a mãe não foi compelida de forma alguma a abandoná-lo. Não havia a justificativa plausível que ele esperava para a ausência dela em todos aqueles anos. Deixá-lo foi uma escolha consciente e bem planejada. O desenrolar deste diálogo entre mãe e filho vai comprovar a Ruslan, que a cada reencontro, ele a perderia um pouco mais.

Cinco meses após conhecer Dmítri, Anna foi pedida em casamento. Ela iria confirmar o pensamento de Zainap de que abandonar o filho foi mesmo uma forma de livrar-se do amor. No momento em que recebe o pedido de Dmítri, “ela lhe disse que não podia amar, que mais cedo ou mais tarde conseguiria destruí-lo, que estava condenada a fugir do amor” (CARVALHO, 2009, p. 85-86). Ela teria temido uma destruição ainda maior que o abandono nas vidas de Chakhban e do filho se permanecesse nelas? O abandono foi mesmo o melhor que ela, enquanto mãe, poderia ter feito por Ruslan? Abandoná-lo foi uma forma de salvar-se, mas também de salvá-lo dela mesma? Que dor a sua presença poderia causar que seria maior ao filho do que a causada por sua ausência? Possivelmente a dor de fazer com que o filho se sentisse rejeitado mesmo a tendo presente fisicamente, como é o caso de Roman.

Roman é o filho caçula de Anna. Ainda que ele não saiba da existência do meio-irmão abandonado por ela, ele é o único filho que mantém a sua posição bem firmada na vida da mãe. Ele é e continuaria sendo o filho caçula, mesmo que soubesse que o operário com macacão encardido, que havia batido à porta do apartamento, era filho dela também. Ter esta posição imutável, entretanto, não lhe garantia a atenção que, comumente, se acredita terem os filhos caçulas. “Ele se ressentia da atenção que a mãe dá a Maksim” (CARVALHO, 2009, p. 71). Para ele, a mãe é uma mulher frágil que fica o dia todo na rua como um pretexto para não cuidar da casa que está “cada vez mais desarrumada e caótica” (CARVALHO, 2009, p. 54). Em meio aos seus estudos e treinos de vôlei, e com seus fones enfiados em seus ouvidos, Roman é salvo da verdade sobre o passado da mãe pela ignorância juvenil e pela insignificância que, possivelmente, lhe atribuem devido à pouca experiência de vida. É esta ignorância dos fatos que o faz ter uma participação no desfecho trágico de Ruslan. Procurado por Maksim na porta

da escola, é ele quem leva um suposto recado da mãe para o tchetcheno. O recado marcava um encontro entre a mãe e o filho abandonado

O outro filho, Maksim, é apresentado como “o filho mais velho”. Com relação a este filho, Anna tem uma conduta que parece em nada diferir a de muitas mães que se posicionam à proteção e ao carinho. Percebemos que ela estabelece uma relação diferenciada da que estabelece com Roman, e nunca estabelecida com Ruslan; uma relação até mesmo amorosa. Dmítri a acusa de “tê-lo estragado, de ter feito qualquer coisa por ele e de tê-lo feito o seu queridinho” (CARVALHO, 2009, p. 58). Em outro momento é dito que Maksim “parece com a mãe em muitas coisas, e não é à toa que seja o seu preferido” (CARVALHO, 2009, p. 54-55). Voluntarioso, Maksim está envolvido em ações desconhecidas aos pais, e assim, “pode passar até semanas sem aparecer” (CARVALHO, 2009, p. 49) em casa.

Apesar de quatro anos mais velho que Roman, Maksim é mais imaturo e irresponsável. Ainda que tenha a predileção da mãe, assiste à derrocada de sua posição identitária quando descobre ser Ruslan um meio-irmão. Ele passa a ocupar uma espécie de entrelugar que não se refere apenas à nova posição de irmão de entremeio, mas também a um entrelugar de sua própria identidade. Ele se sente confuso e junta-se a Ruslan e Roman em sentimentos contraditórios com relação à mãe:

Dmítri ficou desconfiado. Vai segui-la. Mas agora é Maksim que não entende direito o que está sentindo. Quando a mãe passa de novo pela sala, arrumando a bolsa, a caminho da porta, ele tem vontade de segurar sua mão e alertá-la, por mais contraditório que isso possa parecer. Sente pena dela. E a ama. Sabe o que a espera. Sente-se mal por tê-la denunciado. Mas é um sentimento que só dura um instante. Em segundos, ele volta a nutrir um ódio profundo pela mãe. É uma coisa que o devora por dentro. Ela merece ser castigada por tê-los traído (CARVALHO, 2009, p. 82).

O amor filial e os sentimentos de ódio, de ciúmes e de inveja são alguns alimentados, ainda que não propositalmente, por Anna, entretanto o sentimento que se destaca nos três filhos é mesmo o da compaixão pela mãe, como no fragmento supracitado que destaca este sentimento em Maksim.

Os pensamentos acerca da maternidade insistem em reafirmar o amor materno como um sentimento inato à mulher, e após ela tornar-se mãe, insiste em reafirmá-lo incondicional como se toda a mulher-mãe devesse “abandonar sua vida como não mãe a fim de progredir e se tornar realizada” (DONATH, 2017, p. 30 *apud* SOUZA; AMORIM, 2021, p. 360). Simone de Beauvoir (1967, p. 277-278 *apud* SOUZA; AMORIM, 2021, p. 359) negará a existência deste instinto materno e dirá que “a atitude da mãe é definida pelo conjunto de sua situação e pela maneira por que a assume”.

Anna não é uma mulher incapaz de amar, mas uma mulher que por, justamente, reconhecer que o amor ao filho era uma possibilidade, optou por não dar o tempo para que pudesse se manifestar. Ela não se permitiu ficar ao lado do filho, e assim não permitiu esperar se a ternura e uma maneira de expressar o amor materno por ele se manifestariam ou não, pois conforme Zainap “não são todas as mães que amam desde o início” e “quanto mais Anna ficasse ao seu lado, mais difícil seria deixá-lo” (CARVALHO, 2009, p. 44).

Anna parece ser tomada por uma frustração. Quando foge de Chakhban e do filho em Grózní, o que nos parece é que ela busca por algo que acredita maior do que o casamento e a maternidade poderia lhe oferecer. Apesar de ter correspondido às expectativas de sua mãe que queria vê-la casada com um homem russo, ela age “como se o casamento a tivesse desviado do seu destino natural” (CARVALHO, 2009, p. 57). Vinte anos depois, ela lamenta morar em São Petersburgo, e assiste ao sonho de morar em Nova York encontrar empecilho, justamente, no casamento, pois Dmítri como funcionário do serviço secreto russo não poderia deixar o país pelo menos por cinco anos após deixar o cargo.

Na reta final do romance, quando Anna viaja para Nova York com Maksin, é sugerido o conhecimento dela acerca do destino de Ruslan:

Se depender deles dois, Anna nunca saberá de nada. São capazes de qualquer coisa no mundo para poupá-la da pena. É isso o amor. Mas, no fundo, não é possível afirmar com certeza que ela não saiba. E o silêncio dela não deixa de ser uma forma de reconhecimento.

Dmítri se junta à mulher e aos filhos na fila antes do controle de passaportes. Beija a mulher na testa e Maksin no rosto, ao se despedir.

- Mandê lembranças para a Vera. Diga que daqui a cinco anos, quem sabe... - ele se lembra de dizer à mulher quando ela se vira para trás pela última vez e acena discretamente, antes de passar pela polícia. (CARVALHO, 2009, p. 183).

Se Anna, de alguma forma, teve dentre seus objetivos quando abandonou o filho, salvá-lo dela mesma; a trama oferece uma reviravolta por meio da qual o meio-irmão, Maksin, seria o responsável pela morte do filho abandonado. A postura de Anna, da casa até o aeroporto, transparece frieza. Ela se mantém silenciosa, “sempre de óculos escuros”. Na despedida, já a caminho para entrar no avião, ela acena para Dmítri. “Ele vê naquele pequeno gesto, que em outras circunstâncias seria simples, banal até, o esboço de um agradecimento, e se sente recompensado (CARVALHO, 2009, p. 183).

Toda a trajetória de Anna apresentada deixa evidente que ela não atende às expectativas com relação ao amor materno ditado pelo ideário de maternidade. Sobre estas expectativas, Badinter (1980) segue posicionament o próximo ao de Beauvoir (1967, p. 277-

278 *apud* SOUZA; AMORIM, 2021, p. 359) ao afirmá-lo como um mito se for considerado inerente à condição de mulher:

O amor materno é apenas um sentimento humano. E como todo sentimento, é incerto, frágil e imperfeito. Contrariamente aos preconceitos, ele talvez não esteja profundamente inscrito na natureza feminina. Observando-se a evolução das atitudes maternas, constata-se que o interesse e a dedicação à criança se manifestam ou não se manifestam. A ternura existe ou não existe. As diferentes maneiras de expressar o amor materno vão do mais ao menos, passando pelo nada, ou o quase nada (BADINTER, 1980, p. 21-22).

O amor materno, dirá Badinter, é um produto que evolui histórico-socialmente, podendo, inclusive, desenvolver-se ou não. A autora reforça este sentimento, como quaisquer outros, como componente da condição humana. O pouco tempo que Anna passou ao lado de Ruslan, possivelmente, não lhe foi suficiente para que este amor se desenvolvesse, e como também não desejava isso, era melhor que sáísse antes - como afirmou Zainap - sem possibilitar que pudesse ocorrer. Contudo, a presença de Anna ao lado dos outros filhos ofertou a eles experiências diferenciadas de desamparo. Se com relação a Ruslan, o amor materno não se desenvolveu reforçado pelo signo da ausência física; com relação a Roman e Maksim, o ideário materno lhe apontaria como uma mulher que falhou enquanto mãe porque não soube “amar como se deve” os seus filhos.

2.3 AS EXPERIÊNCIAS DE MARINA E ZAINAP: EXÍLIO E CULPA MATERNA

Há dez dias, um rapaz de dezenove anos foi morto, em missão, nas montanhas ao sul de Grózní. Há seis meses, Deus me deu a chance de salvá-lo. - Ela tira um papel da bolsa e o estende à Iúlia. - E eu perdi essa chance. Eu o deixei sozinho. Não podia tê-lo deixado sozinho. Só recebi a notícia hoje, pela mãe. Foi reconhecer o corpo do filho, em Rostov (CARVALHO, 2009, p. 21).

Não vou durar muito. Mas você não está sozinho. Tem mais alguém no mundo além de mim. Aqui está o endereço, se algum dia você decidir procurá-la (CARVALHO, 2009, p. 45).

A primeira fala supracitada é da personagem Marina. Por meio da estreita relação que estabelece entre o real e o ficcional, já apontada aqui, neste trabalho, como uma marca de sua escrita, Bernardo, além de fazer do contexto da Segunda Guerra da Tchetchênia o pano de fundo de OFM, insere esta personagem no Comitê das Mães dos Soldados de São Petersburgo.

Em entrevista concedida ao site da Editora Saraiva, em 2009, o escritor afirma que cogitou a ideia de que a voz narradora de OFM fosse a de uma das mães que compunham, como voluntária, este comitê. Entendemos que esta voz seria a de Marina, porém, o escritor

disse que abandonou a ideia no percurso dos trabalhos. Ainda assim, esta personagem desempenha uma voz que se destaca no romance.

Como voluntária do Comitê das Mães dos Soldados de São Petersburgo, Marina se dedica não só à defesa dos direitos de jovens soldados russos mas, sobretudo, a tentar salvar estes jovens militares “como filhos de outras mães”, pois trabalhar no comitê representa uma luta, que antes de qualquer motivação coletiva, é particular a esta mãe, uma vez que considera que fracassou em salvar da guerra o próprio filho. Salvar os filhos de outras mães é um pouco como salvar o próprio filho. Este caráter da falibilidade a que nos referimos se acentua diante de nós devido ao sentimento de culpa que Marina carrega e que se manifesta em situações cotidianas marcadas pelo acaso. Um dos personagens centrais da trama, o jovem Andrei, será um dos soldados que Marina tentará ajudar.

