

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE LETRAS E LINGUÍSTICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

JOÃO VÍCTOR FREITAS SILVA



VIAGENS, OBJETOS E ESCRITA:
OS ITINERÁRIOS NA GEOGRAFIA EXISTENCIAL
EM *MÃE*, DE HUGO GONÇALVES

UBERLÂNDIA - MG
2025

JOÃO VÍCTOR FREITAS SILVA

Viagens, objetos e escrita: os itinerários na geografia
existencial em *Mãe*, de Hugo Gonçalves

Dissertação de Mestrado apresentada ao Conselho do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (PPGELIT) do Instituto de Letras e Linguística (ILEEL) da Universidade Federal de Uberlândia (UFU) como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de Pesquisa: Literatura, Teoria e Crítica

Orientador: Prof. Dr. Rodrigo Valverde Denubila

UBERLÂNDIA - MG
2025

Ficha Catalográfica Online do Sistema de Bibliotecas da UFU
com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).

S586 Silva, João Victor Freitas, 2000-
2025 Viagens, objetos e escrita: [recurso eletrônico] : os itinerários da geografia existencial em Mãe, de Hugo Gonçalves / João Victor Freitas Silva. - 2025.

Orientador: Rodrigo Valverde Denubila.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia,
Pós-graduação em Estudos Literários.
Modo de acesso: Internet.
DOI <http://doi.org/10.14393/ufu.di.2026.17>
Inclui bibliografia.

1. Literatura. I. Denubila, Rodrigo Valverde, 1983-, (Orient.). II.
Universidade Federal de Uberlândia. Pós-graduação em Estudos
Literários. III. Título.

CDU: 82

Bibliotecários responsáveis pela estrutura de acordo com o AACR2:
Gizele Cristine Nunes do Couto - CRB6/2091
Nelson Marcos Ferreira - CRB6/3074



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Estudos
Literários

Av. João Naves de Ávila, 2121, Bloco 1G, Sala 250 - Bairro Santa Mônica, Uberlândia-MG,
CEP 38400-902

Telefone: (34) 3239-4539 - www.ppglit.ileel.ufu.br - secppgelit@ileel.ufu.br,
coppgelit@ileel.ufu.br e atendppgelit@ileel.ufu.br



ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em:	Estudos Literários - PPGELIT				
Defesa de:	Mestrado Acadêmico em Estudos Literários				
Data:	19 de novembro de 2025	Hora de início:	16:30	Hora de encerramento:	xxx
Matrícula do Discente:	12312TLT003				
Nome do Discente:	João Victor Freitas Silva				
Título do Trabalho:	Viagens, objetos e escrita: os itinerários da geografia existencial em Mãe, de Hugo Gonçalves				
Área de concentração:	Estudos Literários				
Linha de pesquisa:	Linha de Pesquisa 1: Literatura, Teoria e Crítica				
Projeto de Pesquisa de vinculação:	Portugal e Países africanos também de língua portuguesa: entre teoria, história, crítica e criação literária				

Reuniu-se, por videoconferência, a Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários composta pelos professores doutores: Rodrigo Valverde Denubila da Universidade Federal de Uberlândia / UFU, orientador do candidato; Ana Clara Magalhães de Medeiros da Universidade de Brasília / UnB; Leonardo Francisco Soares da Universidade Federal de Uberlândia / UFU.

Iniciando os trabalhos o presidente da mesa, Prof. Dr. Rodrigo Denubila, apresentou a Comissão Examinadora e o candidato, agradeceu a presença do público e concedeu ao discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação do discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir o senhor presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos examinadores, que passaram a arguir o candidato. Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando o candidato:

Aprovado.

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que, após lida e revisada, foi assinada pela Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Leonardo Francisco Soares, Professor(a) do Magistério Superior**, em 19/11/2025, às 18:14, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Rodrigo Valverde Denubila, Professor(a) do Magistério Superior**, em 19/11/2025, às 18:17, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **João Vítor Freitas Silva, Usuário Externo**, em 25/11/2025, às 17:06, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Ana Clara Magalhães de Medeiros, Usuário Externo**, em 02/12/2025, às 08:23, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **6874599** e o código CRC **2E43562E**.

Àqueles – também a mim – que, sob tanto sol e em meio a tantas lutas, jamais deixamos de acreditar. Enfrentamos, juntos, cada adversidade. A todos nós, que carregamos o peso e a beleza do caminho e de um sonho antigo e, enfim, chegamos aqui: à primeira dissertação de mestrado da família.

AGRADECIMENTOS

“Àquele que é capaz de fazer infinitamente mais do que tudo o que pedimos ou pensamos, de acordo com o seu poder que atua em nós” (Efésios 3:20).

Agradeço a Deus, pela saúde e pela oportunidade de continuar minha jornada, após um grande susto.

Agradeço a minha mãe, ao meu pai e aos meus avós, os quais nunca mediram esforços para que pudéssemos, juntos, chegar até aqui. A vocês dedico este trabalho.

Agradeço a minha segunda família que são meus amigos e amigas que sempre estiveram e estão comigo, mesmo a distância.

Agradeço a nossa Universidade Federal de Uberlândia, em nome do Reitor Prof. Dr. Carlos Henrique de Carvalho, e estendo os meus agradecimentos à Pró-Reitoria de Pós-Graduação e Pesquisa.

Agradeço ao nosso Instituto de Letras e Linguística e ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários (PPGELIT).

Agradeço ao professor e amigo Dr. Rodrigo Valverde Denubila, a quem admiro como pessoa, docente e pesquisador, pelo incentivo, motivação e orientação nesta caminhada acadêmica.

Agradeço, em especial, aos professores do PPGELIT/UFU que fizeram parte da minha trajetória: Prof. Dr. Daniel Padilha, Prof. Dra. Elzimar Fernanda e Prof. Dr. Nuno Manna,

Agradeço aos professores que foram – e continuam sendo – a minha base na educação: todos da rede estadual de ensino da minha cidade, e principalmente do IFTM Ituiutaba, em especial, Prof. Dr. Gilmar Alexandre (IFTM), e a Profa. Dra. Monize Martins (UEAP),

Agradeço aos professores e professoras presentes no XXIX Congresso Internacional da ABRAPLIP, em 2023. Conhecer e conversar com cada um de vocês transformou-me enquanto pesquisador, especialmente pelas contribuições ao meu trabalho, em particular, agradeço à Profa. Dra. Larissa da Silva Lisboa Souza (UFLA).

Agradeço a cada diretor, diretora, coordenador e coordenadora das escolas nas quais tive a oportunidade de compor o quadro docente nos últimos anos, bem como a cada aluno e aluna, que são minha motivação para me especializar diariamente. Vocês me formam todos os dias,

E faço um agradecimento mais que especial a Profa. Dra. Ana Clara Magalhães de Medeiros (UnB) e ao Prof. Dr. Leonardo Francisco Soares (UFU) que tão gentilmente aceitaram o convite de compor a banca, como dedicaram tempo para este trabalho.

Por fim, não poderia deixar de agradecer àquele homem que, com sua escrita e seus processos de cura poética, soube me ensinar profundamente — além de se mostrar uma pessoa extremamente gentil e acolhedora em nossas conversas na ABRAPLIP —, Hugo Gonçalves.

"Quando nada acontece, há um milagre que não estamos vendo".

João Guimarães Rosa (2019, p. 95)

RESUMO

A presente pesquisa parte da leitura da obra *Mãe*, do escritor português Hugo Gonçalves, uma vez que é possível considerar a presença de uma “geografia existencial” no decorrer da leitura, sendo essa formada por três elementos-chave: as viagens, os objetos e a escrita. Ademais, notamos que a obra pertence ao gênero romance de formação (*Bildungsroman*), em uma nova formatação, tendo em vista as mudanças que a sociedade moderna agregou ao gênero. Sendo assim, propõe-se, além de estudar e situar a poética de Hugo Gonçalves dentro da Ficção Portuguesa Contemporânea, investigar os caminhos que o *Bildungsroman* está trilhando no mundo contemporâneo, bem como analisar os eixos estruturantes desse romance português atual. Em nosso percurso, utilizamos como referencial teórico a produção sobre a Literatura Portuguesa Contemporânea de Maria Alzira Seixo, Carlos Reis, Miguel Real e Eduardo Lourenço, bem como a crítica que trata do romance de formação de Franco Moretti, Wilma Patrícia Maas, Marcus Vinicius Mazzari e Maria Cecília Marks, além das produções que discutem diretamente memória, objetos e Escrita de Si de Marc Augé, Yi-Fu Tuan, Italo Calvino, Byung-Chul Han e Michel Foucault.

PALAVRAS-CHAVE: *Mãe*. Hugo Gonçalves. Geografia existencial. Escrita de Si. Literatura Portuguesa Contemporânea.

ABSTRACT

This research departs from a reading of the novel *Mãe* by the young Portuguese author Hugo Gonçalves, in which it is possible to identify the presence of an “existential geography” throughout the narrative, essentially structured around three key elements: travel, objects, and self-writing. Furthermore, the novel may be classified as a Bildungsroman in a renewed format, considering the transformations the genre has undergone in response to contemporary societal changes. Thus, this study aims not only to examine and contextualize Hugo Gonçalves's poetics within the framework of the *Novíssima Ficção Portuguesa* (Newest Portuguese Fiction), but also to investigate the new directions being taken by the Bildungsroman in the contemporary world, as well as to analyze the structural axes of this recent Portuguese novel. The theoretical foundation draws on scholarly works about contemporary Portuguese literature by Maria Alzira Seixo, Carlos Reis, Miguel Real, and Eduardo Lourenço, in addition to critical perspectives on the Bildungsroman provided by Franco Moretti, Wilma Patrícia Maas, Marcus Vinicius Mazzari, and Maria Cecília Marks. The research also engages with studies on memory, objects, and self-writing by Marc Augé, Yi-Fu Tuan, Italo Calvino, Byung-Chul Han, and Michel Foucault.

KEYWORDS: *Mãe; Hugo Gonçalves; existential geography; self-writing; contemporary Portuguese literature.*

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
1 HUGO GONÇALVES NO SEIO DA FICÇÃO CONTEMPORÂNEA PORTUGUESA	16
1.1 Hugo Gonçalves.....	25
2 MÃE: UM ROMANCE DE FORMAÇÃO?	32
2.1 <i>Romance</i>: composição e percurso	34
2.2 Romance de formação: do clássico à crise	47
2.3 Mãe e os elementos do Bildungsroman	55
2.3.1 A juventude	59
2.3.2 A maturidade.....	65
2.3.3 Socialização.....	71
2.3.4 Linearidade.....	75
2.3.5 Os conflitos	80
2.4 Mãe: um romance de formação	83
3 GEOGRAFIAS EXISTENCIAIS	86
3.1 Viagens.....	90
3.2 Objetos	97
3.3 Escrita	107
CONCLUSÃO	117
REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICAS.....	120

INTRODUÇÃO

A presente pesquisa intitulada *Viagens, objetos e escrita: os itinerários da geografia existencial em Mãe* (2021), de Hugo Gonçalves, parte da hipótese de analisar a obra do autor português como uma releitura do clássico gênero *romance de formação* lançando luz a três pontos que consideramos fundamentais - presentes no título deste trabalho -, quais sejam, as viagens, os objetos e a escrita, esta última que transita entre ficcional e memorialística, possuindo como caminho reflexivo a geografia existencial. Salientamos, a necessidade de observar os aspectos estruturais da obra lusitana contemporânea. Assim, é necessário observar o contexto de escrita ao qual o autor Hugo Gonçalves está inserido e, por isso, ressaltamos alguns dos aspectos qualificadores da Literatura Portuguesa, como a identidade portuguesa, o espaço, sendo um símbolo literário, e as questões familiares para debater crises sociais e emocionais, assim como perceber como há reverberações ou modificações desses elementos na Ficção Portuguesa Contemporânea.

Temos como objetivo principal, abordar a obra portuguesa pela perspectiva de que se trata de um *bildungsroman*, observando como as viagens, os objetos e a escrita configuram os pilares de sua geografia existencial. Para tanto, propomos como objetivos secundários deste trabalho, pesquisar os aspectos da ficção portuguesa contemporânea, situando o autor no contexto de uma geração que revisa e atualiza formas narrativas tradicionais, examinar a construção estrutural do *corpus* literário, identificando os mecanismos formais e os eixos temáticos que sustentam a obra e a inserem em uma tradição em transformação, e abordar questões teóricas relacionadas à Escrita de Si e ao gênero da autoficção, refletindo sobre como a narrativa de Hugo Gonçalves articula memória, identidade, e criação literária em um processo de autoconstrução simbólica e estética.