Pável, seu filho caçula, foi convocado ao exército russo, e possuía dois meios para se livrar do serviço militar compulsório: a matrícula em curso universitário ou um atestado que o impossibilitasse à convocação. Ambos os meios foram recusados por ele. A mãe, já viúva, não tinha condições de arcar com os custos do curso de inglês que o filho desejava. Tomado por orgulho, Pável manteve-se firme em sua decisão por este curso e não por “qualquer uma dessas línguas que ninguém quer falar como o esloveno, o português” (CARVALHO, 2009, p. 17). Sem jeito, foi enviado ao quartel russo, e por conta deste acontecimento ocorre o contato inicial de Marina com o comitê. Sabemos que ela:

[...] descobriu que o filho tinha sido sequestrado por milícias tchetchenas e que era dado como morto. Partiu sozinha para Grozny, descobriu onde estava o filho, negociou pessoalmente o resgate com os sequestradores e o trouxe de volta para São Petersburgo.

- Não fui a única nem a primeira. Se tive coragem, é porque outras fizeram o mesmo antes. E porque não tinha ninguém para fazer por mim. E porque, se não fizesse, *não teria mais ninguém por quem fazer* (CARVALHO, 2009, p. 17-18, grifo nosso).

Destacamos a última fala de Marina por ter nos causado um certo estranhamento que gerou uma dúvida: além de Pável, a narrativa nos dá a entender que Marina tinha outro/s filho/s, pois Pável é mencionado como o filho caçula, portanto Marina desconsiderou o/s outro/s filho/s ou trata-se esta fala da personagem de um esquecimento, de um equívoco narrativo de Bernardo Carvalho?

Apesar dos esforços de Marina; Pável, temia o retorno ao quartel, e por este receio, comete suicídio no apartamento da família onde ela iria encontrá-lo dependurado no lustre da sala. Marina carrega uma grande culpa por acreditar que poderia ter feito mais pelo filho, por considerar que não deveria tê-lo deixado sozinho em casa. Ela fará muito também por

Andrei quando o jovem a procura, buscando ajuda. Seu encontro com o jovem é marcado por alguns equívocos motivados pelo sentimento de culpa da personagem:

Desde a morte do filho caçula, ela vive na casa de amigos. Não conseguiria ficar nem mais um dia no apartamento de Petrográdskaia Storóná, onde Pável e onde ela o encontrou morto. Cada detalhe do apartamento a faz lembrar o filho. Desde a morte dele, passou a chegar mais cedo no escritório, com o pretexto de adiantar o serviço, e por isso não há ninguém além dela quando Andrei entra e fecha a porta às suas costas, como um criminoso em fuga. Por um instante, os dois se encaram em silêncio, o rapaz e a mulher gorda e ruiva em silêncio, cujo filho se suicidou a menos de um ano.

- Estão atrás de mim.

Marina arregala os olhos. Parece que viu uma assombração. Não consegue falar. “Estão atrás de mim” foi a última fala que Pável lhe disse, na véspera de sua morte, ao desligar o telefone (CARVALHO, 2009, p. 111).

Este não seria o único momento na trama em que Marina é tomada por uma confusão mental motivada pela culpa. Quando conversa com a mãe de Andrei com a intenção de ajudá-lo a sair do país e fugir do exército russo por conta da deserção, há vários outros equívocos, e Andrei é tomado por seu filho em alguns momentos. Em outro momento da narrativa, a personagem adentra o apartamento no qual encontrou o filho morto, pois lá havia escondido Andrei para que ficasse em segurança até poder retirá-lo do país. Ela ouve uma voz que lhe chega do banheiro. A saudade e a negação da perda somam-se à sua culpa:

“Trouxe o pão?”. Mas não havia ninguém. Não era a voz do recruta. Tenho certeza. Sou mãe, não me engano. Era a voz de Pável. Do mesmo jeito que ele perguntava, nos últimos dias, de manhã, quando eu trazia o pão. Corri lá para dentro, chamando por ele, mas não havia ninguém. Você acha que imaginei? Acha que era só o meu desejo de ouvir o meu filho de novo? Desde que ele morreu, falo sozinha todas as noites (CARVALHO, 2009, p. 187).

Como sabemos, mas Marina nunca soube, a voz era de Ruslan. A maternidade como uma condição de que não pudesse estar enganada da presença do filho naquele apartamento já se configurava como o primeiro engano. É Ruslan, neste momento, quem é tomado, equivocadamente, como o filho morto. Marina, muito mais que um sentimento empático com relação a outras mulheres-mães que também perderam os seus filhos para a guerra, protagoniza cenas como esta, em que a realidade da perda do filho é pesada demais, e por isso mescla-se a paranóias, a delírios que satisfazem, momentaneamente, o seu desejo de vê-lo e ouvi-lo novamente.

A outra fala supracitada no início deste tópico é da tchetchena Zainap, avó paterna de Ruslan. Os dois adentram a trama como refugiados num campo na Inguchétia, pois haviam fugido de Léninski, bairro de Grózni, capital tchetchena, depois do sequestro de Ruslan por soldados russos, e da intensificação dos bombardeios que deixaram em ruínas o apartamento

no qual moravam. Zainap adiou muito a saída de sua casa, e o perigo que a vida do neto corria foi a motivação que a fez mudar de ideia. Tinha já seus setenta e oito anos, e “doente e sem remédios, coagida pela guerra, teria preferido morrer no que uma vez fora a sua casa, e que subsistia por milagre entre ruínas calcinadas e pó, a ser enterrada num mísero campo de refugiados, numa terra estranha” (CARVALHO, 2009, p. 30). A narrativa nos apresenta todos os esforços de Zainap para salvar o neto da guerra. Ela “subornou Deus o diabo. Mas, desde que chegaram, não pensa em outra coisa além de voltar para o meio dos bombardeios, dos tiros, das minas, dos bandidos e dos russos” (CARVALHO, 2009, p. 37). A narrativa também nos apresenta a única vez em que ela deixou sua terra:

A única vez que abandonara Grózni, ainda jovem e à força, perdera tudo. Nunca reviu os pais e os irmãos. E passou a associar a partida à perda e aos desencontros. Por isso, demorou a se convencer de que mais cedo ou mais tarde não sobrariam homens a sua volta e que era essa a missão do exército russo. Só as mulheres, os velhos e as crianças, no caso de não terem nenhum contato direto ou parentesco com os rebeldes, seriam poupados para viver nos escombros. Não suportava a ideia de abandonar sua casa, desde que fora forçada ao exílio, em 1944, quando ainda era jovem e tinha a vida pela frente. Passou quinze anos exilada no Cazaquistão, e ao voltar, não encontrou ninguém. Nem os amigos nem a família. Todos mortos. Desde então, nunca mais arredou o pé da cidade. Chegou a se refugiar nas cercanias durante os combates mais críticos, mas sempre voltava ao centro. Queria que os desaparecidos soubessem onde encontrá-la, na eventualidade de reaparecerem, nem fosse como fantasmas (CARVALHO, 2009, p. 29).

Zainap descobriria quinze anos depois que os pais foram assassinados na semana seguinte que ela foi enviada ao Cazaquistão. Quanto ao marido, nunca mais o viu. Ele seguiu em outro vagão de trem e não soube da morte do pai que ocorreu no mesmo vagão da esposa. O povo tchetcheno foi acusado por Stálin de traição e aliança com nazistas, e Zainap só conseguiria retornar a Grózni em 1959, o que faz com um filho de um ano nos braços.

Revelado a Ruslan o segredo de que seu marido não era o pai de seu filho, Zainap adentra a história de como Chahkban conheceu Anna. Era este o objetivo central da conversa entre avó e neto, e iniciar por contar a sua história era apresentar ao neto como “um filho dá e tira a vida ao mesmo tempo” (CARVALHO, 2009, p. 42), pois afirmou que temia retornar à sua terra com um filho que todos sabiam não ser de seu marido. Sua história preparava o neto para ouvir sobre a mãe que o abandonou. Ele saberá, portanto, que a mãe não havia morrido como o pai sempre lhe disse, mas que havia ido embora.

A avó dirá que também revoltou-se assim como o filho à época, mas que depois entendeu o ato de Anna. Dirá ao neto que “nem toda mulher quer ser mãe. Ainda mais quando a criança se interpõe entre ela e o mundo de onde ela veio, e a impede de voltar a ser quem ela era”, e “se desde o início ela pretendia abandoná-los, era melhor que saísse o quanto

antes” (CARVALHO, 2009, p. 42-44). Após o abandono, Zainap foi “obrigada a voltar a ser mãe por necessidade” (CARVALHO, 2009, p. 44) e teve que conviver com o sofrimento e a amargura do filho que nunca esqueceu a companheira. Chahkban morreria no bombardeio a um prédio por russos no ano de 1999 quando se iniciava a segunda guerra da Tchetchênia.

Zainap chegou a pagar pelo resgate do corpo do filho para que assim fosse feito um enterro digno, mas, de fato, nunca soube se o corpo que lhe foi entregue era mesmo dele. Ela, assim como as demais mulheres que recebiam corpos que se diziam de seus filhos, maridos ou outros entes queridos, nunca sabiam, de fato, se os corpos eram realmente deles, e isso não importava, pois “o principal era conseguir um corpo para enterrar, mesmo um substituto” (CARVALHO, 2009, p. 28). Mesmo que os corpos que lhes chegassem não fossem de filhos, maridos ou de outras pessoas queridas de suas famílias, eram aceitos e enterrados como se os fossem, e isso se dava, possivelmente, na mesma medida em que acreditavam que outras mulheres faziam o mesmo pelos seus.

Agora, no campo de refugiados na Inguchétia, por temer que Ruslan fosse enviado de volta para Grózni, Zainap vai “acertar o destino do neto” (CARVALHO, 2009, p. 25), e tomar várias providências. Ele não poderia ficar ao seu lado esperando pela morte, pois “ele ainda não estava em idade de morrer” (CARVALHO, 2009, p. 31). Assim, ela descobre que o coronel Egórov aparece no campo uma vez por semana para recrutar jovens para trabalhar nas obras de São Petersburgo, preparatórios para os trezentos anos da cidade, e vai negociar com ele a saída de Ruslan do campo. Entretanto, era preciso convencer o jovem a partir sem ela, e como “sabia que não chegaria ao verão para ver os dias de sol” (CARVALHO, 2009, p. 24), esta forma de convencimento foi a revelação dos segredos que nunca havia feito nem mesmo ao próprio filho.

Apesar de todos os sacrifícios feitos por ela até chegarem ao campo de refugiados, e apesar de toda a história familiar revelada, o neto recusou-se a deixá-la voltar sozinha para Grózni:

Diz que irá aonde ela for. Zainap escuta o neto, calada. Tem tudo planejado. Duas semanas depois, seu corpo será encontrado a três quilômetros do campo. Ela e o neto estavam na lista de refugiados que seriam repatriados na semana seguinte. Muitos no campo, sem conhecer a história de perto, atribuem a morte da velha doente à iminência da repatriação forçada e se revoltam contra as autoridades por obrigarem-na a voltar para a guerra os escombros de uma cidade que já não existe (CARVALHO, 2009, p. 46).

O que os companheiros de Zainap no campo de refugiados não sabiam é que retornar para Grózni, ainda que em meio a uma guerra, era o que ela mais desejava. O que ela

não queria era a companhia do neto neste retorno que poderia matá-lo. Ele deveria seguir para São Petersburgo como ela desejava. Havia uma recusa de Zainap a aceitar qualquer outra terra. Como uma exilada, ela insistia “ciosamente em seu direito de se recusar a pertencer a outro lugar” (SAID, 2003, p. 55). Zainap seria encontrada a três quilômetros do campo de refugiados, “sentada com as costas apoiadas no tronco de um vidoeiro, o corpo enregelado e uma expressão de felicidade no rosto” (CARVALHO, 2009, p. 47). Esta última dela de afastar-se da terra estrangeira que o campo representava nos faz pensar se a razão da felicidade seria somente acreditar ter conseguido dar um encaminhamento à vida do neto ou um pouco por ter morrido tentando sair da terra que não lhe pertencia, na ilusão de que estaria empreendendo uma caminhada de retorno à sua Grózní.

O objetivo principal da avó era dizer ao neto: “Mas você não está sozinho. Tem mais alguém no mundo além de mim” (CARVALHO, 2009, p. 45). Neste momento da narrativa, entendemos que a ação de Zainap era revelar uma informação a que ele tinha direito acerca de sua origem, acreditando, talvez, que Anna pudesse ter uma nova postura diante da procura do filho, anos depois.