Composta por três seções, sendo somente a segunda nomeada e enumerada, a obra *Mãe*, de Hugo Gonçalves, publicada em 2019, em Portugal, com o título *Filho da Mãe*, foi editada no Brasil em 2021, possui dezesseis capítulos, cada um com título próprio que reflete um momento da história ou a fala de um personagem. Em sua primeira página há o relato do dia 13 de março de 1985, data do falecimento da mãe do narrador-personagem, aos 32 anos, vítima de um câncer no útero, quando ele tinha apenas 8 anos de idade. Com um corte temporal para 2015, na segunda página, ele recebe o testamento do avô materno e decide iniciar uma jornada de descobertas e memórias de momentos importantes com sua mãe. Nessa primeira parte da obra, é narrada a visita dele ao bairro onde cresceu com sua família e os encontros com pessoas que fizeram parte da vida de sua mãe durante o tratamento contra a doença. O narrador

faz uma tentativa de reviver a relação especial e próxima que ele tinha com sua mãe, apesar das dificuldades de recordar os toques, os gestos e, até mesmo, a voz dela. Já adulto, antes de viajar para o Brasil, ele visita seu irmão Pedro e pede uma fotografia da mãe deles ainda jovem e nota que ele possui um certo desapego por objetos. Em seguida, ele relata a história não romântica dos pais e como se mudaram para Paris e o retorno a Portugal, onde o pai não conseguiu emprego na área de Arquitetura, a qual amava. É relatado o momento em que seus pais se conheceram em um baile em 1970, ao qual o pai do narrador não queria ir, mas um amigo insiste e garante a presença de Rosa Maria¹. Também fala sobre os momentos felizes e infelizes de sua infância e a sua relação com seu irmão, além de evidenciar como foi o crescimento à sombra das imagens do irmão mais velho e forte e de seu pai como ausente na criação, mas uma representação da figura de líder, o que era um contraste com a identidade do narrador. Por fim, durante uma viagem ao Algarve com seu irmão, eles recordam algumas histórias da família: o avô Daniel (pai de Rosa Maria) enterrando um embrião que foi escondido por sua esposa (avó Margarida); as aventuras e rebeldias dos tios Fernando e Jorge, sendo esse o que possuía a relação mais conturbada com o pai e mais próxima com a irmã Rosa Maria; e a vida sofrida da avó, desde muito nova. Fecha-se a primeira parte com um relato de pesquisa feito por ele ao buscar sobre a doença que vitimou sua mãe, encontrando relatos e textos de David Rieff ao jornal *The Guardian* ao relatar sobre a luta de sua mãe, Susan Sontag, após a descoberta de novos cânceres. O narrador ainda tenta criar uma imagem em sua memória do modo que seriam as conversas de seus pais durante a internação de sua mãe em Londres, longe dos filhos.

A segunda seção e única nomeada com o título “O luto em três atos” aborda a vida da família após um ano e meio de luto oficial pela morte da mãe, em que a avó Margarida mudou-se para a casa da filha para manter, de certa forma, a rotina das crianças, e, após esse período, seu pai conhece uma nova mulher, a qual passa a morar com eles e com seu filho, Frederico, em um novo lar. As crianças mudam-se para o colégio dos Salesianos, em Estoril, que tinha a tradição de ser rígido, segregava os alunos pela profissão de seus pais e pelas figuras autoritárias como Padre Pinóquio, Professor Belarmino e Professor Sales Gomes, com certeza, o mais rígido e carrasco do colégio. Entre a série de agressões físicas e morais que Sales Gomes proferia contra os meninos, chegando a ferir um dos colegas, o jovem Mascarretas, na cabeça, o narrador se recorda dessa fase da adolescência marcada pela busca por nudez feminina e pelas dificuldades de expressar emoções devido aos padrões de masculinidade impostos. As aventuras das descobertas do próprio corpo e os namoros adolescentes, a formação de uma identidade vai se constituindo e a escrita fortalece todas essas aventuras íntimas do narrador.

¹ Com exceção à primeira página, esta é a primeira vez que o nome da mãe aparece no corpo da narrativa, p.36.

Mais tarde, o narrador reflete sobre a relação com seu pai, marcada por conflitos e incompreensões e, mesmo tentando se distanciar das configurações paternas, nota que os filhos acabam por parecer muito mais o pai do que imaginam. Entre os cortes temporais que a obra proporciona nesse capítulo, o narrador está na garagem da casa de seu pai, em Portugal, buscando por objetos, fotografias e recordações do tempo com sua mãe, em especial, as fitas cassetes que seu pai havia gravado com a voz dela, a qual ele não consegue recordar. Encontra um peluche e um álbum de fotografias de sua mãe, mas não os pode levar consigo, pois faz parte, de certa forma, do patrimônio da família. Por fim, o narrador-personagem detalha sobre sua antiga paixão por Sarah, já em Nova Iorque, e de sua chegada aos Estados Unidos após os atentados de 11 de setembro, em que trabalhou como correspondente internacional para alguns jornais portugueses. Após esse período, trabalhou em restaurante, viveu romances intensos e rápidos, dividia a vida entre conviver com outros imigrantes e de jantares no Hamptons, até chegar ao romance com Ruth, professora de História da Arte, que o incentivava a escrever e a publicar seu manuscrito, sendo esse um dos momentos finais daquele que chegou a ser um romance mais próximo de um casamento concreto, até que ele retorna a Portugal para refletir sobre suas experiências, seus amores, sua visão de si mesmo e de seu futuro.

A última parte da obra começa com a aventura do verão sem o câncer da mãe após a histerectomia, em que ela e os filhos viajam para o Algarve. O narrador recorda de momentos felizes em família naquele último verão, recorda de uma viagem para Lagoa da Raia, sendo importante pois seriam os últimos instantes antes do câncer voltar. Isso é registrado em fotografia. Com um corte temporal para 2017, pai e filhos fazem aquele caminho novamente, agora refletindo sobre a ausência da mãe após anos de luto em silêncio. Em seguida, já é narrado os últimos momentos de sua mãe ao lado do marido, em Londres, e de quando ele e seu irmão recebem a notícia por meio dos amigos da família, Surdo e Patrícia. O penúltimo capítulo da obra leva em seu título a data do luto, em que netos e avó vão ao cemitério, lavam a campa, colocam flores e histórias são recordadas pela avó. Todos têm um momento a sós naquele lugar. Por fim, no último capítulo, com o título de “Rosa Maria”, a reunião de três gerações, na véspera do Natal, em um restaurante, consegue ver o encontro do rio e do mar. O narrador observa que seu sobrinho está cada vez mais parecido com seu irmão e com sua mãe, e a avó conta que por vezes cruzava a ponte para visitá-los, mas que há tempos não fazia. O narrador pensa em convidá-los a cruzar a ponte após a refeição, mas recua. Em sua memória vem um ditado judeu que ouviu anos antes em Nova York que diz que os pais devem deixar o filho ir o mais longe possível e depois ir buscá-lo para casa. Reflete que essa viagem ele fez sozinho, por mais que tenha sido mais de trinta anos depois e que sua mãe não foi ao seu encontro, sendo um ato de amor por aquilo que foi tocado pela morte.

Partindo dessa breve apresentação do *corpus*, estabelecemos este percurso analítico-crítico e metodológico para desenvolvermos a presente pesquisa. Primeiro, no capítulo intitulado “Hugo Gonçalves no seio da ficção contemporânea portuguesa”, abordamos a formação da Literatura Portuguesa no decorrer do tempo, destacando os elementos principais que constituem as obras em diferentes momentos da História de Portugal, como construção de uma identidade nacional, simbologia dos espaços e crises familiares. Desse modo, observamos que a origem do autor do nosso objeto de análise exerce papel determinante na configuração de escrita que ele oferece a seus leitores – especialmente no que diz respeito à elaboração de um ideário identitário do povo lusitano, tema de grande relevância para os estudos da literatura portuguesa. Tal perspectiva dialoga com os pressupostos teóricos de Miguel Real (2012), em *O romance português contemporâneo: 1950 – 2010*, de Maria Alzira Seixo (2001), em *Outros erros: ensaios de Literatura*, de Carlos Reis (2004), em “A ficção portuguesa entre a Revolução e o fim do século”, de Eduardo Lourenço (2016), em *O labirinto da saudade*, e de João Barrento (2016), em *A Chama e as Cinzas*, essencialmente. Na sequência, nos debruçamos na constituição da obra para evidenciar o gênero literário a qual ela pertence e dialogar com outras possibilidades de leitura, como autobiografia e autoficção. Devido à convenção social de considerar “fácil” enquadrar uma obra literária ao gênero ao qual ela, supostamente, pertence, notamos que em *Mãe* não é nítida essa facilidade. Por isso, no capítulo 2 intitulado “*Mãe*: um romance de formação?”, apresentamos as questões que envolvem a história desse gênero romanesco e analisamos como, na obra contemporânea, se refletem tanto a conceituação de *romance* quanto sua consolidação enquanto forma narrativa na sociedade, bem como a demarcação do nosso objeto como um exemplo contemporâneo do *Bildungsroman* ou romance de formação, fundado por Johann Wolfgang von Goethe, em 1795, com *Os Anos de Aprendizados de Wilhelm Meister*, em contrapartida as possíveis leituras da obra de Hugo Gonçalves como uma autobiografia, conceito esse elaborado por Philippe Lejeune (2008), em *O Pacto Autobiográfico*.

Ancorado nos trabalhos de Franco Moretti (2020), em *O romance de formação*; de Wilma Patrícia Maas (2000), em *O cânone mínimo: o Bildungsroman na história da literatura*; de Marcus Vinicius Mazzari e Maria Cecília Marks (2020), em *Romance de formação: caminhos e descaminhos do herói*, essencialmente, consideramos que a possibilidade de *Mãe* ser um romance de formação da atualidade portuguesa, por ser um exemplar tanto da tradição do gênero quanto das releituras contemporâneas, observando que se por um lado o romance de formação clássico passa por algumas reformulações, por outro lado há componentes essenciais que ainda estão presentes nas obras atuais, como a lusitana, e que também fazem parte da obra

fundadora. Diante disso, elencamos esse ponto dialogando com nosso objeto literário, buscando as aproximações possíveis.

Por fim, no terceiro capítulo intitulado “Geografias existenciais”, a nossa leitura crítica da obra portuguesa chega justamente ao conceito de geografia existencial, ainda pouco explorado no âmbito literário. Uma vez que a junção dos elementos viagens, objetos e escrita, fundamentais na leitura de *Mãe*, compõem justamente a formação da identidade, enquanto existência do narrador-personagem, uma vez que as viagens mostram que os “não-lugares”, utilizando um termo de Marc Augé (2012), presentes e fundamentais na obra para evidenciar o caráter transitório e de busca por pertencimento, os objetos ou desapego por eles, evidencia um processo de afastamento daquilo que fundamenta ou poderia fundamentar a sua essência. Assim, a escrita que é justamente o limiar desse processo, não é o fim ou o resultado de um possível processo de cura, mas sim um caminho da constituição de si mesmo.

Portanto, ao percorrer as reflexões e os caminhos analíticos propostos, a presente pesquisa pretende contribuir para o debate sobre a literatura portuguesa contemporânea, tomando *Mãe* (2021), de Hugo Gonçalves, como uma obra que ressignifica o gênero romance de formação ao integrar dimensões de memória, deslocamento e subjetividade em um espaço simbólico de reconstrução existencial. Ressaltamos, ainda, que a escolha dessa obra se justifica pelo seu caráter inédito no campo dos estudos literários, visto que há escassos trabalhos sobre o autor tanto nas universidades brasileiras quanto nas universidades portuguesas, como a Universidade do Minho e a Universidade do Porto, que disponibilizam acervos digitais sem registros expressivos de pesquisas dedicadas à poética de Hugo Gonçalves. Assim, a relevância deste estudo reside, além de preencher essa lacuna crítica, em propor um diálogo entre história, memória e cultura sob a ótica da geografia existencial – conceito que se configura como eixo central desta investigação e diferencial interpretativo, ao articular os pilares analíticos indicados no título (viagens, objetos e escrita), com as tendências emergentes que delineiam os novos rumos da literatura portuguesa contemporânea.

1 HUGO GONÇALVES NO SEIO DA FICÇÃO CONTEMPORÂNEA PORTUGUESA

Pensar a literatura exige considerar o diálogo constante entre a criação literária e os contextos sociais, históricos, políticos, econômicos e culturais nos quais ela se insere. Esses fatores extraliterários não determinam a obra de forma direta, mas atuam como camadas que dialogam com a estética, a linguagem e os temas desenvolvidos pelos autores, revelando uma relação de tensão, crítica e ressignificação, indo além de um mero espelhamento. Com isso, observamos que a História de Portugal e a sua Literatura estão em relação íntima e próxima na sua formação e formatação, ainda que não seja nosso objetivo traçar uma história linear entre ambas, é importante destacar que o romance português contemporâneo se insere em uma tradição que, desde o século XIX, reconfigura temas e formas narrativas centrais, fundadas no século XVI, para a identidade nacional. Tal relação entre História e Literatura remonta *Os Lusíadas* (1572) de Luís de Camões, obra fundadora da epopeia nacional que cristaliza, em forma poética, o ideal expansionista e o imaginário heroico do povo português, convertendo a narrativa dos descobrimentos em mito de origem da nação e estabelecendo as bases simbólicas sobre as quais se ergueriam, séculos depois, as múltiplas representações da identidade lusitana. Nesse sentido, um marco fundamental desse processo de reformulação, no século XIX, é *Viagens na minha terra* (1846) de Almeida Garrett, a qual inaugura uma nova concepção de escrita de viagens na literatura portuguesa, ao unir o deslocamento geográfico a uma reflexão política, histórica e subjetiva. Essa inflexão moderna da narrativa de viagem ressoa nos romances mais recentes, como as obras de João Tordo e de Hugo Gonçalves, nas quais a viagem passa a ser também uma chave para a construção da subjetividade e da memória individual em tempos de instabilidade histórica.

Amparados pelos estudos de Miguel Real (2012), em *O romance português contemporâneo: 1950 – 2010*, de Maria Alzira Seixo (2001), em *Outros erros: ensaios de Literatura* (2001), de Carlos Reis (2004), em “A ficção portuguesa entre a Revolução e o fim do século”, de João Barrento (2016), em *A Chama e as Cinzas*, de Hélder Macedo (2017), em *Camões e outros contemporâneos*, e de Jorge Vicente Valentim (2024), em *A “prateleira hipotética”: seis propostas da novíssima ficção portuguesa para o atual milênio (2000 – 2022)*, essencialmente, a presente seção tem o objetivo de apresentar mais que um traçado histórico, sobretudo, compreender de que modo a ficção portuguesa contemporânea, representada aqui por *Mãe*, herda e transforma os paradigmas identitários e estéticos dessa tradição. À luz do que defende Jorge Vicente Valentim (2024) ao analisar *Deus, Pátria e Família* (2021), de Hugo Gonçalves, a qual falaremos no próximo subcapítulo, ao propor o conceito de “novíssima ficção portuguesa”, entendemos que o romance de Hugo Gonçalves participa desse movimento de

renovação que revista criticamente a história de Portugal – da epopeia camoniana à crise do sujeito pós-Revolução – para reinscrever, no espaço literário contemporâneo, uma reflexão sobre memória, deslocamento e identidade. Assim, ao articular o estudo do romance com a hipótese deste trabalho – a de que *Mãe* configura uma releitura contemporânea do romance de formação ancorada na geografia existencial –, demonstrando como a obra mobiliza temas caros à cultura portuguesa, como a viagem, a memória e o pertencimento, para construir uma geografia existencial que desloca o foco da identidade nacional para a constituição do sujeito em crise no mundo contemporâneo. Logo, situar nosso objeto de análise nesse panorama de transformações permite reconhecer que o romance português contemporâneo mantém um diálogo contínuo com sua tradição, ressignificando experiências históricas de instabilidade, de perda e de identidade em transformação.

De início, consideramos que, no caso da Literatura Portuguesa, o romance contemporâneo evidencia um vínculo particular com sua tradição, entendida como uma herança histórico-literária que une o imaginário coletivo português às suas formas de representação, sendo esta marcada por experiências coletivas de instabilidade política, saudosismo cultural e crise de identidade. Nesse sentido, partindo de *O labirinto da saudade*, de Eduardo Lourenço (2016), o autor destaca que o que “José Régio chamava ‘as nossas coisas’, é o português mais dotado que ninguém para viver de imagens, mitos, sugestões, delirante curiosidade por tudo quanto *vem de fora*” (Lourenço, 2016, p. 82), revelando uma subjetividade marcada por melancolia e nostalgia histórica. O autor analisa, por exemplo, o modo como as obras *Os Lusíadas* (1572), de Luís de Camões, e *A cidade e as serras* (1901), de Eça de Queirós, refletem o mito das descobertas portuguesas e o fracasso da modernidade nacional, construindo uma tensão entre glória histórica e declínio cultural. Ele destaca também a literatura de José Régio e de António José da Silva como expressões desse vínculo entre mito, memória e identidade, mostrando como a experiência coletiva de instabilidade política e a saudade tornam-se estruturantes da subjetividade e da produção literária contemporânea. Desse modo, Eduardo Lourenço apresenta a relação do povo português, a partir da Dinastia de Avis, com o mítico, o passado glorioso, as descobertas e com o fracasso subsequente da modernidade nacional, sobretudo, ele pontua

Se História, no sentido restrito de “conhecimento historiável”, é o horizonte próprio onde melhor se apercebe o que não é a realidade nacional, a mais sumária autópsia da nossa historiografia revela o irrealismo prodigioso da imagem que os Portugueses se fazem de si mesmos (Lourenço, 2016, p.25).

Com isso, essa atitude repercute diretamente no modo de organização e na construção narrativa como o romance contemporâneo português trata de temas como memória, identidade,

e a própria noção de tempo e espaço, não mais como linhas evolutivas ou progressistas, mas como fragmentos instáveis, retornos e reconfigurações. Dessa maneira, os romances recentes, como *Misericórdia* (2022), de Lúcia Jorge, e *Revolução* (2023), de Hugo Gonçalves, confrontam esse “irrealismo prodigioso”, proposto por Eduardo Lourenço, uma vez que eles evidenciam essas crenças coletivas construídas por mitos, glórias passadas e uma identidade que resiste em se fechar. Logo, os escritores contemporâneos, por exemplo Lúcia Jorge, Patrícia Reis, Isabel Rio Novo e Hugo Gonçalves, trabalham sobre os vestígios do passado e os seus silêncios, operando uma escrita que resgata, questiona, refaz e, muitas vezes, desmonta essa herança imaginária. Podemos até pensar em um papel de fuga no meio desse processo de autoanálise, para isso, evocamos a obra de João Barrento (2016), *A Chama e as Cinzas*, o qual o autor pontua

Neste processo de auto-análise que, como seria de esperar, tem como actores privilegiados escritores e intelectuais, a figura da fuga desempenha um papel determinante. A tendência para evasão, ou leva a escrita e a reflexão para o passado, com fito de o trazer de volta até ao presente, no romance de matéria histórica (...). Nas várias formas que pode assumir este “evasionismo” parece afinal ser parte daquela “segurança ontológica” tantas vezes invocada como fundamento da nossa identidade. (Barrento, 2016, p.20-21).

Dessa forma, observamos que o romance contemporâneo português, sob a perspectiva de Miguel Real (2012) iniciado após 1974, com a Revolução dos Cravos, não apenas revisita o passado, mas reinscreve no presente como um campo problemático e inacabado, em que a memória coletiva é perpassada por lacunas, desvios e versões concorrentes. Nesse sentido, ao invés de celebrar uma identidade estável ou glorificar um legado incontestável, os autores contemporâneos, a partir das décadas de 1980 e 1990, instauram uma escrita de retorno crítico e desconstrução simbólica, revelando o modo como o passado opera na imaginação social. Dessa maneira, como afirma João Barrento, há uma “tendência para evasão” que não se dá como esquecimento, mas como revisitação reflexiva, uma fuga em direção ao passado para repensar o presente. Com isso, a literatura torna-se lugar privilegiado para essa autoanálise nacional (portuguesa), em que o gesto de escrever é também um gesto de habitar criticamente os escombros de uma identidade em constante mudança.

Com efeito, faremos um panorama geral do romance português, a fim de evidenciar a sua mudança, partindo dos momentos históricos e literários. Sendo assim, a narrativa histórica portuguesa encontra sua origem nas crônicas de Fernão Lopes, cronista-mor do reino no século XV, cuja escrita aliava fidelidade documental e sensibilidade narrativa. Desse modo, Fernão Lopes instituiu uma voz nacional marcada pela oralidade e pela preocupação em fixar os acontecimentos marcantes do país, sobretudo, as ações dos reis e seus feitos militares. Como

observa Miguel Real (2012), em *O romance português contemporâneo: 1950 – 2010*, com os textos de Fernão Lopes surge uma consciência de identidade nacional, baseada em memória histórica, o que a torna uma narrativa fundadora. Dessa forma, as crônicas do autor documentam o passado e abrem o caminho para a construção de uma literatura de cunho identitário, em que o Portugal heroico e coletivo passa a ser tematizado com força simbólica.

Em seguida, a epopeia camoniana, publicada em 1572, é vista como o ápice da construção simbólica da identidade portuguesa. Em *Os Lusíadas*, Luís de Camões converge o passado histórico glorioso, a espiritualidade e o ideal renascentista de universalidade, sendo uma obra que projeta Portugal como missão civilizadora. Nessa perspectiva, na obra de João Barrento, anteriormente citada, o autor também observa que Camões faz grande parte da consolidação da narrativa portuguesa como heroica, marcada pelo movimento e pelo destino glorioso, deixando de lado a tragédia vivida por aqueles guerreiros. Assim, essa perspectiva visionária contribuiu para a cristalização de um imaginário nacional que será continuamente revisitado, questionado, refeito e, por vezes subvertido ao longo da literatura portuguesa, principalmente na contemporaneidade, como dissemos anteriormente, em que a glória dá lugar ao desencanto e à revisão crítica histórica.

Já no século XIX, o romantismo português, representado por Almeida Garrett e Camilo Castelo Branco, consolidou a forma do romance como gênero dominante, tendo já superado as antigas epopeias. Sob essa perspectiva, Almeida Garrett, em *Viagens na minha terra* (1846), reconfigura o tema da viagem para meditar sobre Portugal e sua condição cultural e política, num híbrido entre romance, ensaio e crítica. Dessa forma, Garrett cria um romance de reflexão nacional, em que a viagem interior do sujeito é também a viagem da falência do projeto liberal. Já Camilo Castelo Branco explora a tragédia do indivíduo, o determinismo das paixões e a decadência das elites, os quais compõem os retratos profundos da sociedade portuguesa oitocentista. Assim, o romantismo se consagrou como o movimento do eu como centro da narrativa, sobretudo ligado às inquietações nacionais e históricas.

Ademais, o início do realismo português, protagonizado por Eça de Queirós, trouxe à literatura portuguesa um olhar crítico e estruturado sobre as instituições, as classes sociais e os vícios da sociedade. Em obras, como *Os Maias* (1888), Eça de Queirós expôs as contradições de um país que buscava modernidade, mas estava aprisionado em composições retrógradas. Dessa forma, na obra de Miguel Real (2012), o crítico afirma que o realismo queiroso representa o momento de maturidade da ficção portuguesa, ao aliar estilo, construção romanesca e análise social. Logo, a escrita deixa de ser contemplativa e idealista e passa a ocupar um lugar de denúncia, revelando o fracasso das elites e o atraso nacional, o que prepara o terreno para o desencanto do século XX.

Com a chegada do século XX, inaugura-se novas formas de pensar a linguagem, a identidade e a relação com o mundo. Nesse sentido, Fernando Pessoa e a *Revista Presença* (1927 – 1938), fundada por José Régio, Branquinho da Fonseca e João Gaspar Simões, propuseram um modernismo coletivo mais atento à tradição e à subjetividade. Dessa forma, com a entrada de Fernando Pessoa e da *Revista Presença*, no cenário literário português, têm-se um novo individualismo estético e filosófico, que prenuncia a metafísica da saudade e o cansaço do modelo imperialista. Logo, o sujeito passa a ser problematizado e a escrita torna-se espaço de busca, dúvida e multiplicidade.

Com o avançar do tempo e a instauração da ditadura salazarista (1933 – 1974), a literatura enfrentou o dilema entre o silêncio imposto pela censura e a resistência simbólica. Dessa forma, muitos autores optaram por uma escrita marcada por alegorias, deslocamentos e ambivalências, como uma estratégia para burlar o regime ditatorial, fazendo com que a memória e o passado se tornassem meios argumentativos de crítica ao presente. Somente após a Revolução dos Cravos (1974) que é possível dizer que se inicia uma nova etapa na literatura portuguesa, abrindo caminho para vozes até então silenciadas e para a recuperação narrativas periféricas. Nesse sentido, o pós-25 de abril libertou a imaginação literária e linguística e impôs aos autores a pensar uma nova ideia de Portugal, assim, uma crise de identidade. Logo, esse desafio reverbera até os dias atuais na escrita, a qual lida com uma herança pesada e um futuro incerto.

Já em tempos pós-revolucionário, principalmente, final do século XX e início do século XXI, como na obra *A Costa dos Murmúrios* (1993), de Lídia Jorge, a literatura portuguesa passa a agregar os traumas do passado colonial, a emigração, a crise econômica e as transformações subjetivas da modernidade tardia. Sob essa lógica, os romances contemporâneos, de escritores como Hugo Gonçalves, João Tordo, Lídia Jorge e Gonçalo M. Tavares, tendem à fragmentação narrativa, à introspecção subjetiva e à tematização da perda e da memória. Nessa perspectiva, João Barrento destaca, ao falar da literatura de Lídia Jorge, que “o impulso real da sua escrita parece vir antes da observação das reações humanas às transformações sociais, da relação entre acontecimentos objetivos e vivências humanas” (Barrento, 2016, p.85). Assim, o diálogo do passado, sem se submeter a ele, faz com que os romances interroguem a identidade portuguesa frente a um mundo globalizado, em que a escrita se torna também um espaço de reconfiguração, resistência e busca. Partiremos desse momento atual para discutirmos as tendências formais e estilísticas do romance português contemporâneo.

É importante considerar que o romance português contemporâneo tem realizado uma transformação no modo de narrar, marcado pela influência da fragmentação formal e do esvaziamento de narrativas ditatoriais, sendo estas entendidas por Miguel Real (2012) como

textos rígidos, autoritários e lineares que impõem uma única interpretação da realidade, sem pluralidade de vozes e perspectivas, podendo citar como exemplo os romances neorrealistas do Estado Novo, como os de Soeiro Pereira Gomes. Nesse sentido, há o rompimento com o projeto iluminista de uma literatura que espelha uma ordem coesa do mundo e se inaugura uma estética da descontinuidade, da dúvida. Segundo João Barrento (2016) “[...] a parteira que ajuda essas forças latentes a vir à luz chama-se *experiência* – e esta poderia ser uma terceira categoria fundamental para compreender a relação entre presente e passado no romance” (Barrento, 2016, p.34), isso evidencia que o romance contemporâneo já não aspira a uma visão total do real focada no passado, mas sim um olhar experiente para o que se foi, o qual caracteriza o nosso tempo, o futuro.