Marina e Zainap enfrentam o medo de perder seus filhos diante dos perigos que o contexto bélico as submete. Elas abdicam de si mesmas, de suas seguranças pelas vidas dos filhos. Elas, enfim, representam a coragem e a incondicionalidade do amor que atende o que se espera de uma “boa mãe”. Os desvios do ideário materno de ambas não é tão evidente quanto os de Anna (a que rejeitou), Olga (a que não protegeu) e Iúlia (a que não gerou). Mas, se amaram, incondicionalmente, e puseram os filhos acima de si mesmas, como podem ter desviado do ideário de maternidade?

No caso de Marina, a construção do sentimento de culpa é o que a faz acreditar que falhou enquanto mãe. Ter deixado o filho sozinho em casa a fez acreditar que o desenlace foi a morte do filho. A mesma culpa toma a personagem quando acredita que ter deixado Andrei sozinho no apartamento pode, de alguma forma, ter contribuído para o desfecho do jovem. Beatriz Resende (2008, p. 81) ao se referir à escrita de Bernardo Carvalho diz que ela “traz reflexões sobre temores e culpas, vida e, especialmente morte, que vão do freudismo à sua desconstrução, permanecendo sempre como temas fundadores”. Esta culpa que Carvalho construiu no próprio âmago de Marina parece aproximar-se mesmo da culpa chamada por Sigmund Freud de “culpa neurótica”. Em estudo bem recente de Eli Vagner Francisco Rodrigues no qual trata da contribuição de Freud para o tema da culpabilidade humana, o autor fala sobre esta culpa nomeada “neurótica”:

A culpa neurótica resulta de conflitos internos, da confluência de sentimentos que se opõem no psiquismo humano. Em um sentido específico ela não é uma culpa religiosa ou moral. Não é, também, uma culpa jurídica, apesar de que todos esses fatores e aspectos poderem constituir um complexo de culpabilidade sentido por um indivíduo. A ideia de uma culpa neurótica passa pela possibilidade de provar para si mesmo a possibilidade de inocência. Além disso, ela pressupõe o desconhecimento sobre o que verdadeiramente causou a própria culpa (RODRIGUES, 2022, p. 373).

A culpa parece ser um sentimento presente na vida de todas as mães, ainda que tomem todas as ações para o bem dos filhos, e ainda que nunca violem conceitos morais e que nunca firam a integridade física e psicológica deles. Se Marina não houvesse deixado o filho sozinho em casa, ela teria evitado o suicídio? Havia mais alguma coisa que ela pudesse ter feito para salvá-lo? Estas são algumas perguntas de Marina a si própria que alimentam a culpa que construiu dentro de si mesma.

Já no caso de Zainap - figura materna de Ruslan - não existe sentimento de culpa algum dela, e o olhar que, possivelmente, possa condená-la parte do leitor que detém o conhecimento acerca da totalidade da narrativa. Ela morre antes mesmo da partida do neto para São Petersburgo. Como leitores, sabemos dos desdobramentos das revelações feitas por ela ao neto, sobretudo daquelas que se referem à mãe. Se nunca houvesse revelado a verdade a Ruslan, ele teria seguido rumo a São Petersburgo, à procura da mãe? Teria sido morto pelo meio-irmão?

As trajetórias e as experiências de Marina e Zainap com a maternidade são atravessadas pelo sentimento do medo de perder seus filhos, mas é ele que as encorajam ao desejo e às ações de salvação. Ambas fizeram tudo o que lhes foi possível para salvá-los, e a culpa de ambas pelos desdobramentos que resultaram nas mortes de seus filhos é questionável. Entretanto, ainda assim o que elas experienciaram e exemplificam na trama de Carvalho é que a falibilidade, ainda que concernente apenas às consciências delas, ainda se configura inaceitável para uma mãe, pois fere a imagem sobre-humana que se construiu da figura materna.

2.4 EXÍLIO E REDENÇÃO: A EXPERIÊNCIA DE OLGA

Por ter se resignado à vontade do marido e ter deixado o filho partir, ela terá que correr o mundo para salvá-lo (CARVALHO, 2009, p. 115).

Olga é a mãe de Andrei. Dela, até o momento que, de fato, aparece na narrativa (13º capítulo), temos algumas informações a partir de lembranças do filho que se encontrava num quartel do exército russo. Por estas lembranças, sabemos que sofreu com a despedida na estação de trem e que deu a ele um pequeno crucifixo de ouro que ele sempre mantinha no pescoço. São ações que nos fazem perceber que ela o amava, que tinha uma fé e

que fazia orações por ele. O amor de Olga pelo filho não é posto em xeque, mas o que é questionável é a incondicionalidade deste amor. A que ela estaria disposta para protegê-lo?

Conhecemos Olga quando Marina a procura e busca ajuda para Andrei que se encontrava em condição de deserção do exército russo. Ele precisava sair do país. Marina a encontra culpada pela falta de coragem de enfrentar o marido que forçou o enteado ao alistamento militar. Ela é apresentada como uma mulher simples, medrosa e fraca. É uma mãe que ama o seu filho, mas que não teve coragem para defendê-lo, para pôr-se entre ele e o perigo que era o próprio companheiro:

Andrei não queria prestar o serviço militar. Foi Nikolai quem o forçou. Disse, que para ficar na Rússia, teria que provar que era russo. Meu marido acredita na educação tradicional. Se deu certo com ele, por que não daria certo com o enteado? Quer que Andrei siga a carreira militar. Para que seja um homem. Foi pelo bem dele que o pôs para fora de casa, para que aprendesse com a vida. É a mentalidade dele. Andrei nunca se entendeu com o padrasto. É um menino especial. - Olga sorri, sem graça, passa a mão nos olhos. (CARVALHO, 2009, p. 146).

Olga amava ou acreditava amar o marido e a vida que construiu com ele. A falta de coragem dela não se referia apenas à defesa do filho frente ao companheiro, mas também com relação ao enfrentamento da vida sem ele. Ela parecia ter atingido uma zona de conforto e segurança da qual não queria ou já não conseguia sair. A personagem apresenta uma forte dependência emocional do marido. Ela viu-se então dividida entre o desejo de salvar o filho e o desejo de também salvar esta vida que acreditava segura ao lado do companheiro.

A imagem que se forma de Olga é a de uma mulher conformada que aceitou com a passagem do tempo que onde estava - o casamento - era-lhe um porto seguro. Tendo sido “educada para amá-lo e obedecer a ele, e sobretudo pela filha pequena e por ter se tornado uma mulher fraca com o decorrer dos anos, ela calou” (CARVALHO, 2009, p. 152). Quando Marina entra em contato, Olga tem o passaporte do filho e vai buscar também a ajuda do pai de Andrei que reside no Brasil a fim de que ele possa receber o filho. A mãe entende a desconfiança de Andrei sobre ela, e sabe que ele não a vê como alguém que possa defendê-lo. Com o silêncio da mãe, “o rapaz entendeu que estava sozinho, que já não podia contar com a mãe”, e assim, assume “a responsabilidade do seu próprio futuro” (CARVALHO, 2009, p. 152). Olga entende o porquê que o filho não pensou nela como primeira pessoa que poderia ajudá-lo:

O mais duro é admitir que, depois de tudo, o filho não tenha recorrido a ela, mas a uma estranha, por achar que de nada adiantaria procurar a mãe, que ela não tomaria nenhuma atitude - e ter de compartilhar a consciência da imagem que o filho faz dela, a sua covardia com uma mulher que ela nunca viu. Antes mesmo de Olga poder expressar o sentimento de fracasso, como mãe, a mulher do outro lado da linha se adianta e lhe garante que é assim com todas. Mente por compaixão. Imagina a dor de Olga. Tem experiência. Normalmente, os recrutas pedem socorro às mães e são elas

que se encarregam de entrar em contato com o Comitê. Casos como o de Andrei são exceção. Costumam ocorrer com os recrutados que têm problemas familiares - ou que são órfãos. Mas isso a mulher de Petersburgo não diz, por clemência (CARVALHO, 2009, p. 114).

Agora, após a ligação de Marina, Olga tenta se redimir como mãe. Entretanto, o impulso de coragem dela só encontra ânimo para chegar até Moscou porque era o que lhe daria tempo de fazer na ausência do marido que se encontrava em viagem de trabalho. Ainda que Andrei não tenha conseguido sair do país para se salvar; Olga, dentro das limitações de sua falta de coragem, tentou mostrar ao filho que queria salvá-lo e que o amava. Ela chegou a entregar à Marina o passaporte e um maço de cartas do pai dele, mas não voltou a ver mais o filho vivo, pois no reencontro entre Marina e Iúlia, sabemos que ela foi “reconhecer o corpo do filho, em Rostov” (CARVALHO, 2009, p. 21).

2.5 E OS PAIS?

Apesar do foco nas mulheres da trama, são válidas algumas considerações sobre as experiências de quatro homens diante da paternidade. Não só as trajetórias de cada um deles são singulares, como também a forma como experienciam a condição paterna. Consideramos válidos estes apontamentos sobre eles porque as ações que desenvolvem incidem sobre as ações maternas e sobre as relações entre mães e filhos. Eles também são marcados pelo desejo de salvação, e também, nem sempre possuem nos filhos os objetos únicos de salvação.

A primeira figura paterna que a trama nos apresenta é a de Chakhban, pai de Ruslan. Ele é um estudante aplicado e promissor em Leningrado quando conhece Anna. Com planos profissionais na cidade, vê-se obrigado a abrir mão deles porque a companheira o convence a retornar à Grozny, capital tchetchena. Mas se por um lado isso representou a frustração de seus planos, por outro tratava-se da possibilidade do cumprimento de um “desígnio maior, que lhe cabia por nascimento: voltar e constituir família em seu país” (CARVALHO, 2009, p. 44). Contudo, Chakhban estava iludido com a ideia de um filho nascido em terras tchetchenas. Ela os abandona e parte para São Petersburgo quase dois meses depois do nascimento do filho.

Zainap dirá que o filho nunca se recuperou, e que se opôs quando ele passou a dizer a Ruslan que a mãe havia morrido. Chakhban tornou-se frio e distante com o abandono da companheira. Com esta transformação que lhe ocorreu, movida pela mágoa, passou a dizer ao filho que Anna havia morrido. Esta foi uma forma de salvá-lo da verdade, mas também foi uma forma de salvar-se, pois “era isso também que ele precisava ouvir para seguir vivendo”

(CARVALHO, 2009, p. 42-43). Zainap pede que o neto não o julgue, pois Chakhban nunca esqueceu Anna. “Ele manteve o retrato dela na carteira até morrer. E, no fundo, pelo pouco que a conheci, acho que ela também não deve tê-lo esquecido” (CARVALHO, 2009, p. 42-43).

Outra figura paterna é Dmítri. Marido de Anna, pai de Maksin e Roman, ele é um funcionário do serviço secreto russo. Ele é mencionado na trama no terceiro capítulo quando conhecemos a nova configuração familiar de Anna, mas aparece, de fato, no capítulo seguinte, quando chega em casa para o jantar. Dmítri é um homem preocupado com sua família e com sua carreira:

Desde o início, lutou desesperadamente pelo casamento e por aquela mulher. Desde o primeiro instante em que a viu, ele a amou perdidamente. Só Deus sabe o que foi preciso para manter a família unida durante todos estes anos. Ultrapassou limites que, por princípio, sempre considerou intransponíveis. Não se arrepende de nada. Os fins justificam os meios” (CARVALHO, 2009, p. 182).

Contudo, é nas ações do primogênito, Maksin, que Dmítri percebe ameaças à organização familiar e à reputação profissional que tanto preza. Apegado a valores como a honra, Dmítri vai aproveitar-se da posição profissional para salvar o filho de uma situação criminosa. A primeira delas.

Há tempo desconfiado do comportamento do filho, ele seguirá Maksin e vai presenciar uma armadilha articulada pelo jovem e amigos a um vice-diretor de finanças de Moscou que estava num bar, e dele saiu acompanhado por Maksim. A questão da homossexualidade é retratada na trama, sobretudo dentre as altas posições do exército e governo que a negam como existente no próprio país. “Dmítri sente as pernas falharem” (CARVALHO, 2009, p. 66) porque o seu receio, a princípio, parece ser por vê-lo acompanhado por um homem. O vice-diretor reconheceu Dmítri no local, e Dmítri “não conseguiria” descobrir os nomes dos participantes do ataque. A ação de Maksin custaria cara ao pai, pois ele seria afastado de suas funções e não seria mais encarregado dos serviços secretos do Estado.

Além deste golpe, Dmítri, em casa, presencia a esposa sempre nervosa. “Por vício profissional, aprendeu a desconfiar de todos e a reconhecer culpados entre os inocentes” (CARVALHO, 2009, p. 59). A visão que Dmítri tem de sua esposa mudou da época em que a conheceu. Ele a via, apesar da vulnerabilidade, como uma mulher que tinha opiniões próprias, mas que não as tem mais. Agora ele “reconhece na expressão de Anna as ruínas da mulher que ele amou ao ouvi-la recitar um poema de Mandelstam, de quem nunca tinha ouvido falar” (CARVALHO, 2009, p. 87). Quando a verdade sobre o filho abandonado há vinte anos lhe é revelada por Anna, e o quanto este passado a machucava, Dmítri mais uma vez não vai medir

esforços para manter salva a imagem familiar, a sua reputação e a esposa a quem muito amava. Para isso, ele fará do próprio filho o agente de uma ação para a qual ele mesmo não tinha a coragem suficiente: a morte de Ruslan.

Dmítiri que vinha interceptando os e-mails que o filho trocava com seus amigos, poderia, se assim quisesse, intervir nos planos que Maksim tinha, mas não o fará. Ele não só deixará cada passo do plano ser seguido pelo filho, como irá, inclusive, deixar que um papel com o endereço de Ruslan caia no chão do quarto de Maksin, “sem querer” (CARVALHO, 2009, p. 156). Ele vai observar a certa distância o desenlace do plano do filho, e conseguirá enxergar nele o medo do que irá fazer. Sentirá vergonha da covardia do filho, ao mesmo tempo em que também vai sentir-se igual por acabar pondo em mãos do filho uma missão para a qual não tinha coragem de executar ele mesmo. “Está condenado a salvar o filho. Está ali para isso” (CARVALHO, 2009, p. 176).

Maksim não era o filho que esperava. Ele rememora, quando ele, ainda criança, se agarra às suas pernas, enregelado e chorando porque não queria aprender a pescar no gelo, e desejava voltar para casa. Provavelmente, o pai associava a covardia do menino à do homem que agora, junto com cinco colegas, aguardava a chegada do meio-irmão, que será, covardemente, atacado até a morte com barras de ferro.

Após a morte de Ruslan e decidida a viagem de Maksin e Anna para Nova York, Roman, o filho caçula, não entende por que não vai viajar com a mãe e com o irmão. O pai faz uma promessa: “Prometo te levar ao Palácio de Gelo quando o CSKA jogar contra o Spartak” (CARVALHO, 2009, p. 183). Roman fará uma pergunta que percebemos tocar profundamente o pai. O filho se refere à promessa feita pelo pai, mas Dmítiri não consegue deixar de associá-la ao ato criminoso e covarde do qual havia participado, ainda que pela omissão. O filho pergunta: “Palavra de honra?” (CARVALHO, 2009, p. 183). A resposta fica em suspenso.

Dmítiri, ao mesmo tempo que se impôs como uma presença física na vida dos filhos, parece ter firmado uma postura de tê-los amado à distância, como se agindo desta forma estivesse ensinando a eles alguma lição. Por querer apresentar a imagem de um pai forte, a expressão da afetividade, possivelmente, lhe representava uma forma de vulnerabilidade diante dos filhos.

Outra figura paterna na trama é Nikolai. Nikolai nos faz lembrar, sobremaneira, Dmítiri, e isso, provavelmente, pela postura rígida que possuem diante de suas famílias e os trabalhos junto a instituições russas. Nikolai é marido de Olga e padrasto de

Andrei. Ele é comandante da marinha, e um homem que “no fundo, não pode ver a juventude” (CARVALHO, 2009. p. 151), que aceitou a presença do enteado em sua casa para não desagradar a esposa, mas que, em verdade, sempre se sentia rival do menino, pois “rivalizara com o amor que a mulher nutria pelo filho” (CARVALHO, 2009. p. 151). Nikolai aguardou, estrategicamente, o momento em que se livraria do enteado, e só “a ideia de que o enteado pudesse escapar ao serviço militar lhe era insuportável” (CARVALHO, 2009. p. 151), pois se ele mesmo não havia tido escolha em sua juventude; o enteado, por justiça, também não deveria tê-la.

Decidido a não mover um dedo para ajudar Andrei, Nikolai o expulsa de casa, e assim o obriga a deixar os estudos preparatórios para a universidade. Estar matriculado num curso universitário evitaria a prestação do serviço militar. Tendo Olga já conseguido uma dispensa médica para o filho, o marido age em frente oposta, e barra a intenção da esposa junto ao médico, e assim, Andrei é enviado ao exército. Percebemos que tanto as ações de Dmítri quanto as de Nikolai contribuem, significativamente, nos destinos trágicos, respectivamente, de Ruslan e Andrei.

Alexandre é pai de Andrei, e conheceu Olga quando ela trabalhava como garçonete no bar de um hotel. Ele era um exilado político na Rússia, e já estava no país há vinte anos. Quando o filho tem nove anos, ele retorna ao Brasil. “O caos que se seguiu ao fim do comunismo foi apenas o pretexto ou a gota d’água, porque ele e Olga já não se entendiam” (CARVALHO, 2009, p. 116).

Tendo se formado em Botânica em Moscou, Alexandre agora se dedica à extração ilegal de plantas da floresta amazônica. Ao escrever, no questionário de imigração, os nomes de brasileiros que rumavam ao Suriname, rememora o momento em que conhecera o homem que o inseriu no trabalho no qual se encontra neste instante. “O suíço gordo e branco” (CARVALHO, 2009, p. 164) o surpreendera frágil e frustrado profissionalmente, e daí a apresentá-lo ao francês Ernest Collin que o contratou para o serviço atual foi um passo para o qual já esperava a resposta afirmativa do botânico. Alexandre conhece também Suzanne, esposa de Collin, e tornam-se amantes por cerca de um ano até o momento em que ele se encontrará desinteressado até mesmo por vê-la.

Alexandre havia tomado uma decisão. Esperaria a chegada do filho da Rússia e abandonariam aquele trabalho, tomar novo rumo. Queria fazer o certo diante do filho, ser-lhe, provavelmente, um exemplo, “fazer por ele o que nunca fez por ninguém” (CARVALHO, 2009, p. 167), pois ele dirá, sobre Olga, que “pela primeira vez, ela me disse que sozinha já não pode salvar a vida dele. E me pediu que o salvasse” (CARVALHO, 2009, p. 167).

Para Collin, que não estava de todo ignorante da traição da esposa, Alexandre trabalhara por dois anos. Ao francês importava que Suzanne não encontrasse em suas “escapadas, uma futura capitalização da qual ele não pudesse desfrutar” (CARVALHO, 2009, p. 167). Alexandre então chega a uma nova consciência de si mesmo:

Durante os dois anos que trabalhou para aquele homem, Alexandre entendeu muito mais sobre a exploração e a miséria humana do que em todos os anos de militância, clandestinidade e exílio. Nada do que havia decorado nos livros e repetido em assembleias e sindicatos chegava aos pés daquele exemplo vivo da escória humana. E o pior é que, no fundo, como acabaria lhe dizendo a mulher que ele dividia com aquele homem, Alexandre não era melhor nem pior do que ele. A se pôr a serviço dos Collin, mostrou que era feito da mesma matéria. E, se não compartilhava do mesmo cinismo, tampouco suportava o peso de tanta consciência. O que fazia, com pudor, tinha as mesmas consequências dos atos deliberados do francês. O que os diferenciava, em prejuízo de Alexandre, era a hipocrisia (CARVALHO, 2009, p. 169).

As palavras da ex-amante haviam lhe tocado. Elas contribuíram, sobremaneira, para que Alexandre enxergasse a si mesmo de uma outra forma. Um mês depois da separação, eles voltariam a se encontrar no aeroporto quando ela retornava à França com o marido. Mas, antes que partisse, Suzanne caminharia até ele, sorriria e diria que está levando, consigo, um filho dele. E, um sentimento como se houvesse sido roubado se apossa de Alexandre:

E enquanto os dois se afastavam pela pista rumo ao avião, seguindo a fila de passageiros, pela primeira vez ele sentiu uma angústia que só iria nomear quando já estivesse dentro do avião, pouco antes de pousar em Belém. Fora roubado. Ao ver, através da parede de vidro da sala de espera, o casal que embarcava com suas malas de mão num voo para Paris, ele sentiu que perdera. Não era Suzanne. Não sentia nada por ela. Era o que ela havia dito quando se separaram e agora na sala d espera. Pela primeira vez, entendeu o roubo e a violência de que fora vítima, achando que fazia um grande negócio. Ao ver o francês que se afastava pela pista do aeroporto, levando na mala de mão o que ele lhe entregara na véspera, Alexandre se sentiu expropriado, pela primeira vez. O francês de mãos dadas com a mulher pela pista do aeroporto levava uma parte dele. Era como se ele tivesse vendido a própria mãe. E, de quebra, entregado um filho de graça (CARVALHO, 2009, p. 171).

Apesar do sentimento de expropriação se configurar a Alexandre como novo, ele experienciaria, novamente, a aceitação de que um filho cresceria longe dele, e a confirmação de que a paternidade lhe parecia algo para não ser vivenciado por completo. Esta situação ocorre antes que ele saiba da morte do filho que deixou na Rússia. Não conseguiria, portanto, salvá-lo, e salvar o filho era a possibilidade de salvar-se a si mesmo, de redimir-se enquanto pai. O filho não seria a motivação que planejava para a mudança de rumo na vida.

Percebemos que Chakhban, Dmíttri, Nikolai e Alexandre representam na trama quatro experiências paternas bem distintas e bem marcadas: Chakhban, um pai solo; Dmíttri, um pai em sentido a que poderíamos dizer tradicional; Nikolai, um padrasto; e

Alexandre, um pai ausente fisicamente. Assim como as figuras maternas, eles possuem desvios das ações que se espera da figura heroicizada do pai protetor. A ausência na vida dos filhos é o movimento comum entre eles, considerando o conceito de ausência paterna de Sganzerla e Levandowski, mencionado por Sabrina Daiana Cúnico e Dorian Mônica Arpini (2013), em estudo no qual contemplam as transformações familiares e os desafios da paternidade contemporânea:

O conceito de ausência paterna comporta mais de uma definição, situação já sinalizada por Sganzerla & Levandowski. Uma primeira definição diz respeito à ausência paterna diretamente relacionada à falta de afeto do pai, ou seja, tal ausência seria decorrente da distância emocional entre pai e filho, que pode acontecer mesmo quando se tem a presença física do pai. Por outro lado, a ausência paterna pode ser entendida também como a falta de contato entre pai e filho, que pode ser decorrente de uma separação conjugal, morte e/ou trabalho do pai em outra cidade ou estado. Nesse caso, não se tem a presença física do genitor. Todavia, não se pode desconsiderar os casos em que ambos os tipos de ausência paterna acima descritos se encontram juntos, já que a ausência física do pai pode também contribuir para uma distância afetiva (SGANZERLA; LEVANDOWSKI, 2010 *apud* CÚNICO; ARPINI, 2013).

As definições de ausência paterna supramencionadas são representadas, justamente, pelos quatro personagens que apresentamos, e somam-se às ações maternas para a formação da constituição dos sentimentos de desamparo e da firmeza de que as casas familiares não representam solos seguros de permanência e nem de retorno.

3 OS FILHOS EXILADOS: SOB OS SIGNOS DA AUSÊNCIA E DO DESAMPARO

Neste capítulo, nossa aproximação é dos filhos centrais da trama: Andrei e Ruslan. É em torno da história de amor entre os jovens russo e tchetcheno que as demais histórias nos são apresentadas. Vamos perceber, mais uma vez sob a perspectiva teórica de Alexis Nouss (2016 *apud* LIMA; SOUZA, 2019), como Bernardo Carvalho apresenta as subjetividades destes filhos diante da experiência comum dos signos da ausência e do desamparo. Para refletirmos sobre isso, vamos considerar também as seguintes questões: como a escrita de OFM, considerando agora a perspectiva dos filhos, é uma provocação à noção de “lugar no mundo” a partir da presença familiar, sobretudo, materna? E, como as experiências exílicas dos personagens são atravessadas pela experiência de morte a partir da consideração da figura da quimera tomada por Bernardo Carvalho.

3.1 ANDREI E RUSLAN: O EXÍLIO DAS QUIMERAS

Figura 2 — Quimera



Fonte: QUIMERA. *História Documentada*, [s. l.], 21 ago. 2013. Disponível em: <https://historiadocumentada.wordpress.com/2013/08/21/quimera>. Acesso em: 26 jul. 2023.