Nesse viés, a metaficção surge como uma das estratégias centrais da narrativa contemporânea portuguesa, uma vez que ao expor os mecanismos de construção do próprio texto, o romance atual denuncia os limites da representação, indo além de refletir sobre a linguagem. Nesse sentido, a literatura assume um gesto autorreflexivo, consciente de sua condição ficcional, como forma de resistir às formas empobrecedoras de consumo narrativo da cultura de massa. Sob essa perspectiva, Carlos Reis (2004), em “A ficção portuguesa entre a Revolução e o fim do século”, ao analisar a obra *Finisterra*, de Carlos de Oliveira (1978), evidencia um comentário de Osvaldo Silvestre (1994), em *Slow motion*: Carlos de Oliveira e a pós-modernidade, destaca

No lugar estratégico em que se encontra, no contexto evolutivo da nossa ficção próxima do fim do século, **Finisterra** pode ser entendido “como um dos paradigmas da nossa pós-moderna metaficção. Um paradigma acentuadamente minimalista, desde logo na forma como questiona as possibilidades de sentido” (Reis, 2004, p. 17, grifo do autor).

Dessa forma, a metaficção, como no exemplo da obra de Carlos de Oliveira, não é um simples jogo de linguagem, mas uma crítica à própria construção dos discursos históricos e identitários. Outro elemento estruturante do romance contemporâneo é o diálogo entre memória pessoal e a memória histórica. Com isso, podemos pensar que a experiência coletiva, marcada pela ditadura de Salazar, pelo colonialismo e pela emigração, reaparece de forma diferente em narrativas íntimas e particulares, num entrelaçamento que desfaz os limites entre o privado e o público. Sobre essa reformulação, Miguel Real (2012) destaca que “[...] a narrativa portuguesa não retrata já um Portugal fechado sobre si próprio, antes um Portugal europeu, global, com tendências sociais e problemas psicológicos semelhantes aos dos europeus. [...]” (Real, 2012, p. 21), assim, a literatura contemporânea abandona esse Portugal antigo, não se limitando em representar somente a memória, sobretudo, buscando problematizar seus usos e seus silêncios.

Neste cenário e, em termos temporais, já no século XXI, a partir dos anos 2000, que a autora Gabriela Silva, em seu artigo “A Novíssima Literatura Portuguesa: novas identidades de escrita” (2016), propõe que a Novíssima Ficção Portuguesa pode ser compreendida como um movimento literário que reflete a transformação do sujeito português diante do mundo globalizado e pós-nacional. A pesquisadora observa que essa nova literatura é marcada pela “necessidade de redescoberta do homem português, sua apreensão do real e posicionamento do mundo hodierno” (Silva, 2016, p.7), o que revela uma profunda revisão identitária. Ela associa alguns autores a essa vertente como Gonçalo M. Tavares, Nuno Camarneiro e Afonso Cruz, destacando que eles se afastam de uma escrita voltada exclusivamente às questões nacionais e passam a construir um discurso cosmopolita, no qual o homem português se torna, antes de tudo, um homem-mundo. Essa descentralização do eixo nacional, ao mesmo tempo que rompe com o tradicionalismo temático e formal, reafirma o espaço ficcional como território das possibilidades e da experiência humana universal.

Assim, a Novíssima Ficção Portuguesa consolida-se como um campo de experimentação narrativa e de reconfiguração do próprio conceito de identidade. Ao romper com os modelos convencionais do romance histórico ou memorialista, esses autores reconstróem o sujeito português em diálogo com a alteridade e com o tempo presente, num constante exercício de reflexão sobre existência e memória. Gabriela Silva (2016, p. 20) afirma “Esses autores rompem com a questão de narrar apenas dentro da identidade cultural a que estão associados, ao mesmo tempo alicerçam uma nova concepção do seu papel de inventor/criador de universos ficcionais”. Tal concepção, além de redefinir o estatuto do autor e da obra, evidencia uma literatura que ultrapassa as fronteiras de Portugal, configurando-se como uma verdadeira literatura-mundo.

Em *A “prateleira hipotética”*: seis propostas da novíssima ficção portuguesa para o atual milênio (2000 – 2022) (2024), Jorge Vicente Valentim expõe que a noção de Novíssima Ficção Portuguesa representa um esforço de repensar as bases da literatura portuguesa contemporânea em um contexto de globalização e de hibridização cultural. Para o autor, a escrita recente em Portugal caracteriza-se pela busca de novos modos de representação da identidade, deixando de lado o exclusivismo nacionalista e assumindo um caráter intertextual e transnacional. Logo, aos novos autores constroem uma literatura que se afirma na pluralidade de vozes e na fragmentação do sujeito, revelando uma escrita marcada pela consciência do “homem em trânsito”, que dialoga com o passado, mas já não se limita a ele. A Novíssima Ficção Portuguesa situa-se como espaço de experimentação formal e de reconfiguração simbólica do que significa ser português em tempos de pós-modernidade e mundialização. Jorge Valentim (2024) compreende essa tendência como uma etapa de maturidade da ficção

portuguesa, em que o texto literário se torna campo de reflexão sobre a própria escrita e sobre a condição contemporânea.

E quero ressaltar que essa ausência de uma “unidade estilística e narrativa” e de “uma unidade doutrinária ao nível estético” não deve ser entendida como uma falha ou uma fragilidade, muito pelo contrário, já que a “multiplicidade de estilos, de temas e de conteúdos e de estruturas narrativas” imprime uma busca por dicções individuais e projetos literários diversificados. No meu entender, é exatamente essa pulverização de “novas forma narrativas” e “outras maneiras de contar” que garante a consolidação dessa produção, assentada no século XXI (Valentim, 2024, p.31).

Essa abertura, que acolhe a alteridade e valoriza a pluralidade de estilos e vozes narrativas, evidencia o movimento da ficção portuguesa contemporânea em direção a uma literatura cada vez mais diversa e desterritorializada. Como observado por Valentim (2024), revela uma escrita que se expande para além das fronteiras nacionais, corroborando com o dito por Gabriela Silva (2016). Assim, a Novíssima Ficção Portuguesa afirma-se como uma literatura de partilhas e deslocamentos, que transforma o antigo modelo identitário em um espaço de experimentação estética e de diálogo com o mundo.

O hibridismo, como evidenciado anteriormente, é uma característica recorrente nas obras da Ficção Portuguesa contemporânea, visto que ensaios, poemas, relatos, diários e memórias são integrados às narrativas com fluidez, como nas obras de Maria Gabriela Llansol, em *Livro* (2012), de José Luís Peixoto, e em *Mãe* (2021) e *Revolução* (2023), de Hugo Gonçalves, o que difere dos gêneros tradicionais. Sendo assim, esse hibridismo expressa uma recusa às categorias fixas e antigas e traduz a complexidade do indivíduo contemporâneo, que é múltiplo e instável. Segundo o autor João Barrento (2016), há quatro pontos fundamentais que se referem às técnicas e estratégias discursivas que os autores utilizam na contemporaneidade, entre elas a que se aproxima do hibridismo é a “contaminação”, pois

A contaminação, ou mesmo “promiscuidade” (também se poderia dizer: a ampliação) da forma do romance pela presença de outros gêneros mais ou menos estranhos àquela forma: diário, ensaio, autobiografia, conto, poema em prosa, fragmento, carta e toda a espécie de formas de expressão poética (exemplo pragmático: toda a Obra de Maria Gabriela Llansol; e também Rui Nunes, Luísa Costa Gomes ou parte da obra de Mário Cláudio) (Barrento, 2016, p.66).

Assim, é evidente a manifestação da literatura como espaço de cruzamentos e de deslocamentos discursivos, sobretudo essa literatura de Ficção Portuguesa contemporânea. Ademais, entre os temas mais recorrentes da literatura portuguesa, a questão da identidade também possui espaço central nas obras contemporâneas, superado o sentido de essência a ser descoberta, agora ela ocupa um espaço de algo a ser continuamente construído e desconstruído. Dessa maneira, a literatura torna-se um lugar de embate entre o desejo de pertencimento e a

consciência da instabilidade desse pertencimento. Sobre essa questão identitária, Eduardo Lourenço (2016) destaca que “Não fomos, nós somos uma pequena nação que desde a hora do nascimento se recusou a sê-lo sem jamais se poder convencer que transformara em grande nação.” (Lourenço, 2016, p. 28), logo, as questões de identidade estão, frequentemente, presentes nas discussões portuguesas e, sobretudo, os romances contemporâneos modificam essa discussão ao radicalizar essa percepção e expor a identidade como algo do ficcional, visto como uma invenção simbólica continuamente tensionada.

Além disso, evidenciamos também a questão da emigração e da diáspora que aparecem como experiências marcantes e moldam esse novo sujeito literário. Dessa forma, o português contemporâneo é, muitas vezes, um corpo em trânsito, deslocalizado, vivendo entre geografias afetivas e existenciais, buscando seus próprios itinerários, algo que discutiremos outrora neste trabalho. Esse deslocamento, físico, simbólico e afetivo, traz à literatura a tarefa de representar novas formas de experiência temporal e identitária. Nesse sentido, aludimos a Carlos Reis (2004), em “A ficção portuguesa entre a Revolução e o fim do século”, o qual diz que

[...] como se a representação da História refizesse, com diferente propósito ideológico, o trajeto das grandes construções romanesas do século XIX, sob o signo de uma temporalidade multiforme, atravessada por vivências coletivas, por olhares às vezes divergentes e pela experiência de personagens triviais, quando não mesmo anti-heróis, no seu conjunto exigindo uma ampliação em político narrativo (Reis, 2004, p.27).

Dessa maneira, os romances contemporâneos, como *Combateremos a sombra* (2007), de Lídia Jorge, ao focarem sujeitos comuns, muitas vezes periféricos, marcados pela fragmentação da experiência e pelo deslocamento espacial, constroem uma nova forma de narrar, que rompem com a grandiosidade épica do passado e opta por uma escrita mais intimista, crítica e plural. Desse modo, trata-se de uma literatura que abandona a linearidade histórica e a figura do herói nacional para dar lugar a itinerários interrompidos, deslocados e instáveis, narrativas feitas de silêncios e reconfigurações, em consonância com a realidade de um Portugal que se reavalia constantemente dentro de um mundo globalizado.

Por fim, os romances que compõem a Ficção Portuguesa contemporânea tratam de formular uma crítica aguda à modernidade e à vida urbana, desvelando as suas promessas fracassadas. Nesse sentido, a cidade surge como espaço do anonimato, da alienação, da velocidade estéril, o que contrasta com o desejo de interioridade e de se encantar novamente presente em muitas narrativas. Dessa maneira, os protagonistas modernos são frequentemente sujeitos que não se adaptam ao tempo acelerado e experimentam as crises na escrita, no afeto e no pertencimento, por isso, questionam a sua própria identidade. Logo, ao tematizar o esvaziamento das relações, a literatura portuguesa contemporânea sugere uma crítica ao

presente, resgatando, pela escrita, a densidade da experiência humana, trabalho esse realizado por autores como Lúcia Jorge, João Tordo e Hugo Gonçalves, pertencentes a essa Novíssima Ficção Portuguesa, sobre o último e sua literatura, falaremos no próximo subcapítulo.

1.1 Hugo Gonçalves

As memórias, como os cemitérios, são para os vivos.
Hugo Gonçalves (2021, p.165).

Jovem escritor português, Hugo Gonçalves, de 49 anos, tem sua primeira publicação no Brasil com a obra *O coração dos homens*, em 2006, sete anos passados, a publicação de *Enquanto Lisboa arde, Rio de Janeiro pega fogo*, chega às livrarias em 2013, durante o período em que o autor viveu na cidade brasileira presente no título da obra. A publicação de *Mãe* chega ao Brasil somente em 2021, durante o período da pandemia. Ainda não possuímos a edição brasileira de *Deus, Pátria e Família* lançada em 2021 em Portugal e da sua mais recente obra *Revolução* publicada em outubro de 2023. Desta forma, a fortuna crítica do autor é escassa, tanto no Brasil quanto em Portugal, nas bibliotecas das universidades que tivemos acesso virtual.

Destacamos a publicação do artigo *Filho da Mãe*, de Hugo Gonçalves (2019) realizada pelo professor Jorge Vicente Valentin e da *Entrevista com o escritor Hugo Gonçalves* publicada em 2023 pela revista Itinerários da Unesp, realizada em ocasião do XXIX Congresso Internacional da ABRAPLIP, em que o autor era um dos convidados. Nesse sentido, não temos um grande arcabouço crítico sobre o autor e temos como o objetivo deste subcapítulo a necessidade de trazer luz os aspectos de sua poética, essencialmente, como ela dialoga com a Ficção Portuguesa contemporânea e como estabelece um paralelo com conceitos clássicos como o de *Bildungsroman* e de Escrita de Si, a partir da obra *Mãe*.

Com efeito, a inserção de Hugo Gonçalves no cenário da literatura portuguesa contemporânea ocorre em um momento de transição estética e temática marcado pelo esgotamento e desgaste dos grandes projetos narrativos do século XX e pela emergência de novas escritas, mais subjetivas, fragmentárias e existencialistas, com o foco do início do século XXI, além dele outros autores como Virgílio Ferreira, Maria Gabriela Llansol e Lúcia Jorge também compõem esse ambiente. Consoante a isso, Miguel Real (2012), em *O romance português contemporâneo: 1950 – 2010*, aponta que a literatura portuguesa até 2010 apresentava um amplo arco de renovação iniciado nos anos de 1980, caracterizado por uma abertura ao real histórico, ao psicológico e ao metaficcional, esse é o período das primeiras publicações de Hugo Gonçalves, que ora abordaremos.

A partir da década seguinte, observamos uma intensificação das narrativas que exploram a intimidade, a memória, o trauma e o deslocamento como elementos componentes dos romances contemporâneos. É justamente nessa vertente que Hugo Gonçalves lança a obra *Filho da Mãe*, em Portugal, no ano de 2019, com o título reformulado para *Mãe*, em 2021 no Brasil, emergindo como um dos representantes da Ficção Portuguesa contemporânea, expressão que, embora ainda em construção pela crítica literária, identifica em um grupo de escritores a tematização da experiência do sujeito em tempos de instabilidade afetiva, existencial e geográfica. Nesse sentido, a escassa fortuna crítica em torno do autor, como elencamos anteriormente tanto em bibliotecas brasileiras quanto portuguesas, reforça a necessidade de inseri-lo na crítica literária, sobretudo, considerando sua obra significativa para os debates que atravessam a literatura do século XXI.

Diante disso, Hugo Gonçalves estabelece diálogo com escritores, como João Tordo, Gonçalo M. Tavares, Afonso Cruz, Lúcia Jorge, Patrícia Portela, que compõem o núcleo da Ficção Portuguesa contemporânea. Esses autores elaboram uma escrita que supera os traços heroicos ou nacionalistas das tradições anteriores para se voltarem a histórias íntimas, com personagens deslocados, marcados por perdas, ausências e buscas identitárias. Podemos, ainda, perceber, por mais que não seja o objetivo central deste capítulo da pesquisa, que a geografia existencial, possa ser um elemento presente e determinante desse novo movimento literário português, uma vez que esse trânsito é visto para além das obras de Hugo Gonçalves, como é o caso de *O Bom Inverno*, de João Tordo (2010).

Ao observarmos a obra *Mãe*, esse movimento se concentra na relação entre luto e memória, com a figura do filho que, ao narrar a ausência da mãe, realiza simultaneamente viagens emocionais, sejam físicas, sejam por meio de objetos, buscando a formulação da sua própria identidade. Sob essa perspectiva, ao analisar a literatura contemporânea, partindo das obras de Teolinda Gersão, João Barrento (2016) destaca “A matéria de que se faz uma narrativa é sempre ‘um resto de memória’, lê-se em *A Casa da Cabeça de Cavalo* (p.247). Assim, cada romance transforma-se numa espécie de testamento, cada conto num momento de revelação.” (Barrento, 2016, p.75), uma vez que essa atitude projeta no espaço íntimo da dor uma escrita que faz dialogar com as fronteiras entre biografia e ficção, e experiência pessoal e coletivo imaginário. Logo, Hugo Gonçalves se insere em uma literatura que não busca mais representar o mundo de forma totalizante, mas interrogar os espaços vazios da experiência, os afetos instáveis, os vínculos fragmentados e a busca por uma formação da própria identidade e não da identidade coletiva.

A contribuição de Hugo Gonçalves para a identidade literária portuguesa contemporânea se evidencia na forma como suas obras articulam temas como o luto, a memória

e a busca por si, lidando com um universo marcado pela globalização e pelo cosmopolitismo, sobretudo, em *Mãe*, a experiência da perda materna serve como eixo em torno do qual se constroem outras experiências de deslocamento, como a saída e o regresso a Portugal após anos fora, o distanciamento e a reaproximação com o pai e o irmão, a redescoberta dos objetos que foram importantes na infância e na juventude do narrador-personagem. Trata-se, como vamos explorar no capítulo 3 desse trabalho, de uma escrita de si, a qual a partir da dor íntima, alcança questões contemporâneas como instabilidade emocional e o não reconhecimento de uma identidade própria. Hugo Gonçalves avança nos projetos dos autores que lhe antecederam, como José Saramago e Agustina Bessa-Luís, e, sobretudo, reconfigura o romance como um espaço de elaboração dessa geografia existencial, citada anteriormente, uma vez que seus escritos contribuem para repensar a identidade portuguesa, para além de uma essência estável, mas como um processo de constante reformulação entre o íntimo e o coletivo, o local e o global. Apresentaremos sumariamente algumas obras de Hugo Gonçalves, a fim de demonstrar essa contribuição do autor.

Após escrever artigos e ensaios jornalísticos, a obra de estreia de Hugo Gonçalves é *O Coração dos Homens* (2006), em que apresenta uma alegoria distópica que tensiona masculinidade, violência e delírio ideológico. Com isso, a história é ambientada numa Cidade-Estado exclusivamente masculina, em que a narrativa acompanha três protagonistas — Ele, Mau e Grande — desprovidos de nomes próprios e emocionalmente castrados, numa sociedade que transformou o pugilismo em desporto nacional e que banuiu todo traço de sensibilidade, ternura ou alteridade. Nessa configuração totalitária, a masculinidade é glorificada por meio da força física e da repressão afetiva, e qualquer desvio é punido com exclusão ou violência. No entanto, a chegada do feminino e do afeto, desestabiliza essa ordem: os personagens se veem forçados a confrontar a brutalidade internalizada, a fragilidade dos vínculos e o vazio existencial. Dessa forma, o romance expõe o colapso do pensamento crítico diante da ideologia, problematizando a construção do sujeito masculino contemporâneo como vítima e agente de regimes opressores. Assim, Hugo Gonçalves, já em sua estreia, apresenta uma escrita provocadora, que reflete sobre a desumanização e o preço da lealdade num universo sem espaço para o outro — e onde o coração, ao invés de pulsar, precisa ser silenciado.

Com *Enquanto Lisboa Arde, O Rio de Janeiro Pega Fogo* (2013), Hugo Gonçalves amplia sua experiência literária ao incorporar o espaço brasileiro como cenário simbólico e existencial. Nesse sentido, a obra foi escrita durante o período em que o autor viveu no Brasil, o romance atravessa as fronteiras culturais e afetivas entre os dois países lusófonos, compondo uma narrativa de deslocamento e busca identitária. Com isso, o título da obra já sugere um clima de ebulição — social, emocional e cultural — que marca os protagonistas, evidenciando o

cosmopolitismo como componente central da sua literatura. Aqui, a experiência urbana não é apenas pano de fundo, mas também uma linguagem, um ritmo e uma forma de vida que impacta diretamente a construção do sujeito. A experiência migrante, como aponta Isabel Pires de Lima (2016), em *Vaivéns literários hoje: Brasil/Portugal*, permitirá ao protagonista evitar a "tuberculose melancólica" e reconfigurar-se identitariamente. Logo, Hugo Gonçalves dá continuidade à sua escrita introspectiva, mas a articula com uma crítica sutil à fragmentação das relações e ao descentramento dos vínculos no contexto das metrópoles contemporâneas.

Publicado em 2019 com o título *Filho da Mãe* e alterado posteriormente na edição brasileira, em 2021, para *Mãe*, o romance, de Hugo Gonçalves, aprofunda a dimensão afetiva da perda e do luto ao acompanhar a jornada emocional e de busca de um narrador marcado pela ausência da figura materna. Dessa forma, a narrativa alterna entre memórias da infância, questões familiares e reflexões existenciais, compondo uma escrita de si que se configura, em nossa leitura, como um Romance de Formação. Assim, *Mãe* é também um romance de retorno — ao país, à casa, aos objetos, à escrita — e de confronto com as lacunas deixadas pelo tempo e pela morte. Nele, Hugo Gonçalves constrói uma geografia existencial baseada em objetos, imagens e fragmentos, conforme nossa hipótese, que se revelam elementos essenciais da memória e da identidade. Com influência dos tradicionais *Bildungsroman*, a obra propõe uma reconstrução subjetiva que é, ao mesmo tempo, íntima e profundamente cultural, ressoando com os dilemas da identidade portuguesa contemporânea.

Em 2021, Hugo Gonçalves publica *Deus, Pátria e Família*, que ainda não possui edição brasileira, mobilizando elementos da distopia histórica, isto é, uma narrativa que reimagina acontecimentos passados projetando-os de forma crítica e alegórica, junto com recursos do romance policial, para revisitar criticamente um dos períodos mais sensíveis da história portuguesa, fundindo ficção e realidade numa alegoria sobre o autoritarismo, o fanatismo religioso e os traumas identitários do país. Nesse sentido, o romance se inicia com uma série de assassinatos ritualísticos de mulheres, marcados por símbolos católicos, e se desdobra numa intrincada investigação conduzida por Luís Paixão Leal, ex-pugilista e detetive, que habita a zona cinzenta entre a justiça e a barbárie. Com isso, a obra propõe uma realidade alternativa na qual Salazar é deposto e Portugal se alinha às forças do Eixo, mergulhando numa espiral de antissemitismo, perseguição e colapso moral. Ao revisitar os anos 1940 — entre ecos da Inquisição e do Estado Novo — Hugo Gonçalves reencena uma história feita de exclusões e violências, desmascarando os pilares ideológicos que sustentaram regimes opressores. Sob essa perspectiva, o título do romance é, ele mesmo, uma crítica irônica à tríade propagandística do salazarismo, em que Deus aparece como castigo e submissão, Pátria como enclave do atraso e do medo, e apenas a Família resiste — ainda que deformada — como possibilidade de vínculo

afetivo. Logo, o romance lança uma luz sobre o passado para melhor pensar os delírios do presente: da ascensão das fake news ao autoritarismo reciclado. Portanto, *Deus, Pátria e Família* é uma narrativa de combate, que denuncia os fantasmas ideológicos da história portuguesa e, ao mesmo tempo, homenageia aqueles que, como os judeus perseguidos, foram as vítimas silenciadas da intolerância.

Por fim, em 2023, Hugo Gonçalves lança a obra *Revolução*, com edição no Brasil prevista para outubro de 2025, a qual entrelaça a narrativa familiar com o tumulto político de um dos períodos mais intensos da história contemporânea portuguesa: o PREC (Processo Revolucionário em Curso), entre o 25 de Abril de 1974 e o 25 de Novembro de 1975. Nesse sentido, o romance acompanha os irmãos Maria Luísa, Pureza e Frederico, membros da família Storm, que se veem em lados opostos da transformação nacional. Maria Luísa representa a militância revolucionária clandestina, marcada pela perseguição da PIDE; Pureza encarna os valores conservadores e idealiza a família tradicional salazarista; enquanto Frederico, o caçula, vive os dilemas da juventude em meio à guerra colonial, com a angústia de perder a virgindade antes da mobilização. Dessa forma, a história é narrada em retrospecto, iniciando-se com um disparo fatídico que perfura a noite na serra de Sintra durante um jantar familiar, revelando o colapso de uma linhagem atravessada por conflitos ideológicos. Através de uma escrita tragicômica, Hugo Gonçalves revisita o pós-ditadura português, retratando com sagacidade os excessos, esperanças e contradições de uma sociedade em ebulição. Assim, *Revolução* é um retrato multifacetado do impacto da política na intimidade, revelando como a luta pela liberdade pode separar irmãos, corroer afetos e transformar heróis em sombras — e vice-versa. Através da família Storm, o autor dramatiza os traumas e promessas da jovem democracia portuguesa, evocando o microcosmo familiar como espelho das rupturas e reconciliações de um país à beira do caos e da reinvenção.

Diante disso, entendemos que a poética de Hugo Gonçalves se insere com singularidade no panorama da Ficção Portuguesa contemporânea, articulando questões contemporâneas como identidade, deslocamento, luto e a reconfiguração da experiência subjetiva em um cenário globalizado. Sua escrita revela personagens em trânsito — afetivo, físico e simbólico — que buscam pertencimento em geografias materiais e existenciais. Conforme apontam Miguel Real (2012) e João Barrento (2016), o romance português recente estrutura-se a partir de resíduos de memória, silêncios históricos e vivências interiores em combustão. Hugo Gonçalves, nesse sentido, herda e reinventa o impulso ao tensionar a experiência do sujeito moderno entre escombros familiares, revisitação histórica e introspecção, visto que ele modifica a narrativa ao fundir elementos da autoficção, do romance histórico e do policial, criando uma poética marcada pelo hibridismo formal, pela fragmentação temporal e pela exploração da memória

individual e coletiva. Sobretudo, na obra *Mãe*, objeto de análise deste trabalho, apresenta essa condição liminar, em que o eu tenta narrar-se enquanto revisita paisagens afetivas e familiares, demonstrando, como apontou Carlos Reis (2004, p.27), “uma temporalidade multiforme” e uma crise do herói clássico. Logo, a presença do espaço doméstico, do exílio interior e do desejo de retorno evidenciam um romance de formação, o qual discutiremos no Capítulo 2 desse trabalho.

A produção de Hugo Gonçalves, além de *Mãe* (2021), confirma essa vocação para o trânsito entre o íntimo e o coletivo. Em *Enquanto Lisboa Arde, Rio de Janeiro Pega Fogo* (2013), o autor contrapõe geografias e temporalidades para pensar a identidade portuguesa na era da globalização; já em *Revolução* (2023), reinterpreta a herança política e afetiva do pós-abril por meio de uma escrita que cruza memória pessoal e discurso histórico. Nesses romances, a narrativa é fragmentada, lacunar, construída a partir de itinerários instáveis e de vozes que oscilam entre o testemunho e a dúvida. Assim, a poética de Hugo Gonçalves redefine o romance como espaço de reflexão existencial e ética, em que a ficção serve de instrumento para compreender as tensões entre pertencimento, perda e reconstrução.