“As Quimeras” é o título da segunda parte de OFM. Carvalho partiu de uma figura mitológica surgida na Grécia Antiga, por volta do século VII A.C, para intitular a parte do romance em que os personagens Andrei e Ruslan se encontram. Adenize Franco (2013, p. 48), em sua tese de doutorado, assinala que “aberração parece ser uma palavra cara ao escritor”. Ela cita *Aberração* (1993), o primeiro livro do autor, e o conto homônimo que o compõe, e afirma que OFM também trabalha com a metáfora da aberração por meio da figura da quimera, “um monstro formado por cabra, serpente e leão” (BORGES, 1985, p. 112 *apud* FRANCO, 2013, p. 48-49), conforme a figura supracitada.

Franco (2013) cita o jornalista e crítico literário Manuel da Costa Pinto que diz se firmar nas narrativas do escritor carioca “o núcleo oculto das aberrações afetivas” (COSTA PINTO, 2004, p. 135 *apud* FRANCO, 2013, p. 49), e defende que a imagem quimérica formada pelo escritor se refere à relação homoafetiva entre os jovens russo e tchetcheno. Entretanto, consideramos que a utilização da figura da quimera se refere à questão identitária em torno dos personagens em sentido mais amplo que abarca a orientação sexual, mas não se restringe a ela, pois o sentimento de abandono e demais decorridos das relações familiares, sobretudo, com as mães, também influem na composição destes corpos quiméricos. Estas relações refletem na forma como eles se veem, no modo como se identificam um com o outro e no sentimento de deslocamento no mundo que possuem. Os deslocamentos que Anna e Olga realizam do ideal de mãe gestam outro tipo de “aberração afetiva” que reflete na composição identitária dos filhos: não serem amados ou não serem amados, conforme esperado.

No seio familiar, a questão da orientação sexual não firma conflitos a Andrei e Ruslan. Há dois momentos em que Olga e a voz narrativa, respectivamente, utilizam os adjetivos “especial” e “sensível” para se referirem aos jovens. Olga diz que Andrei “É um menino especial” (CARVALHO, 2009, p. 146), e a voz narrativa afirma que “Ruslan era um rapaz sensível” (CARVALHO, 2009, p. 30), entretanto em momento algum da trama, temos certeza de que a orientação sexual deles é sabida por suas famílias. Dentro dos espaços de suas casas e próximos aos seus, o que se destacam como “aberrações afetivas” são mesmo as relações com as mães, ao passo que as relações que mantiveram com espaços externos, como o quartel, becos, ruas e prédios em ruínas da cidade de São Petersburgo, bem como com os sujeitos que encontraram nestes espaços, parecem trazer um maior destaque aos conflitos por conta da orientação sexual e de outros traços/características que os denunciavam como “diferentes”.

A cidade de São Petersburgo representa a “metrópole hostil” (RESENDE, 2008, p. 31) que imprime tragicidade às vidas de Andrei e Ruslan, que os faz estar em “convívio tão próximo com a morte” (RESENDE, 2008, p. 31). A cidade russa apresenta aversão a todas

as formas que seus corpos se mostram *estranhos*, e enxerga perigos e ameaças até mesmo naquilo que se configura de foro íntimo. Atrelada à xenofobia e às outras formas de preconceitos, a cidade erige “trincheiras fortificadas e os *bunkers* destinados a separar e manter distantes os estrangeiros, barrando seu acesso” (BAUMAN, 2009). Andrei e Ruslan são os “estranhos” que, conforme afirma Bauman (1998), são, como tantos, produzidos e anulados pelas sociedades pós-modernas, causadores de medo que precisam ser combatidos por meio do erigir de fronteiras.

O signo da ausência é um ponto em comum entre Andrei e Ruslan quando nos referimos às figuras maternas e paternas, e tal signo nem sempre é marcado pela distância do corpo físico destas mães e/ou destes pais. Se o pai biológico de Andrei partiu para o Brasil quando ele ainda tinha nove anos, e isso marcou uma ausência física em sua vida; a “ausência” da mãe é representada pela submissão ao marido que resultou na falta de coragem para defendê-lo. E, se Ruslan, após o abandono da mãe, cresceu ao lado do pai, Chahkban se fez cada vez mais “ausente” pela decepção e pela tristeza nunca superada por conta da partida da companheira. O signo da ausência na vida dos personagens é composto, portanto, pelo abandono e pelo desamparo materno e paterno que os torna conscientes da condição solitária que possuem.

A narrativa apresenta cenas nas quais fica evidente como Andrei e Ruslan se identificam, e é a partir das suas imagens corporais que esta identificação se intensifica. Quando estão frente a frente, a se entreolharem; a alusão ao espelho evoca uma identificação física: “O ladrão olha para o recruta. Está com um corte na testa, do lado oposto ao da cicatriz na testa de Andrei, de modo que, agora, quando estão um na frente do outro, são como um espelho” (CARVALHO, 2009, p. 141). Para além da orientação sexual, eles encontram pontos em comum também com relação ao sentimento de desnorteamento, de não saber para onde seguir por não encontrarem nas próprias casas espaços de amparo:

Quando fica em pé, o ladrão se afasta dele, empurrando-o com toda a força para fora do prédio. Já percebeu que o recruta está bêbado:

- Some daqui e não aparece mais.

Andrei se apruma, tosse e põe a mão no pescoço. O ladrão sobe a escada. Para no alto do primeiro lance e se vira para trás antes de continuar. Olha para Andrei, que permanece imóvel do lado de fora, o moletom e a camisa manchados de sangue.

- Qual é o problema? Ainda não entendeu que te mandei embora?

- Não posso voltar sem o dinheiro.

O próprio Andrei se surpreende com o que em seguida sai da sua boca:

- Não tenho para onde ir.

Os dois se entreolham, mas o ladrão não consegue encará-lo por mais de alguns segundos (CARVALHO, 2009, p. 126-127).

A ação expressa pelos olhos e o tempo suspenso por segundos, um diante do outro, evoca um reconhecimento. É por esta ação que conseguem expressar um ao outro que estão em igual condição de perigo. Enquanto corpos separados, eles já carregam marcas evidentes de que ocupam espaços indevidos. Andrei, natural de Vladivostok, é filho de uma russa e de um brasileiro, e se a condição mestiça não lhe faz apresentar traços fenóticos desta mestiçagem; como integrante do exército russo tem a cabeça raspada. Em fuga pelas ruas de São Petersburgo, pode ter, facilmente, descoberta a sua condição como desertor.

O fragmento supracitado do romance não é o único que recorre aos corpos e aos sentidos/manifestações corporais como forma de expressão de sentimentos e/ou de experiências comuns entre Andrei e outros personagens. São exemplos o reconhecimento feito por ele, nos olhos do soldado Kórsakov, da mesma vulnerabilidade da noite em que foi roubado por Ruslan; a sua lembrança do tempo vivido ao lado do pai biológico quando ouve vozes de turistas brasileiros nas ruas de São Petersburgo; a espécie de “compulsão inconsciente” (CARVALHO, 2009, p. 101) por falar sozinho; e a necessidade vital de substituição da fala pela escrita como práticas de comunicação enquanto estava no quartel.

É quando desce de um metrô e segue até o ponto de ônibus onde estaria um oficial do exército a esperá-lo num carro estacionado, que Andrei, “sem ter a consciência”, volta “a falar com as paredes dos prédios” (CARVALHO, 2009, p. 102). Era um costume de criança com o qual, naquele momento, contornava a solidão, pois “já não pode ficar sozinho, não vai aguentar mais um minuto sozinho” (CARVALHO, 2009, p. 101). Era um costume, porém, que poderia também pô-lo em risco pelas ruas da cidade. O som de sua fala e algum gesto que lhe escapasse poderiam fazer com que fosse abordado por policiais.

Ruslan, por sua vez, apresenta traços fenóticos que o denunciam como um não russo. Ele era natural de Grózni, filho de uma russa e de um tchetcheno, mas com características, chamadas caucasianas, mais evidentes. Além do sotaque, características físicas o fazem reconhecido como oriundo da região do Cáucaso. Ele “não é baixo, nem alto, tem cabelos pretos, um pouco encaracolados e brilhantes, e olhos escuros. A barba é espessa, mas cortada rente ao rosto. O botão aberto no colarinho da camisa deixa entrever muitos pelos no peito (CARVALHO, 2009, p. 55). Carvalho fala sobre a construção deste personagem que ele iria inserir como um refugiado na cidade russa de São Petersburgo:

Eu pensei: “eu tenho que ter um olhar estrangeiro para esse negócio”. comecei a procurar todos os personagens que tivessem alguma relação com o mundo soviético ou russo, que eu pudesse usar. Um cubano, que até que representaria como um latino-americano, um vietnamita, um mongol. E só quando eu cheguei a São Petersburgo, cheguei à Rússia é que eu entendi que, na verdade, o estrangeiro mais natural, que não

é estrangeiro porque faz parte da Rússia, mas é considerado como um estrangeiro, é o cara do Cáucaso, que é como se fosse um nordestino em São Paulo, é o cara que sofre preconceito, que trabalha no subemprego. E aí veio a calhar, porque comecei a ver que São Petersburgo tinha comemorado 300 anos da criação da cidade em 2003, mesmo ano em que a Guerra da Tchetchênia, uma guerra totalmente bárbara, estava no auge (CARVALHO, 2009 *apud* SILVA, A., 2021, p. 101).

À construção de Ruslan como um estrangeiro, salvo alguns pontos destoantes, se entrecruza à construção estrangeira de Andrei. Ambos encontram insegurança e desolação no espaço hostil da cidade de São Petersburgo, e a estas construções dos personagens somam-se os mesmos sentimentos que lhe são ofertados pelas suas histórias familiares. Ambos são mestiços, fugitivos e homossexuais. Se Ruslan confronta a inexistência do amor materno, Andrei confronta a incondicionalidade dele. Contudo, apesar destes confrontos, os sentimentos de ambos se entrecruzam novamente na compaixão que sentem pelas suas mães.

Os momentos em que os corpos dos jovens estão em contato direto apresentam, além da construção cênica em torno da sensualidade/sexualidade, uma espécie de fusão entre eles. Como já conhecedores das referidas experiências individuais de cada um, percebemos que ocorre um reconhecimento entre corpos que excede a questão da orientação sexual, que não proporciona um apagamento das formas com que cada um experienciou as suas vivências individuais, mas as funde. Uma fundição de corpos que se reconheceram no estranhamento, pela percepção de que ambos são “diferentes”:

Os dois corpos permanecem em silêncio, colados um ao outro num canto escuro, tentando conter a respiração, enquanto a polícia examina o local. Andrei sente o hálito do vulto no pescoço, e o calor do seu tronco arfante. O hálito tem o mesmo cheiro que o seu, indistinto. *O coração dispara*. O policial sai, sem encontrar nada. Os dois corpos arriscam-se a mover-se, mas, por segurança, permanecem por mais alguns instantes onde estão. O movimento das duas respirações vai se acalmando, achando um ritmo comum, como se eles fossem a mesma pessoa. Andrei se deixa embalar pela sincronia (CARVALHO, 2009, p. 107-108, grifo nosso).

Neste fragmento, a condição comum como fugitivos é a mais evidente, e é a que os faz comungar o silêncio, a respiração, o hálito de mesmo cheiro indistinto, o desejo do movimento e a necessidade de manutenção da paralisia. Se o contato corporal permite que pensemos que eles compartilham um mesmo sistema neural que comanda o controle da fala e demais ruídos e do movimento, o coração seria o órgão que, como única quimera, não compartilham? Percebemos como a ação de disparo do coração é isolada no trecho supracitado e se refere, exclusivamente, a Andrei.

Outro momento em que a narrativa apresenta uma espécie de fundição dos corpos de Andrei e Ruslan, ocorre no fragmento a seguir:

[...] o ladrão aproxima os lábios da orelha esquerda do recruta. Mas, desta vez, não lhe sussurra nada. Basta a respiração. Andrei não reage. A mão com que chegou a tentar se desvencilhar do ladrão quatro noites antes, agora apenas o toca, está pousada sobre sua coxa. Sente a pressão no pescoço ceder e experimenta girar a cabeça devagar dentro da chave de braço do batedor de carteiras até seus lábios entreabertos estarem na mesma altura. Uma nova consciência se instaura entre os dois. Há um reconhecimento, um lapso de desconfiança e hesitação. E, pela inércia da recomposição de forças, os lábios entreabertos por pouco não se tocam. O recruta volta a sentir o próprio hálito na respiração do batedor de carteiras, sente-se acolhido por aquele sopro, como se pela primeira vez tivesse consciência do ar que respira e que o mantém vivo, na boca dos outros. E é só quando os dois rostos se afastam alguns centímetros, ainda sob o risco de uma reação intempestiva, que Andrei se dá conta de que são iguais. Não são só os olhos escuros, mas é toda a fisionomia do ladrão que reproduz a sua própria imagem, dependendo do ângulo e da incidência da luz. Basta, entretanto, um pequeno movimento para que a impressão se desfça e cada um retome a sua identidade prévia (CARVALHO, 2009, p. 124-125).