Ademais, a ligação direta com o *Bildungsroman* é outro traço fundamental da escrita de Hugo Gonçalves em *Mãe*. Diferente do modelo tradicional oitocentista, em que o protagonista avança por uma linha evolutiva de amadurecimento e integração social, o que encontramos em *Mãe* é um percurso fragmentado, marcado por perdas, interrupções e recomeços. Desse modo, a narrativa expõe a impossibilidade de completude — não há um “homem formado” ao final, mas um sujeito que escreve para entender suas lacunas, suas decepções, suas memórias e, sobretudo, seu luto. Nesse sentido, Maria Alzira Seixo discute a metaficcionalidade e a problematização da verdade e do sentido na ficção pós-moderna, o que pode estar alinhado com a ideia de dúvida e não-conciliação, uma vez o romance contemporâneo assume-se como espaço da dúvida, da hesitação e da não-conciliação. Assim, Hugo Gonçalves apresenta um romance de formação, o qual o transforma em um campo de experimentação de afetos, memórias e ruínas — em que crescer e formar sua identidade é, antes de tudo, lidar com a ausência, com a opacidade das origens e com a memória como fratura.

Portanto, a escrita de Hugo Gonçalves também pode ser entendida como um exercício de escrita de si, conceito esse elaborado por Michel Foucault e que discutiremos no capítulo 3 desse trabalho, ao compreender a literatura como lugar de autoconhecimento e de caminho para a cura. Dessa forma, a poética de Hugo Gonçalves não busca apenas contar histórias, mas refletir sobre o ato de narrar como tentativa de costurar subjetividades fragmentadas, uma vez que o ato de escrever torna-se uma forma de lidar com as questões — familiares, históricas, afetivas — que conformam o sujeito contemporâneo português. Assim, esta pesquisa assume um caráter inédito ao propor a inserção sistemática da obra de Hugo Gonçalves no campo dos

estudos acadêmicos, promovendo uma análise crítica de sua contribuição à literatura contemporânea e à Novíssima Ficção Portuguesa, sobretudo, ao apresentar uma leitura não usual de *Mãe* como um Romance de Formação. Ao mesmo tempo, reitera a relevância do romance português contemporâneo como espelho (e crítica) de um país em constante revisão de sua identidade, história e imaginário coletivo. Logo, Hugo Gonçalves emerge como uma voz que alinha o íntimo e o político, o passado e o presente, o individual e o coletivo — uma literatura em trânsito, entre perdas e reinvenções.

2 MÃE: UM ROMANCE DE FORMAÇÃO?

Ao lermos uma obra literária, o leitor tende, quase de forma automática, a reconhecer o gênero literário ao qual ela pertence dentre o narrativo/épico, o lírico e o dramático. Essa histórica classificação dá-se pela identificação de elementos presentes nos objetos em análise, sejam eles escritos em prosa, em versos ou possuindo rubricas (características clássicas respectivas de cada gênero), sejam pelas formatações das histórias, já que estão inseridas em um contexto histórico, social e político.

Outras discussões também são pertinentes ao lançarmos luz aos gêneros literários, como proposto por Mikhail Bakhtin, em *Os gêneros do discurso* (2016), uma vez que ao observar elementos de composição e construção estilística de um texto temos que “cada enunciado particular é individual, mas cada campo de utilização da língua elabora seus tipos relativamente estáveis de enunciados os quais denominados gêneros do discurso” (Bakhtin, 2016, p.12). Por isso, possuímos vastas opções de gêneros literários e se faz necessário entender, diante do objeto literário em análise, a qual ele pertence. Neste momento, abordamos a problemática acerca do gênero romance, a forma como entendemos, conceituamos e aproximação o gênero romanesco romance de formação do nosso objeto literário, bem como os elementos constituintes da historicidade do *Bildungsroman*.

Três momentos estruturam este segundo capítulo para aprofundarmos nossa análise, no subcapítulo “2.1 *Romance*: composição e percurso”, tratamos das questões que envolvem a conceituação e a inserção do gênero romance na sociedade, visto que consideramos *Mãe* um romance de formação. É necessário evidenciar o que entendemos como romance para depois partirmos, de fato, para a noção de romance de formação, assim, apresentaremos a historicidade e algumas especificidades desse gênero, evidenciando as problemáticas seculares que circundam algo tão presente em nosso cotidiano há tempos, por exemplo, a configuração das características do que é um romance e a influência do narrador nas histórias. Partiremos das discussões presentes em *Teoria do Romance*, de George Lukács (2000), *O romance como gênero literário*, de Mikhail Bakhtin (2019) e em *Romance: história de uma ideia*, de Julián Fuks (2021), essencialmente. Dessa forma, observaremos os seguintes pontos para análise: história do gênero romance; conceituação e fixação dele na sociedade; e importância dessa discussão para a leitura de *Mãe* (2021), de Hugo Gonçalves.

No subcapítulo “2.2 Romance de formação: do clássico à crise” acentuamos que o gênero romance de formação acompanha a trajetória de amadurecimento de um protagonista em busca de sua formação pessoal, social, ou seja, da sua própria identidade, a qual passa por um percurso histórico. Como fortuna crítica, partiremos dos estudos de Franco Moretti (2020),

em *O romance de formação*, de Wilma Patrícia Maas (2000), em *O cânone do mínimo: o Bildungsroman na história da literatura*, e de Marcus Vinicius Mazzari e Maria Cecília Marks (2020), em *Romance de formação: caminhos e descaminhos do herói*. Também abordamos a consolidação do gênero pela obra fundadora *Os anos de Aprendizado de Wilhem Meister* (1795), de Goethe, no contexto da Alemanha do século XVIII, associando o ideal de formação à emergência do sujeito burguês e à valorização do indivíduo no processo educativo e social, uma vez que a formação transcende a instrução formal, englobando experiências estéticas, sociais e afetivas que modulam o sujeito. Tais transformações realizam-se num contínuo confronto com o mundo, em que a arte surge como mediação essencial entre o eu e a experiência. Em Goethe, o teatro cumpre essa função formadora ao possibilitar ao sujeito compreender-se na ação e na representação; já na obra de Hugo Gonçalves, é a escrita que ocupa esse lugar, permitindo ao narrador revisitar o passado e se reconstruir no gesto narrativo, fazendo com que tanto a cena quanto a palavra possam operar como espaços de autoconhecimento e de reinvenção identitária. A incompletude, a travessia e o embate com o real compõem a essência do *Bildungsroman*, como demonstram também outras obras contemporâneas, como é o caso de *A mais recôndita memória dos homens*, de Mohamed Mbougar Sarr (2023), em que a busca por um autor e por uma obra se revela, na verdade, a busca de si mesmo. Logo, identificamos na estrutura do romance de formação, essencialmente, os eixos estruturantes: juventude, maturidade, socialização, linearidade e conflitos, sobretudo, a forma como eles adaptam-se aos diferentes contextos históricos e culturais, sofrendo reformulações conforme as exigências do tempo, assunto esse que adentramos no subcapítulo seguinte.

No subcapítulo “2.3 Mãe e os elementos do *bildungsroman*” abordamos a leitura crítica de *Mãe*, de Hugo Gonçalves, à luz das proposições de Franco Moretti (2020), que identifica os elementos do *Bildungsroman*: juventude, maturidade, socialização, linearidade, e conflitos, os quais nomeiam cada seção seguinte dentro do mesmo subcapítulo. Nesse sentido, entendemos que, se por um lado a juventude representa o ponto de partida da formação, marcada por descobertas e incertezas, por outro lado a maturidade indica a assimilação de limites e o compromisso entre o desejo individual e a realidade social. Em sequência, discutimos a questão da socialização, passando pela educação, a qual vai além do ensino formal, articulando com a subjetividade e com os valores coletivos, principalmente, entendendo os espaços de socialização do indivíduo, enquanto formadores dessa identidade. Ademais, discutimos sobre a linearidade no romance de formação, a qual se mostra, no caso das obras contemporâneas, como instáveis e fragmentadas, uma vez que a memória e as narrativas em paralelo formam a trama

central e, por fim, falamos sobre os conflitos, internos e externos, os quais, além de romper com a linearidade da narrativa, impulsionam o amadurecimento do protagonista.

Por fim, no subcapítulo “2.4 Mãe: um romance de formação” retomamos ao título do capítulo, agora com o teor de afirmação, visto que acreditamos que a obra *Mãe*, de Hugo Gonçalves, faz o percurso formativo do narrador-personagem, rompendo com o modelo clássico do *Bildungsroman*, mas apresentando, o que Franco Moretti (2020) conceitua, o romance de formação tardio, marcado não pela integração ou superação, sobretudo, pela permanência do luto e pela formação a partir dele. Nesse sentido, a morte da mãe não encerra, mas inaugura o processo de formação, o qual se constrói em torno da ausência, da dor e da repetição de memórias traumáticas. Dessa forma, a narrativa, por sua vez fragmentada, reflete esse impasse existencial, revelando uma identidade que se molda na convivência com a perda. Assim, a obra portuguesa propõe um romance de formação contemporâneo, o qual o protagonista busca, por meio de diferentes elementos da narrativa, forma sua identidade, diante tal perda. Logo, iniciamos a discussão no primeiro subcapítulo, como dissemos anteriormente, explorando a questão da composição do gênero *romance* até chegarmos na discussão final da obra *Mãe* como, de fato, uma representante do romance de formação contemporâneo da Ficção Portuguesa contemporânea.

2.1 *Romance*: composição e percurso

O sagrado instinto de não ter teorias...
Fernando Pessoa (2019, p.157).

Ao buscarmos uma definição do termo romance deparamos com, segundo a lição do *Dicionário de Estudos Narrativos*, de Carlos Reis (2018), um texto atribuído ao gênero literário narrativo, o qual necessita de extensão e ser de uma narrativa ficcional, com mais personagens, se comparado com outros textos literários, que vivem ações complexas, as quais são detalhadas e prolongadas por certo tempo e, por fim, é preciso que haja um caráter de representação humana e social. Ainda seguindo o verbete de Carlos Reis (2018), cabe evidenciar que a consolidação do romance, enquanto gênero, não foi rápida e que os resquícios da epopeia reverberaram nesse processo.

1. O romance é um *gênero* narrativo (v.) com ampla projeção e com uma popularidade que, sobretudo a partir do século XVIII, fez dele o mais importante dos gêneros literários modernos. Em função da sua natureza, das suas modulações literárias e do seu trânsito cultural, o *romance* pode ser definido como uma narrativa ficcional extensa, integrando um número relativamente elevado de personagens que vivem ações com certo grau de

complexidade, em cenários normalmente descritos com pormenor e prolongadas num tempo variavelmente desenvolvido; com suporte nas categorias que convoca, o romance evidencia um considerável potencial de representação social e humana (Reis, 2018, p.432).

Outro fator importante para essa análise, partindo de Mikhail Bakhtin (2019), em *O romance como gênero literário*, é a questão da língua, que segue a mesma tendência, visto que os gêneros antigos estão para as línguas mortas, assim como o romance está para a modernidade, tornando nítido o caráter adaptativo e jovial desse. É importante ressaltarmos que o termo romance aparece na Idade Média para designar não um conteúdo, mas uma escolha linguística, uma vez que era entendido como um modo de expressão, de um “falar”, antes de ser considerado um tipo de obra, fazendo com que durante muitos séculos (até aproximadamente o Iluminismo), o romance sofresse com as consequências dessa herança depreciativa.

Com base nos estudos de Orhan Pamuk (2011) presentes em *O romancista ingênuo e o sentimental*, em especial, no ensaio “O que nossa mente faz quando lemos um romance”, compreendemos quais processos acontecem em nossas mentes ao lermos um romance, como a formatação de imagens, o questionamento sobre a nossa realidade e o diálogo entre a narrativa ficcional e o real. Tudo isso se dá partindo de um ponto: a observação geral da cena descrita. Diante disso, questionamos se o que lemos é “puramente” ficção ou se possui relação com o factual, isto é, se a decodificação de palavras em imagens pode-se tornar algo realmente “tocável”.

Relembremos a célebre cena de *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes, em que o cavaleiro da triste figura imagina que os moinhos de ventos são gigantes que estão prontos para batalhar com ele. Nesse caso, é possível perceber que há uma imaginação por parte do próprio personagem principal, contudo, como podemos afirmar ou não afirmar que algo parecido poderia acontecer em nossa realidade? Estamos, assim, diante de um dos principais atributos da ficção: o ato de controle. Essa constatação é feita por Luiz Costa Lima (2006), em *História, Ficção e Literatura*, a qual o autor apresenta uma investigação aprofundada sobre as relações entre História e Literatura, dando ênfase no papel da ficção na construção e na interpretação de realidades. Além disso, ele problematiza os limites entre o que é considerado factual e imaginativo, discutindo como a narrativa literária e histórica compartilham elementos discursivos, embora mantenham intenções distintas. Para nossa análise, é importante destacar também que Luiz Costa Lima (2006) revisita a ideia de *mimesis*, aspecto central de sua obra, entendido como o processo de criação estética que transcende a mera imitação, argumentando que a literatura não reflete a realidade, mas a recria, oferecendo novos ângulos interpretativos,

revelando o possível jogo que a ficção estabelece com o leitor, em que é comprado que tudo o que está escrito seja verdade, diante a exatidão da palavra. Contudo, o autor afirma “A exatidão é muitas vezes sinônimo de superficialidade” (Lima, 2006, p.95), assim, mantendo a lacuna entre o real e o ficcional.

Em paralelo à obra de Cervantes, em que o protagonista constrói um mundo paralelo no qual suas fantasias adquirem consistência simbólica, o narrador de *Mãe* elabora uma percepção do real filtrada pela memória, pelo vazio e pelo luto. Nesse sentido, a reflexão proposta por Luiz Costa Lima (2006) acerca da ficção como um ato controlado e da mimesis, enquanto recriação da realidade, encontra eco com a obra portuguesa, cuja narrativa tensiona constantemente os limites entre o real e o imaginário. A tentativa de reconstruir o passado da mãe – e, com ele, o próprio sentido da origem e da identidade – configura-se como um exercício mimético que não busca a exatidão, mas antes a compreensão afetiva e imaginária do vivido. Ao adotar uma escrita fragmentária e introspectiva, Hugo Gonçalves subverte a ideia de uma realidade objetiva, fazendo do discurso narrativo o espaço onde se cruzam lembranças, suposições e silêncios. Assim, o ato de narrar torna-se uma forma de controle simbólico diante do incontrolável – a morte, a memória, o tempo –, revelando que a literatura é o lugar onde o sujeito busca ordenar o caos da experiência, visto que a obra exemplifica a força da ficção como instrumento de interpretação do real.

Diante disso, uma peça fundamental desse tabuleiro é colocada em questão: o narrador. Na obra *Como funciona a ficção*, de James Wood (2017), especificamente, no capítulo “Narrando”, quando o crítico inglês apresenta questões acerca da inconfiabilidade no narrador, uma vez que ao tomar como verdadeira a contação realizada, deixamos de lado os questionamentos sobre as possíveis outras versões das histórias que estamos lendo. Se por um lado, a narração que está contada para os leitores deve direcionar a forma como o narrador é lido no romance, seja ele qual for,

Por outro lado, a narração onisciente poucas vezes é tão onisciente quanto parece. Para começar o estilo do autor em geral tende a fazer a onisciência da terceira pessoa parcial e tendenciosa. O estilo costuma atrair nossa atenção para o escritor, para o artifício autoral e, portanto, para a marca pessoal do autor [...] (Wood, 2017, p.20-21).

James Wood (2017) aponta para os leitores que por mais que haja uma ideia de que o narrador em primeira pessoa seja de fato o narrador menos confiável, na realidade, a narração em terceira pessoa, ou seja, onisciente, muitas vezes, indica muito mais os traços de personalidade de escrita do autor (estilo) do que se aquele mesmo texto fosse escrito em primeira pessoa. Mas isso quer dizer que podemos confiar nos narradores em primeira pessoa

de forma absoluta? Para James Wood (2017), a possível resposta é não, uma vez que nesses tipos de narração temos somente a visão de um personagem diante dos fatos narrados, a qual também parte do estilo do autor.

Ao refletirmos sobre esses elementos diante a obra *Mãe*, destacamos que os leitores podem inferir que todos os fatos descritos pelo narrador-personagem são verdadeiros, o que é demonstrado pelo narrar, assim, o ato de controle, uma vez que o foco narrativo não foge do controle dele, mesmo que haja momentos na obra de diálogos, seja com avó Margarida, seja com o irmão Pedro, por exemplo, mas partindo da perspectiva do narrador. Ademais, considerando o estilo do autor e a inconfiabilidade do narrador, propostos por James Wood (2017), esses papéis são facilmente misturáveis, visto que, desde a epígrafe inicial do livro “Com a exceção do nome da mãe, todos os outros foram alterados. [...]” (Gonçalves, 2021, p. 7), o leitor já é tomado por uma noção de veracidade, sendo, portanto, elementos importantes para considerarmos nessa análise.

Cabe ressaltar que os elementos essenciais da narrativa (tempo, espaço, narrador, personagem e enredo) compõem o gênero romance e são importantes, pois são justamente esses componentes que caracterizam o gênero em discussão. Ao analisarmos alguns autores da Novíssima Ficção Portuguesa, como Lídia Jorge, Gonçalo M. Tavares e Hugo Gonçalves, notamos um movimento de ruptura com a linearidade e com o modelo de representação nacional, em favor de uma escrita memorialística e subjetiva, o que impacta diretamente na forma como esses autores modalizam esses elementos da narrativa em suas produções literárias. O narrador como esse detentor da verdade e contador da história, os personagens fazem parte da ideia memorialística da obra, uma vez que são usados para compor os momentos com o narrador-personagem, e o enredo como centro das narrativas, também se configura centro do *Mãe*, pois toda a história gira em torno do momento traumático que a família viveu e da decisão do narrador-personagem de revisitar e refletir sobre tal perda. Sobre esses elementos, destacamos, ainda, a irregularidade do tempo, não obedecendo uma ordem cronológica, necessariamente, uma vez que o narrador inicia a obra na madrugada de 13 de março de 1985, em Londres, relatando o falecimento de sua mãe, vítima de câncer, aos 32 anos:

No dia 13 de março de 1985, uma amiga da minha mãe esperou que eu chegasse do colégio e, após aliviar-me do peso da mochila, diante da porta de minha casa, disse: “Sabes que a tua mãe estava a sofrer, não sabes? Ela agora já não está a sofrer mais”. (Gonçalves, 2021, p.11)

Em seguida, há um corte temporal para 2015, quando o narrador recebe de sua avó Margarida um saco plástico contendo o testamento deixado pelo avô materno, Daniel, falecido três anos antes. Note a transição feita na obra de uma página para a outra.

Quando regressei ao apartamento onde vivíamos, após uma semana em casa de amigos da família, fui investigar todas as divisões [...]. Mas ela não estava lá. Nunca esteve. (Gonçalves, 2021, p.11)

Em 2015, a minha avó materna entregou-me o testamento do meu avô dentro de um saco de plástico. Estávamos na cozinha de sua casa, onde tantas vezes almoçáramos em família, mas agora éramos apenas a viúva e o órfão que faziam a transferência das agruras e dos subterfúgios que passam de geração em geração. (Gonçalves, 2021, p.12)

Esse movimento permanece em toda a obra. Em relação ao espaço, notamos que ele é volátil, ora o narrador-personagem está em Portugal, ora no Brasil, ora nos Estados Unidos², e observamos sua importância e sua inconstância em *Mãe*, já que a obra começa em Londres, descola-se para Lisboa e o primeiro capítulo termina com a chegada do narrador na Ilha da Madeira, sendo o destino inicial, “Aproveito a generosidade do acaso. Se o testamento do meu avô foi o ponto de partida, a Madeira será o primeiro destino.” (Gonçalves, 2021, p.19), ponto permanente em toda a obra, passando por cidades como Nova Iorque, Rio de Janeiro e as diversas cidades em Portugal, além dos lugares, como a casa dos avós, o destino da última viagem em família e a rua do apartamento que moravam, como evidenciado no trecho abaixo.

Afasto-me do Salão da Lena e passo pela mercearia, onde ela me mandava com listas de compras; e pela loja de roupa, pelo oculista — que antes era a padaria das caracas cozinhas a lenha —, pelo Fotógrafo Roma, em cuja mostra eu desejava aparecer, lado a lado com as fotos eleitas de noivos e bebês. Procuro, naquilo que perdurou, tudo o que já não existe. Esta rua faz erguer do chão, em pedra e ferro e vidro, toda a matéria da memória — uma versão da verdade (Gonçalves, 2021, p. 53).

Segundo Franco Moretti (2020, p.214), em *O romance de formação*, “[...] narrar significa assumir o ponto de vista do poder, ou até mesmo superá-lo”, assim, esse poder do ponto de vista, torna-se um poder de escolha, isto é, selecionar a ordem do que será narrado para o leitor. Retomando as discussões sobre o narrador, é importante enfatizar o conceito de *focalização*, o qual, partindo dos estudos de Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes (1988), em *Dicionário de Teoria da Narrativa*, é definido como o “ponto de vista” sob o qual a narrativa é apresentada, determinando a quantidade de informação que o narrador possui e revela sobre os eventos e os personagens, sendo a partir dessa perspectiva adotada na narrativa que observamos como ela influencia a percepção do leitor. Com isso, os autores definem três categorias de focalização: focalização onisciente, focalização interna e focalização externa. Para este trabalho, damos luz à focalização interna, a qual, em linhas gerais, a narrativa é apresentada a

² Ponto importante para o conceito de *Geografia Existencial* que ora discutiremos.

partir da perspectiva de uma personagem específica, restringindo ao que essa personagem sabe, percebe e sente.

Em *Mãe*, é possível classificar o narrador como um narrador-personagem, haja visto que o próprio nome dele não aparece em nenhum momento da obra, ponto importante para o romance de formação que pode ser considerado um movimento de reformulação dentro do gênero, ora discorreremos. Temos apenas uma referência há uma possível inicial de seu nome, quando ele encontra um livro que foi presenteado pela personagem Ruth, uma ex-namorada, com a dedicatória “*For my farling H., who is never at rest*” (Gonçalves, 2021, p.132). Dessa forma, notamos que seja fácil a confusão entre as teorias que envolvem a figura do narrador e a famosa teoria de *Escrita de Si*, proposta por Michel Foucault (2004), por se tratar da letra que também inicia o nome do autor da obra, Hugo Gonçalves, a qual adentraremos no terceiro capítulo do trabalho.

Outro ponto importante a ser observado é o foco narrativo, o qual determina o que e como é visto no enredo, evidenciando os limites de conhecimento do narrador em relação aos personagens, aos espaços e a trama central. Dentre as categorias de foco narrativo, o narrador de *Mãe* apresenta o foco narrativo limitado, que consiste na apresentação do ponto de vista de um ou mais personagens, em nosso caso, o narrador-personagem conta a história pela visão dele e do que ele consegue captar e registrar das falas dos demais personagens como a mãe, Rosa Maria, a avó Margarida, o pai do narrador, o irmão Pedro e tantos outros que compõem a narrativa, ainda que “[...] este é um relato verdadeiro, ainda que, na tentativa de fazer sentido, a nossa memória seja tantas vezes imaginação” (Gonçalves, 2021, p.9). Assim, ele mesmo já deixa a possibilidade de haver na narrativa traços de imaginação, uma vez que a memória utiliza dela para compor certo sentido. Observamos que a composição da obra, as idas e voltas no tempo e no espaço, a multiplicidade de relatos e o ato de escrever, faz com que a constituição do enredo abarque a discussão sobre realidade e ficção.

Destacamos e retornamos a Luiz Costa Lima (1994), no ensaio *Mimesis: Desafio ao Pensamento*, diante o conceito de *mimesis*, para elucidarmos sobre essa questão de realidade e ficção: “A *mimesis* não é apenas um espelho da realidade, mas uma tensão permanente entre o dizer e o mundo, entre o imaginário e o controle cultural” (Lima, 1994, p. 54). Isso evidencia que para Luiz Costa Lima (1994) a teoria de *mimesis* mostra-se dinâmica e transitória, entre literatura, política, cultura, já que ela não se reduz à mera reprodução da realidade – a qual já aparece em *Poética*, de Aristóteles – mas implica um processo criativo e transformador, além de envolver o papel do sujeito na interpretação e na recriação do real, ao mesmo tempo que há certas limitações nas possibilidades de linguagens. Logo, quando o leitor se depara, no início, com o texto que diz que se trata de um relato verídico, ainda que para fazer sentido, nossa

memória use a imaginação, temos, justamente, confronto proposto em *mimeses*, entre o que é real e o que é ficcional.

Ao observarmos esses mesmos elementos em obras clássicas como *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, de Johann Wolfgang von Goethe (1795) e *O Ateneu*, de Raul Pompeia (1888), temos que, na primeira, a narrativa é conduzida em terceira pessoa, por um narrador heterodiegético, um narrador que não participa da história, e o foco narrativo predominante consiste na focalização interna variável, já que, por mais que o narrador esteja fora da história, ele acompanha, de forma muito próxima, os sentimentos, os pensamentos e as ações do protagonista, Wilhelm Meister. Essa focalização contribui para a profundidade da jornada interior que o personagem passa, além de ser uma narrativa que revela os dilemas e os questionamentos quanto à identidade, às aspirações artísticas e aos desafios sociais, evidenciando a evolução do personagem principal. Por outro lado, na obra de Raul Pompeia, o narrador é em primeira pessoa, um narrador autodiegético, ele participa ativamente da história e relata suas vivências. Em relação ao foco narrativo, temos a focalização interna, uma vez que tudo é contado sob o ponto de vista do próprio narrador, ressaltando o tom confessional e introspectivo da obra, visto que Sérgio, o protagonista, revela além das ações, seus sentimentos e suas reflexões frente ao que acontecia. Note que tanto Wilhelm Meister quanto Sérgio, por mais que partam de focos narrativos diferentes, estão em busca do seu processo de amadurecimento e formação, do autoconhecimento e confrontam as visões de mundo que os levam a essa busca, sendo, ambas as obras, principais exemplos de *Bildungsroman*. Por isso, recorreremos a uma chave de leitura não usual que é considerar o nosso objeto literário, *Mãe*, como um Romance de Formação, para esboçar nossa linha de pensamento, estamos abordando as questões que envolvem o *romance* e seu percurso histórico e, em seguida, no próximo subcapítulo, falaremos do gênero o qual atribuímos à obra portuguesa.