Neste fragmento nos deparamos com um estranhamento diante do misto de sensações/percepções dos personagens. Apesar de uma imagem de contenção violenta, a cena apresenta uma construção que beira à sensualidade por meio do quase toque dos “lábios entreabertos”. O que mais nos chama a atenção, contudo, é Andrei ter encontrado acolhimento na respiração de seu agressor. O acolhimento que não sentiu nem mesmo quando a mãe o beijou na testa ao se despedir dele na estação de trem, rumo ao quartel do exército russo. E como se o gesto materno lhe houvesse sido mais violento, percebemos que não são apenas as violências perpetradas pelo contexto de uma guerra que ferem este filho.

Este novo encontro entre eles nos faz lembrar/perceber também que em momento algum do romance há de forma direta com relação a Andrei uma descrição física como ocorre com Ruslan. Alguns traços físicos que compõem a imagem do personagem são perceptíveis nos episódios em que ele e Ruslan se encontram e se põem em confronto corporal. A cena supracitada, por exemplo, nos informa que seus olhos são escuros.

Esta identificação que ocorre entre eles por conta da aproximação corporal passará a se refletir também nos momentos em que estão, fisicamente, separados. Apresentamos abaixo um destes momentos em que Andrei busca pelo amigo apresentando a descrição de si mesmo:

Vai pensar duas vezes antes de entrar no prédio. Não sabe qual é o andar. Uma velha estará descendo com o lixo. Vão se cruzar no meio do segundo lance de escadas. E, quando ela lhe der boa-noite, ele vai perguntar:
 - Estou procurando um homem mais ou menos da minha idade, mais ou menos da minha altura, mais ou menos como eu, com barba por fazer e cabelos pretos. (CARVALHO, 2009, p. 140).

Como se Andrei já fizesse da imagem do amigo, reflexo da própria, o episódio em que cede seu passaporte será expressão não apenas de abnegação e do amor por Ruslan, mas também da fusão de suas identidades:

É meu amigo - Andrei diz. - Não é daqui - continua, agora já empunhando o passaporte que tirou do bolso da calça e que coloca na mão do rapaz ensanguentado em seus braços. Aperta os dedos do rapaz desacordado, forçando-o a segurar o passaporte. Mas os dedos já não têm vida própria.
O rapaz de moletom verde se recusa a largar o corpo inerte, em seus braços:
Vocês têm que tirar ele daqui, desta cidade, deste país. Ele não é daqui. É estrangeiro. Não tem nada a ver com isso. Está aqui o passaporte dele. Alguém tem que salvá-lo!
E você, quem é? - pergunta o policial.
Eu? (CARVALHO, 2009, p. 179).

A cessão do passaporte seria a salvação de Ruslan, e Andrei aceita que isso seria a sua condenação. Ruslan, entretanto, morre. Andrei retorna ao exército russo, e nas montanhas de Vedenó, irá rememorar as palavras de Ruslan no bilhete que ele deixou antes de sair ao encontro que acreditava ser com a mãe. Quando uma mulher corre com uma espingarda para um curral a fim de matar uma estranha criatura nascida na propriedade, “um bezerro recém-nascido, ao mesmo tempo peludo e pelado, com diferentes padrões e cores de pelo espalhadas pelo corpo, como uma colcha de retalhos” (CARVALHO, 2009, p. 199), Andrei não tenta impedi-la, ao contrário, mata o tenente-coronel Iakovenko que levanta arma contra ela.

A estranha compreensão de Andrei da fala daquela mulher é um ponto curioso neste trecho, e este contato do personagem com outra língua estrangeira firma uma experiência diferenciada do contato que teve com a língua portuguesa ouvida de turistas pelas ruas de São Petersburgo. A língua portuguesa já lhe era, sobremaneira, uma conhecida. Ele não a compreendia, mas o contato existiu por conta de ser a língua de seu pai. Neste contato com a língua tchetchena, ele ouve aquela mulher como se ela falasse russo, “entende cada palavra do que ela diz, como se aquela fosse a sua língua materna” (CARVALHO, 2009, p. 198).

Percebemos que para construção desta nova experiência de Andrei com uma língua estrangeira, as dimensões temporal e espacial se entrecruzaram para que houvesse o entendimento perfeito do personagem quanto ao teor do que era dito por aquela mulher, sem que houvesse qualquer tradução do guia tchetcheno que acompanhava o comboio, pois o “rosto também fala, fala antes que a língua fale” (NOUSS, 2021, p. 12). A rememoração da carta deixada por Ruslan e o espaço das montanhas tchetchenas no qual se encontrava no presente permitiram que ele se deixasse “traduzir pelo outro, ou seja, traduzir-se no outro” (NOUSS, 2021, p. 12). Nouss, diante de uma língua estrangeira disse: “reconheço a língua estrangeira como uma língua outra, reivindico a sua alteridade, acolho-a” (NOUSS, 2021, p. 11). Andrei

parece ter realizado esta mesma reivindicação e acolhimento com relação à língua daquela mulher.

No desfecho trágico de Andrei, é perceptível que os sentimentos de desolação e desamparo o tomam de uma forma mais intensa, pois ele vê-se frustrado com a figura do “Deus protetor e justo” que conhecia por intermédio de sua mãe. Em cena que encontra o soldado Kórsakov, forçado à prostituição como ele o fora, enxerga nisso uma forma de justiça divina, ainda que os sentimentos de “liberdade e tristeza” (CARVALHO, 2009, p. 121) se misturem ao de justiça. Kórsakov havia lhe causado muitas humilhações no quartel, e neste reencontro, “volta a pensar no Deus de sua mãe. Acredita que ele existe e que aquela é a sua hora” (CARVALHO, 2009, p. 120). Ele passa a concebê-LO, possivelmente, um pouco seu também. Mas agora, diante da morte de Ruslan, de seu retorno ao quartel do exército e participação naquele comboio, Andrei mostra-se entorpecido por uma desesperança, por um novo desamparo. Ele já não O tinha mais tão seu, e tão justo quanto O considerou na noite do encontro com Kórsakov.

Andrei havia entendido, perfeitamente, que, como uma forma de “reverter o pesadelo em que estão enredados” (CARVALHO, 2009, p. 198), a mulher nas montanhas de Vedeno pretendia matar “aquela monstruosidade que só não causa horror à vaca que a deu à luz” (CARVALHO, 2009, p. 198). Em sua memória, possivelmente, ainda estivessem as palavras do amigo que disse que “as quimeras morrem para que sobreviva o pacto dos que não podem contar nem com Deus nem com os anjos” (CARVALHO, 2009, p. 161).

Quando ele corre para o curral, “como se obedecesse a um chamado” (CARVALHO, 2009, p. 199), será atingido por um soldado e cairá, morto. Neste momento, ele não segura o “crucifixo” dado por sua mãe e do qual nunca se separava. Ele não o faz simbolizar um pedido de socorro ao “Deus de sua mãe” (CARVALHO, 2009, p. 120). Ele segura a “concha” dada por Ruslan que se encontrava em seu bolso. Possivelmente rememora as palavras do amigo quanto ao que diziam sobre as conchas, antigamente, de onde veio: “[...] diziam, que elas guardavam a ressonância das coisas” (CARVALHO, 2009, p. 160).

A narrativa de OFM apresenta o retorno temporal aos dez dias anteriores à conversa ocorrida entre Iúlia e Marina. Neste primeiro momento da narrativa, os destinos de Andrei e Ruslan já estavam consumados, e a morte se configura a ambos, na trama, como a última experiência de seus corpos, a última que compõe a condição exílica dos personagens. Vanira Teresinha Codato (2004) ao tratar do destino e do sentimento trágico, fala da morte como uma experiência corporal, e estabelece uma relação com o corpo materno. Ela diz:

Morrer é um acontecimento do corpo. Quer acreditem ou não na existência e imortalidade da alma, assunto para outros devaneios, morrer é uma experiência do corpo. E toda experiência corpórea está ligada à mãe, à origem que nos determina. Tudo, mesmo os Deuses, para existir, devem ter uma mãe. A corporeidade deve ser tecida. Nosso corpo, nosso Destino, é tecido no corpo da mãe. A mãe tem poder de vida e morte sobre nós. É por seus esforços ou a falta deles que viveremos ou morreremos (CODATO, 2004, p. 60).

Percebemos que nos momentos de morte dos dois jovens, eles realizavam movimentos distintos com relação aos corpos maternos. Se Ruslan morreu durante uma tentativa de retorno ao corpo materno por conta de alguma esperança na força do sangue; Andrei foi recapturado para o exército russo, quando se encontrava numa tentativa de fuga, não só do país, mas também do corpo materno, pois o conhecia ambos como solos de risco. Se em movimento de retorno ou de fuga, foi mesmo com a condição trágica que ambos se depararam, e esta tragicidade se acentua quando relembramos as ações maternas e as reviravoltas da trama até os desfechos de ambos os personagens.

O arremate do romance ocorre com a voz de uma mulher-mãe. Trata-se da mesma mulher que Andrei salvara e que correu para o curral para matar a estranha criatura que havia nascido na propriedade da família. Logo após atirar, ela diz: “- O filho-da-mãe” (CARVALHO, 2009, p. 199), e a voz narrativa nos informa que isso é dito de forma “desvairada, enquanto a vaca lambe, bovina, a cria morta” (CARVALHO, 2009, p. 199). Ela entendia ou precisava entender como uma forma de explicação para a morte do filho que o nascimento do estranho bezerro havia trazido mau agouro à família. É desta mulher, portanto, a última experiência materna da trama.

Ela, assim como Marina e Zainap, parece carregar uma culpa questionável quanto ao destino do filho. Ela atribui a uma crença popular a explicação que busca para a morte dele. Se houvesse matado a estranha criatura, de madrugada, quando nasceu, teria evitado a morte do filho? Não a ter matado entregou o filho ao desamparo e à própria sorte? No embate de mãe contra mãe, a mulher parece ter se defrontado com a consciência de que aquela cria tal como era só poderia ser amada pela vaca.

Andrei e Ruslan, isoladamente, a seus modos, eram criaturas que destoavam e que por isso encontravam barreiras para sobreviver no seio familiar e num país como a Rússia. As dificuldades de sobrevivência dos personagens surgiram, portanto, no espaço micro, privado e cotidiano de suas casas e relações familiares, e se fundiram às dificuldades encontradas no espaço macro, público, representado pela cidade de São Petersburgo e pelo contexto da segunda guerra da Tchetchênia.

Quando Carvalho promove o encontro entre os personagens, ele funde dois corpos que se reconhecem nas diferenças em único corpo quimérico. Andrei e Ruslan eram conscientes de que as dificuldades de fuga da cidade se acentuavam por permanecerem juntos, mas era justamente terem se mantido juntos que os fez perceber que eles poderiam “parecer tudo, menos eles mesmos (CARVALHO, 2009, p. 133). Desta forma, eles atingiram a invisibilidade necessária para sobreviver por mais um tempo naquela cidade. Entretanto, a morte de Ruslan em terras russas põe fim à parte deste corpo quimérico, de forma que o restante dele (Andrei), inevitavelmente, não iria sobreviver. Andrei morre em terras tchetchenas, e a morte configura-se a ambos como a falha de travessia, a prisão em “lugar algum” e o conseqüente não retorno às mães e às suas terras.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Aqui, no fechamento deste trabalho, conseguimos visualizar de forma mais clara, por nosso olhar ter acesso agora a um todo, que “experiências” foi a palavra que marcou todo o nosso percurso, e que nos fez empreender movimentos de desdobramentos. Partimos da figura do escritor e de suas experiências de viagem que resultaram em muitos de seus romances, com destaque para a experiência de expatriação que resultou no romance *O Filho da Mãe* (2009), adentramos a montagem/construção do romance com foco em estratégias que acreditamos terem sido adotadas pelo escritor para nos aproximar dos personagens, e enfim, tratamos de forma mais específica das trajetórias das mulheres e filhos, sendo que a dois filhos dedicamos maior atenção porque é deles a história que funciona como fio condutor para as demais.

A partir dos sentimentos de medo e desamparo que o dominaram em sua viagem a São Petersburgo, Bernardo Carvalho construiu os sentimentos de seus personagens, fez com que as mulheres da trama experienciassem o medo, diretamente e de forma singular, relacionado à questão da maternidade; e fez com que os filhos experienciassem, como consequência, o sentimento comum do desamparo. Os reflexos destes sentimentos nas mulheres e filhos não ocorrem de forma tão enquadrada. É claro que o medo também se apresenta nos filhos, pois eles vivenciam conflitos nas esferas íntima e pública que põem em risco as suas vidas, assim como, é claro, que o sentimento de desamparo também está presente nas mulheres da trama; nas suas mães, inclusive, por não saberem lidar com o ideal daquilo que se espera de uma “boa mãe”. Percebemos que foi possível trabalhar com esta divisão dos sentimentos do medo (mulheres) e do desamparo (filhos) porque eles se destacam na construção das trajetórias dos personagens e representam pontos em comum entre eles. As mulheres possuem o medo associado ao desejo de salvação, e os filhos possuem o desamparo associado ao signo da ausência.

Sob a perspectiva de considerarmos as experiências de cada uma destas mulheres, e sob o viés teórico acerca do exílio que adotamos neste trabalho, discordamos do posicionamento de Resende (2014, p. 18) quando afirma que o “sentido linear” da trama “tem tudo a ver com a história do romance que fala de mães lutando pela vida de seus filhos”. É verdade que a luta materna pela vida dos filhos compõe algumas experiências de mulheres-mães da trama, porém não acreditamos nesta luta como definidora de um “sentido linear”.

Primeiramente, como tratamos, nem todas elas estão na condição materna; e as que estão, nem todas posicionam os filhos como os objetos centrais de salvação e luta.

Algumas puseram a si mesmas em primeiro lugar. Defendemos que o que se firma como um “sentido linear” é o enfrentamento singular do atravessamento da questão da maternidade nas experiências de todas as mulheres da trama, e os reflexos deste enfrentamento nos filhos, sendo que as trajetórias destes personagens nos permitem perceber também os atravessamentos de fatores políticos, públicos na esfera íntima, privada de cada um deles. Todos os personagens equilibram-se entre estas duas esferas, e isso nos faz lembrar as palavras de Homi Bhabha (1998, p. 30) quando contempla tais esferas e afirma que “casa e mundo se confundem e, estranhamente, o privado e o público tornam-se parte um do outro, forçando sobre nós uma visão que é tão dividida quanto desnorteadora”.

Nas representações de mulheres diante da questão da maternidade, percebemos o movimento comum de desvio de um ideário materno. Todas elas, de alguma forma, falham diante deste ideal, e a forma como Carvalho as representa permite que seja atribuído valor às subjetividades das experiências, uma vez que despidas do caráter sobre-humano que este ideal lhes impõe, conseguimos analisá-las em suas condições humanas, como mulheres que diante de uma situação de angústia qualquer teriam reações singulares. Desta forma, o conceito mais abrangente de exílio de Alexis Nouss, por considerar o caráter individual de sujeitos em deslocamentos também singulares, nos permitiu o sustentáculo de análise das trajetórias/experiências exílicas dos personagens de OFM, e nos permitiu perceber que ocorre com as figuras maternas uma dessacralização em prol de uma perspectiva que prima pelo caráter humano.

Para refletir sobre as deslocções em suas variadas formas, Nouss partiu da imagem das travessias em alto-mar empreendidas, sobretudo, por conta de conflitos bélicos. São travessias que nem sempre chegam a se consumir por conta da insegurança das embarcações que resulta em naufrágios, de forma que estas pessoas tornam-se apenas números que alimentam estatísticas, lotes de sujeitos que naufragam junto com suas histórias individuais, que morrem no estado a que Lima (2022, p. 15) chamou de “em curso”, de forma que o mar no qual naufragam torna-se “lugar algum” ou “não lugar”.

As grandes mídias retratam estas pessoas de forma estigmatizada. Social e politicamente, elas são firmadas apenas como “migrantes ilegais” em “embarcações ilegais”. São casos que se tornam notáveis quando se deflagram tragédias como a morte de milhares de pessoas em naufrágios, sobretudo quando dentre estas pessoas se destacam vítimas crianças,

como o caso do menino sírio, morto na praia de Bodrum na Turquia¹³. Este sentimento de comoção diante de uma vítima tão jovem talvez tenha sido um dos fatores que tenha influenciado na escolha de uma criança como representativa da dor dos refugiados na figura da boneca Amal¹⁴, no ano de 2021. A boneca gigante foi nominada, e assim uma dor coletiva recebeu um rosto.

A proposição de Nouss para reflexão em torno do próprio termo “migrante” e o seu conceito de exílio possibilitam que pessoas como Alan Kurdi, o menino sírio, sejam valoradas em sentido global, em sentido que não deixa de considerá-las diante da experiência coletiva, mas que também abarca as suas experiências subjetivas que contemplam suas histórias e as suas memórias. Sujeitos *exilientes* e não migrantes, em condição exílica e não em condição migrante.

O contexto da segunda da Tchetchênia, em fins dos anos de 1990 e início dos anos 2000, é o fato político que posiciona os personagens ou em lado russo ou em lado tchetcheno, mas a presença das figuras maternas parece, a princípio, transparecer a ideia de um trabalho com a homogeneidade e com a incondicionalidade do amor materno. Trata-se de uma ideia e de uma concepção do amor materno que está, por exemplo, em Marina, quando ela diz: “Você é capaz de tudo para evitar a morte de um filho. É capaz de defendê-lo contra a própria justiça. Os filhos estão acima de qualquer suspeita. Você é capaz de matar por um filho” (CARVALHO, 2009, p. 186). Contudo, à medida que adentramos a narrativa, percebemos que os movimentos pela salvação não encontraram motivação somente na maternidade e nos filhos, e que as mulheres de OFM empreenderam trajetórias nas quais não encontraram no amor materno um ponto comum, mas sim nos desvios da conduta esperada por elas diante da questão da maternidade.

A partir do conceito de “não lugar”, de Nouss, e da dialética existente entre ele o termo “lugar”, percebemos como alguns espaços da cidade de São Petersburgo, sobretudo espaços pelos quais transitaram os filhos centrais da trama, funcionaram como não lugares, como espaços de travessia, que “não se situariam nem na partida, tampouco na chegada” (LIMA, 2022, p. 15). São os casos do quartel para Andrei; do campo de refugiados para Ruslan;

¹³ Em 2 de setembro de 2015, uma quarta-feira, o corpo de um menino sírio de três anos de idade foi encontrado afogado na praia de Bodrum, na Turquia. A criança, seus pais e o irmão de cinco anos, apesar da negação de asilo do governo canadense, tentavam uma travessia ao encontro de parentes naquele país (A HISTÓRIA..., 2015).

¹⁴ A boneca nominada Amal tinha mais de três metros de altura, e representava uma criança síria refugiada. Numa viagem que durou 14 semanas, ela percorreu 8 mil quilômetros para chamar "a atenção para a dura vida de quem deixa tudo para trás, fugindo de guerras e da miséria" (JORNAL NACIONAL, 2021).

das ruas, becos da cidade, ruínas de prédios e o apartamento de Marina para ambos. Todos foram espaços que não situaram “nem o lá, nem o cá” (LIMA, 2022, p. 14), mas o entremeio. Não se firmaram como os pontos bipolarizados, mas se firmaram como espaços que reforçaram o caráter de sujeitos deslocados, desajustados e com identidades flutuantes marcadas por memórias do passado e por vivências do presente. Andrei e Ruslan experienciaram condições exílicas atravessadas pela “marginalização social em relação ao corpo” (SILVA, A., 2021, p. 109) e pelo desamparo advindo das relações que, socialmente, são tidas como de confiabilidade e conforto. Este sentimento de desamparo e esta marginalização dos seus corpos representaram duas formas de rejeição sofridas pelos jovens advindas, respectivamente, dos espaços privados das suas casas e dos espaços públicos pelos quais se deslocaram.

A condição exílica das mulheres de OFM relaciona-se, portanto, ao deslocamento do ideal materno próximo de uma espécie de santidade, e, ao mesmo tempo, de uma aproximação da condição humana destas mulheres. Se por um lado, aqueles que as rodeiam, e elas mesmas, se reconhecem como falíveis, como desvios daquele ideal; por outro, elas também entendem que recuperar as mulheres que foram antes da condição materna já não parece possível. Assim, todas elas compartilham o sentimento de *culpa* por sentirem que não fizeram o suficiente para salvar seus filhos, os filhos de outras mulheres ou a si mesmas. Cada uma delas experiencia, a seu modo, a condição da (não)maternidade. Embora a falha seja pertinente à condição humana, elas mesmas se põem frente a este sentimento de insuficiência e de fracasso que as fazem ruir diante do ideal materno. Ser mãe ou a não maternidade não garantiram às mulheres-mães de OFM a firmeza de “um lugar no mundo”, e o ideário de maternidade firmou-se a elas como o mar no qual empreenderam as suas travessias falhas.

Por mencionarmos a presença do sentimento de culpa em todas estas mulheres, citamos aqui um interesse futuro de pesquisa que é a relação entre o exílio e o trágico presente no romance. Acreditamos que esta relação pode ser mais bem refletida por meio de algumas questões, como: a trama é articulada de forma a reforçar a certeza da inexistência de salvação? Existe uma relação intrínseca na trama entre o desejo de salvação e o trágico, uma vez que até mesmo as ações que visam salvar acabam por direcionar a situações das quais os objetos de salvação não encontram escapatórias? Como podemos entender o trágico radical apontado por Beatriz Resende (2008) e como ele se manifesta na trama? Apontamos, neste desfecho, apenas um caminho ainda a ser mais bem planejado, pois acreditamos nas potencialidades de OFM e, possivelmente, de outras obras do autor, como objetos de análise da relação entre exílio e trágico, uma vez que a condição trágica, assim como a exílica - lembramos

aqui do posicionamento de Nouss (2016 *apud* LIMA; SOUZA, 2019) - também se configura como uma condição humana.

REFERÊNCIAS

- A HISTÓRIA por trás da foto do menino sírio que chocou o mundo. **BBC News Brasil**, [s. l.], 3 set. 2015. Disponível em: https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2015/09/150903_aylan_historia_canada_fd. Acesso em: 26 jul. 2023.
- AGAMBEN, Giorgio. A potência do pensamento. **Revista do Departamento de Psicologia - UFF**, v. 18, n. 1, p. 11-28, jan./jun. 2006. Tradução de Carolina Pizzolo Torquato. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rdpsi/a/N6v9wqP8ChHzLQwQNMjLNGt/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 26 jul. 2023.
- AZEVEDO, Monia Karine; MELLO NETO, Gustavo Adolfo Ramos. O desenvolvimento do conceito de pulsão na obra de Freud. **Revista Subjetividades**, Fortaleza, v. 15, n. 1, abr. 2015. Disponível em http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2359-07692015000100008#:~:text=A%20puls%C3%A3o%20de%20morte%20era,%2C%20ou%20seja%2C%20a%20morte. Acesso em: 23 mar. 2023.
- BADINTER, Elisabeth. **Um amor conquistado: o mito do amor materno**. Tradução de Waltersin Dutra. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- BADINTER, Elisabeth. **O conflito: a mulher e a mãe**. Tradução de Vera Lúcia dos Reis. Rio de Janeiro: Editora Record, 2011.
- BAUMAN, Zygmunt. **O mal-estar na pós-modernidade**. Tradução de Mauro Gama e Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- BAUMAN, Zygmunt. **Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi**. Tradução: Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- BAUMAN, Zygmunt. **Confiança e medo na cidade**. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- BHABHA, Homi. Locais da cultura. *In*: O local da cultura. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.
- CARVALHO, Bernardo. Entrevista com Bernardo Carvalho. [Entrevista cedida a] Beatriz Resende. **Revista Z Cultural**, Rio de Janeiro, ano 3, n. 2, abril 2007. Disponível em: <http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/entrevista-com-bernardo-carvalho>. Acesso em: 18 fev. 2022.
- CARVALHO, Bernardo. **O Filho da Mãe**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- CHAGAS, Paula Alves. A relação entre arte e mercado na obra ficcional e crítica de Bernardo Carvalho. 2015. 101 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) — Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói, RJ, 2015. Disponível em: <https://app.uff.br/riuff/bitstream/handle/1/11125/A%20rela%E7%E3o%20entre%20arte%20e%20literatura%20na%20obra%20ficcional%20e%20cr%EDtic.pdf%3Bjsessionid=3B9F365E2DDB20F80DC3A6C2EF4D774C?sequence=1>. Acesso em: 12 abr. 2023.

CODATO, Vanira Teresinha. Destino e o sentimento trágico. *In*: SANTOS, Volnei Edson dos (org.). **O Trágico e seus rastros**. Londrina: Eduel, 2004. p. 57-62.

CÚNICO, Sabrina Daiana; ARPINI, Dorian Mônica. A família em mudanças: desafios para a paternidade contemporânea. *Pensando famílias*, Porto Alegre, v. 17, n. 1, jul. 2013. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1679-494X2013000100004. Acesso em: 24 jun. 2023.

DOCUMENTÁRIO “Filhos da Puta”. [S. l.: s. n.], 20 abr. 2022. 1 vídeo (27 min). Publicado no canal Coletivo Rebu. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FXoo9P8-34k&t=504s>. Acesso em: 26 jun. 2022.

EM GOIÁS, mãe é suspeita de matar as filhas de 6 e 10 anos para se vingar do marido. **R7**, [s. l.], 28 set. 2022. Disponível em: <https://noticias.r7.com/cidades/em-goias-mae-e-suspeita-de-matar-as-filhas-de-6-e-10-anos-para-se-vingar-do-marido-28092022>. Acesso em: 24 dez. 2022.

ENTREVISTA com Bernardo Carvalho. [S. l.: s. n.], 28 jul. 2009. 1 vídeo (6 min). Publicada pelo canal Saraiva. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XRuvWjwJqtw>. Acesso em: 4 jun. 2022.

EVARISTO, Conceição. De mãe. *In*: LOPES, Martha. **Mães na Literatura: conheça escritoras brasileiras que retratam a maternidade**. **Quindim**, São Paulo, 7 maio 2019. Disponível em: <https://quindim.com.br/blog/maes-literatura/>. Acesso em: 10 jul. 2023.

EVARISTO, Conceição. Conceição Evaristo por Conceição Evaristo. *In*: CONCEIÇÃO Evaristo. **Literafro**, Belo Horizonte, 28 jun. 2023 (últ. atual.). Depoimento no I Colóquio de Escritoras Mineiras, Belo Horizonte, maio 2009. Disponível em <http://www.letras.ufmg.br/literafro/autoras/188-conceicao-evaristo>. Acesso em: 13 ago. 2022.

FERNANDES, Luiza. Mãe bebe a própria urina para conseguir amamentar os filhos após naufrágio. **Pais & Filhos**, São Paulo, 18 set. 2021. Disponível em: <https://paisefilhos.uol.com.br/familia/mae-bebe-a-propria-urina-para-conseguir-amamentar-os-filhos-apos-naufragio>. Acesso em: 24 abr. 2022.

FRANCO, Adenize Aparecida. **Labirintos perdidos**: ficção contemporânea em trânsito nos romances de Bernardo Carvalho e Francisco José Viegas (2000 a 2010). São Paulo, 2013. Tese (Doutorado em Letras) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

G1 PR. Mãe suspeita de matar os dois filhos: mulher tinha intenção de se livrar das crianças para ‘viver uma nova vida’, diz delegada. **G1**, [s. l.], 2 set. 2022. Disponível em: <https://g1.globo.com/pr/campos-gerais-sul/noticia/2022/09/02/mae-suspeita-de-matar-os-dois-filhos-mulher-tinha-intencao-de-se-livrar-das-criancas-para-viver-uma-nova-vida-diz-delegada.ghtml>. Acesso em: 24 abr. 2022.

GARRAMUÑO, Florencia. **Frutos estranhos**: sobre a inespecificidade da literatura contemporânea. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

HALL, Stuart. **A identidade Cultural na pós-modernidade**. 10. ed. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HELLER, Eva. **A psicologia das cores: como as cores afetam a emoção e a razão**. Tradução de Maria Lúcia Lopes da Silva. São Paulo: Gustavo Gili, 2013.

JORNAL NACIONAL. Jornada de boneca gigante chama atenção do mundo para drama dos refugiados. **G1**, [s. l.], 23 out. 2021. Disponível em: <https://g1.globo.com/jornal-nacional/noticia/2021/10/23/jornada-de-boneca-gigante-chama-atencao-do-mundo-para-drama-dos-refugiados.ghtml>. Acesso em: 26 jul. 2023.

LIMA, Christini Roman de. A escrita do deslocamento: intelectuais exilados e literatura de exílio. **Todas as Letras – Revista de Língua e Literatura**, São Paulo, v. 24, n. 2, p. 1-17, maio/ago. 2022. DOI 10.5935/1980-6914/eLETLT15331. Disponível em: <https://editorarevistas.mackenzie.br/index.php/tl/article/view/15331/11548>. Acesso em: 29 abr. 2023.

LIMA, Renata Ribeiro; SOUZA, Natasha Castro de. Somos todos exilados?. **Afluente**, UFMA/Campus III, v. 4, n. 13, p. 74-79, set./dez. 2019. Resenha da obra: NOUSS, Alexis. Pensar o exílio e a migração hoje. Tradução de Ana Paula Coutinho. Porto: Afrontamento, ILCML-FLUP, 2016. 163 p. Disponível em: <https://periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/afluente/article/view/12512/7082>. Acesso em: 14 de abril de 2023.

MACHADO, Samir. Todos os Amores Expressos. **Sobrecapas**, Porto Alegre, 31 jan. 2013. Disponível em: <https://sobrecapas.blogspot.com/2013/01/todos-os-amores-expressos.html>. Acesso em: 24 dez. 2022.

MAFFESOLI, Michel. **O instante eterno: o retorno do trágico nas sociedades pós-modernas**. Tradução de Rogério de Almeida e Alexandre Dias. São Paulo: Zouk, 2003.

MENEZES, Leilane. “Os filhos da puta existem”: prostitutas e mães ressignificam o xingamento. **Metrópoles**, Brasília, 15 jan. 2021. Disponível em: <https://www.metropoles.com/brasil/os-filhos-da-puta-existem-prostitutas-e-maes-ressignificam-o-xingamento>. Acesso em: 26 jun. 2022.

MORENO, Lara. Anna Akhmátova: Anna de todas as Rússias. **Letras In.verso e re.verso**, [s. l.], 6 ago. 2018. Disponível em: <https://www.blogletras.com/2018/08/anna-akhmatova-anna-de-todas-as-russias.html>. Acesso em: 12 jun. 2023.

NOUSS, Alexis. A tradução tem o potencial de uma crítica política. [Entrevista cedida a] Alice Maria Araújo Ferreira. Tradução de Camila Côrtes da Silva; Amanda Aguiar de Castro Santos; Valentina Maciel Boschetti Leite; Jéssica Melo de Moraes; Stephanie Ferreira Marques. **Revista Belas Infiéis**, Brasília, v. 10, n. 4, p. 1-26, 2021. e-ISSN:2316-6614. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/belasinfiéis/article/view/36758/31715>. Acesso em: 14 abr. 2023.

OLIVEIRA, Paulo Cesar Silva de. Um Lugar Não Mais: o romance brasileiro contemporâneo nos limites do império (o caso Bernardo Carvalho). **Revista Brasileira de Literatura**

Comparada, Salvador, v. 14, n. 21, p. 71-108, 2012. Disponível em: <https://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/289/293>. Acesso em: 31 jul. 2022.

PACHECO, Keli Cristina. Refúgio, exílio e hospitalidade em *Agora vai ser assim*, de Leonardo Tonus, e *Teoria da fronteira*, de José Tolentino Mendonça. **Veredas: Revista da Associação Internacional de Lusitanistas**, [s. l.], n. 36, p. 113-115, jul./dez. 2021. Disponível em: <https://revistaveredas.org/index.php/ver/article/view/816/515>. Acesso em: 24 jun. 2023.

PACHECO, Keli Cristina. Alexis Nouss leitor de Edward Said: Reflexões sobre a condição do exilado desde a literatura. *Perspectivas sobre/de Leitura: Literatura, Linguística e Linguagem*. Org. Luciane Baretta e Nilcéia Valdati. 1. ed.- Campinas, SP: Pontes Editores, 2022, p.207-216.

QUIMERA. **História Documentada**, [s. l.], 21 ago. 2013. Disponível em: <https://historiadocumentada.wordpress.com/2013/08/21/quimera>. Acesso em: 26 jul. 2023.

RESENDE, Beatriz. **Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra; Biblioteca Nacional, 2008.

RESENDE, Beatriz. A literatura num mundo de fluxos. **Terceira Margem**, Rio de Janeiro, n. 23, p. 103-112, jul./dez. 2010.

RESENDE, Beatriz. Possibilidades da nova escrita literária no Brasil. *In: RESENDE, Beatriz; FINAZZI-AGRÓ, Ettore (org.). Possibilidades da nova escrita literária no Brasil*. Rio de Janeiro: Revan, 2014. p. 9-23.

RODRIGUES, Eli Vagner Francisco. **Origem, desenvolvimento e análise crítica do conceito de culpa na tradição filosófica ocidental**. 2022. Trabalho (Livre Docência em Filosofia) — Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Bauru, 2022. Disponível em: https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/235447/rodrigues_evf_ld_bauru.pdf?sequence=1. Acesso em: 24 maio 2023.

RODRIGUES. Sérgio. Polêmica expressa. **Todo Prosa**, [s. l.], 20 mar. 2007. Disponível em: <https://todoprosa.com.br/polmica-expressa>. Acesso em: 23 set. 2021.

RUIZ, Alice. enchemos a vida. **Escritas.org**, [s. l.], 1983. Disponível em: <https://www.escritas.org/pt/t/12069/enchemos-a-vida>. Acesso em: 10 jul. 2023.

SÁ, Nelson de. Carvalho vai ao teatro com "Sade". **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 4 maio 2000. Ilustrada. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0405200018.htm>. Acesso em: 16 ago. 2022.

SAID, Edward. Reflexões sobre o exílio. *In: SAID, Edward. Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 46-60.

SAID, Edward. **Representações do intelectual: as conferências Reith de 1993**. Tradução: Milton Hatoum. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. **Ficção brasileira contemporânea**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2011. (Coleção Contemporânea: Filosofia, Literatura e Artes).

SILVA, Alex Bruno da. Trânsito, corpo e identidade: imagens da “estranheidade” em Bernardo Carvalho. **Nau Literária**, Porto Alegre, v. 17, n. 3, p. 95-127, set./-dez. 2021. Disponível em <https://seer.ufrgs.br/index.php/NauLiteraria/article/view/113597/66383>. Acesso em: 26 jan. 2023.

SILVA, Franciane Conceição da. “Ser mãe é padecer no paraíso”: a tematização do amor materno em Não vou mais lavar os pratos, de Cristiane Sobral. **Literafro**, Belo Horizonte, 23 ago. 2021 (últ. atual.). Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/literafro/arquivos/autoras/CristianeCr02Franciane.pdf>. Acesso em: 24 fev. 2023.

SIMÕES, Eduardo. São Paulo, Japão. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 3 mar. 2007. Ilustrada. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0303200707.htm>. Acesso em: 16 jul. 2023.

SOUZA, Bárbara Ramos; AMORIM, Bernardo Nascimento. Quando o assunto é procriar: uma reflexão sobre a representação da maternidade em Precisamos falar sobre Kevin, de Lionel Shriver. **Afluente**, [s. l.], v.6, n. 19, p. 354-370, jul./dez, 2021. Disponível em: <https://cajapio.ufma.br/index.php/afluente/article/view/16657/9823>. Acesso em: 12 dez. 2022.

UM ESCRITOR na biblioteca: Bernardo Carvalho. **Cândido**, Curitiba, [2013]. Biblioteca Pública do Paraná. Disponível em: <https://www.bpp.pr.gov.br/Candido/Pagina/Um-Escritora-Biblioteca-Bernardo-Carvalho>. Acesso em: 28 abr. 2022.

VIEIRA, Sadoque. Ato e potência segundo Aristóteles. **Filosofia do Início**, [s. l.], 4 ago. 2021. Disponível em: <https://filosofiadoinicio.com/ato-e-potencia-para-aristoteles>. Acesso em: 23 jun. 2023.