Para compreender plenamente o percurso do romance de formação até sua consolidação como expressão do sujeito moderno, é imprescindível retomar sua relação de origem com a epopeia, forma narrativa que lhe antecede e cuja transformação marca o nascimento do romance, o qual, observando sua história, foi amplamente debatido pela crítica a forma como se tem o arranjo do enredo dentro de uma obra literária. Com isso, temos o início das discussões sobre a diferenciação das epopeias e do romance ou de uma possível substituição ao gênero antigo pelo gênero moderno. Partindo da afirmação de Georg Lukács (2000), na obra *Teoria do Romance* (2000), especificamente no terceiro capítulo “Epopeia e romance”, em que “O romance é a epopéia de uma era para a qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para a qual a imanência do sentido à vida tornou-se problemática, mas que ainda assim tem por intenção a totalidade” (Lukács, 2000, p. 55). Com isso, o autor relaciona o antigo

gênero clássico ao gênero moderno, uma vez que se propõe a troca das antigas epopeias pelos modernos romances. É possível, durante a leitura, verificar que os romances agregam valores até então tidos pela epopeia, contudo, o gênero antigo não consegue mais abarcar as novas necessidades da sociedade, por isso essa sobreposição. Isso é nítido no trecho da mesma obra de Lukács (2000, p.91-92):

O romance é a forma da aventura do valor próprio da interioridade; seu conteúdo é a história da alma que sai a campo para conhecer a si mesma, que busca aventuras para por elas ser prova e, pondo-se à prova, encontrar a sua própria essência. A segurança interior do mundo épico exclui a aventura, nesse sentido próprio: os heróis da epopeia percorrem uma série variegada de aventuras, mas que vão superá-las, tanto interna quanto externamente, isso nunca é posto em dúvida; [...] Daí a passividade do herói épico exigida por Goethe e Schiller: a ciranda de aventuras que lhe adorna e preenche a vida é a configuração da totalidade objetiva e extensiva do mundo [...].

Sendo assim, enquanto a epopeia retrata uma totalidade da vida harmoniosa e integrada, o romance emerge em uma era onde essa totalidade não é mais dada diretamente. O romance, por sua vez, busca representar essa “aventura do valor próprio da interioridade” (Lukács, 2000, p.91), explorando a jornada da alma em busca de autoconhecimento e do seu eu mais íntimo. Essa transição reflete uma mudança do foco externo e coletivo da epopeia para uma introspecção individual característica do romance. Para cotejar epopeia e romance, faz-se necessário retomar o fato de que o surgimento do romance está intimamente ligado às condições da sociedade moderna e o advento do mundo moderno. Conforme observa Franco Moretti, em *O romance de formação* (2020), o gênero romanesco constitui-se como a forma simbólica de uma sociedade marcada pela ascensão burguesa, na qual a mobilidade social e o individualismo passa a orientar a experiência humana e a estrutura das narrativas, assim, ele se torna a epopeia da era moderna, justamente, pelo fato de adaptar-se às necessidades de uma sociedade que não mais compartilha uma visão de mundo unificada e, pelo fato de ser tão adaptável, ele, o romance, transforma-se em arte essencial da modernidade.

Além disso, corroborando com a afirmação de Lukács (2000), a obra *O romance como gênero literário* (2019), de Mikhail Bakhtin, afirma que a epopeia é um gênero tanto acabado quanto envelhecido, enquanto

[] *o romance é o único gênero em formação e ainda inacabado*. As forças que formam os gêneros agem diante dos nossos olhos: o nascimento e a formação do gênero romanesco realizam-se em plena luz do dia histórico. [] Encontramos a epopeia como um gênero não só há muito tempo acabado como também profundamente envelhecido. O mesmo se pode dizer, com algumas ressalvas de outros gêneros basilares, até mesmo da tragédia. A sua vida histórica que pudemos conhecer é uma vida enquanto gêneros *acabados*,

dotados de uma ossatura rígida e já pouco plástica [...]. Dentre os grandes gêneros, só o romance é mais jovem do que a escrita e o livro, e só ele está organicamente adaptado às novas formas de percepção silenciosa, ou seja, à leitura [...]. (Bakhtin, 2019, p.65-66).

Observamos que tanto George Lukács (2000) quanto Mikhail Bakhtin (2019) convergem suas ideias ao abordar o romance como forma literária adaptada às complexidades e fragmentações do mundo moderno, reconhecendo o romance como a forma literária mais adequada para representar a complexidade e a desordem da sociedade moderna. Assim, ele reflete o colapso da totalidade harmônica encontrada na epopeia clássica. Essa totalidade, conforme Lukács (2000), refere-se à unidade orgânica entre sujeito e mundo, características das formas épicas antigas, em que o indivíduo se encontrava plenamente integrado à ordem social e cósmica - uma vida em que o sentido era dado de modo objetivo e coletivo. Bakhtin (2019), por sua vez, associa essa harmonia à existência de uma consciência única e centralizadora que organiza o universo narrativo da epopeia, em oposição ao romance, que acolhe a multiplicidade de vozes, temporalidades e narrativas. Por isso, entendemos que, ao lermos a obra *Mãe*, é possível notar mais a presença desses elementos e das discussões constituintes no gênero *romance* do que, por exemplo, no gênero autobiografia, uma vez que entendemos nesse gênero, partindo dos pressupostos teóricos de Philippe Lejeune (2008), em *O Pacto Autobiográfico*, há pontos importantes para destacarmos em nossa análise, por exemplo, a posição do narrador, algo já destacado como relevante para as discussões de *romance*.

Lejeune (2008) ressalta sobre o ponto de vista do gênero autobiografia, o qual esbarra no trabalho de Serge Doubouovsky, em *O último eu* (2014), em que o autor cria o termo *autoficção* para enquadrar a obra literária *Fils* (1977) em um gênero específico. Na obra de Doubouovsky, há a ocorrência do seu nome durante a narrativa, inclusive sendo soletrado para outro personagem (Doubouovsky, 2014, p.114). Seguindo esses pressupostos, ele elenca uma ordem sobre os “eus” da autobiografia, sendo que “um ‘eu referente’ (no presente) não conta a experiência de um ‘eu referido’ (no passado), o que é a estrutura normal de uma narração autobiográfica” (Doubouovsky, 2014, p.117). Retornando ao *O Pacto Autobiográfico* (2008), de Philippe Lejeune, é apresentado que por meio de um contraste com outros gêneros discursivos é possível a definição do que venha a ser a autobiografia, sobretudo, ela precisa possuir quatro elementos, sendo eles:

1. *Forma da linguagem*:
 - a. narrativa;
 - b. em prosa.
2. *Assunto tratado*: vida individual, história de uma personalidade.
3. *Situação do autor*: identidade do autor (cujo nome remete a uma pessoa real) e do narrador.
4. *Posição do narrador*:

- a. identidade narrador e do personagem principal;
 - b. perspectiva retrospectiva da narrativa.
- (Lejeune, 2008, p.14)

Note que ao colocarmos esses elementos ditos por Lejeune (2008) como fundamentais para a constituição de uma autobiografia em contraste com o nosso objeto em análise, percebemos que a obra lusitana não obedece a pelo menos dois deles, o 3 totalmente e o 4b, uma vez que não há na narrativa o nome do autor expresso, o que há, de fato, é uma simples menção com “H.” em uma dedicatória, anteriormente citada. A obra *Mãe* não parte de fatos em retrospectiva, como apresenta o item 4b, uma vez que há um tempo presente e não somente um tempo passado no decorrer da história. Contudo, consideramos que essa confusão pode acontecer, tendo em vista a não linearidade do tempo que ora discutiremos, e ainda é possível vermos leitores recorrer ao gênero autobiografia como chave de leitura para a obra, mas acreditamos que ela está dentro do *Bildungsroman*, sendo essa chave de leitura não usual que discorreremos no próximo subcapítulo.

À luz do proposto por Lejeune (2008) e por Doubouvisky (2014), observamos que a obra lusitana não se enquadra nos padrões tradicionais da autobiografia. No entanto, sua aparente fragmentação não é aleatória, mas organizada de modo articulado em torno de experiências e acontecimentos. Essa característica permite compreender a narrativa sob a perspectiva de um romance, sobretudo, é necessário percebê-lo quanto à genealogia para distingui-lo de outros gêneros, como conto, epopeia e novela, passando por observar a sua dimensão e complexidade da totalidade que ele representa, pois, para Carlos Reis, em *Dicionário de teoria da narrativa* (2018),

No romance conta-se normalmente uma ação relativamente alargada e complicada por ramificações secundárias, com componentes sociais, culturais ou psicológicos que envolvem o destino das personagens; é pelo tratamento da ação que se definem modalidades de composição do romance eventualmente elaboradas, traduzindo a cosmovisão do autor, bem como a sua posição quanto à representatividade ideológico-social da história relatada (Reis, 2018, p.433).

Assim, associando ao nosso objeto literário em análise, identificamos, já nesse início, características do romance associado à obra, visto que é uma narrativa alongada, há situações paralelas no decorrer do texto que confluem para o personagem principal, como o drama do pai do narrador, as relações amorosas do narrador e as histórias dos tios. Em contrapartida, ao pensarmos em outro romance lusitano como *Amor de Perdição*, de Camilo Castelo Branco (1862), enquanto a narrativa central é a trágica história de amor entre Simão Botelho e Teresa Albuquerque, outras situações secundárias são narradas e não se conectam, necessariamente, ao núcleo central, como a relação do barqueiro João da Cruz, pai de Mariana, com outros

personagens refletindo sobre a sociedade e os eventos que se envolve, não afetando ao desenrolar da história central nem ao conflito das famílias Botelho e Albuquerque. Logo, evidenciamos que essa característica dos conflitos secundários confluírem ao personagem principal pode ser uma marca do *Bildungsroman* na obra *Mãe*, ponto a ser debatido no subcapítulo seguinte.

Prosseguindo com a análise da citação da obra de Carlos Reis (2018), temos componentes sociais ao observarmos o contexto histórico em que a família muda de Portugal para a França e o retorno dela após a Ditadura de Salazar; culturais, uma vez que a própria relação ríspida entre pai e filhos e o fato de o pai acreditar estar fazendo o máximo para seus filhos, por isso, eles devem submissão a ele; e psicológicos, já que há uma busca interna do narrador-personagem da representação da figura da mãe para ele, bem como o fato de pessoas ao seu redor não reconhecerem o valor dessa procura, como no momento em que transcreve uma conversa com seu irmão e compartilha com uma amiga que questiona

“Precisas mesmo de saber tudo?”, pergunta a minha amiga. “Não devia ser a tua memória, ou a falta dela, suficiente para a escrita? Não achas que há coisas que não precisas de saber, como a história do aborto da tua avó? Por que mexer nisso?”

Porque saber revela-se a única forma de impedir a fuga. [...] (Gonçalves, 2021, p.70-71).

Sob esse viés, acreditamos ser importante as indagações de Julián Fuks, em *Romance: história de uma ideia* (2021), sobre as ideias de origem e de declínio do gênero romance, para o qual “resultaria de uma transformação política, econômica e social, incidindo de passagem sobre a cultura, sobre os usos da literatura, sobre uma nova consciência dos autores e de um público leitor?” (Fuks, 2020, p. 18-19). Com essa pergunta, o autor confronta, ao nosso ver, a visão de Carlos Reis, uma vez que para o crítico português são imprescindíveis esses fatores sociais, políticos e econômicos, já para o crítico brasileiro são pontos passíveis de questionamentos, ao criar um ínterim entre o personagem principal e o espaço que ele percorre.

Por mais que haja complexidade, extensão e muitas culturas, a história do termo *romance* evidencia que ele está sempre se reformulando e se adaptando de acordo com a sociedade em que se encontra, desse modo, Marthe Robert (2007), em *Romance das origens, origens do romance*, corrobora com essa afirmação, pelo fato de ele [o romance] ter deixado de ser considerado um “gênero menor” e possuir grande visibilidade na contemporaneidade.

Tendo deixado o status de gênero menor e desacreditado a uma potência provavelmente sem precedente, ele [o romance] é agora praticamente único a reinar na vida literária, uma vida que se deixou modelar por sua estética e que, cada vez mais, depende economicamente de seu sucesso (Robert, 2007, p.12-13).

Tendo em vista que desde os primeiros romances publicados não se parou mais de produzir obras desse gênero e ao considerarmos como um fenômeno na escrita, digamos que esse sucesso sofreu esse impacto positivo justamente pela sua adaptabilidade, seja em temáticas, seja em espaços, seja em contextos. O romance se torna um expoente, principalmente, por fazer as diferentes sociedades que transitou/transita refletir sobre seus costumes, seus hábitos e suas características, sejam elas problemáticas ou não. Isso retorna ao ponto, já exposto aqui, sobre realidade, o qual está intrinsicamente ligado ao objetivo do romance, desde sua origem: a persistência que permeia seu percurso em integrar a realidade, como nenhuma outra forma literária conseguiu fazer, e chegar ao ponto central dela por meio da representação exata e eloquente na escrita.

Desse modo, Georg Lukács (2000) ressalta a importância de ser feito em prosa em substituição aos versos, uma vez que

Nos tempos em que essa leveza não é mais dada, o verso é banido da grande épica ou transforma-se, inopinada e inadvertidamente, em verso lírico. Somente a prosa pode então abraçar com igual vigor as lamúrias e os lauréis, o combate e a coroação, o caminho e a consagração; somente sua desenvoltura e sua coesão livre de ritmo captam com igual força os liames e a liberdade, o peso dado e a leveza conquistada ao mundo, que passa então a irradiar com imanência o sentido descoberto (Lukács, 2000, p.58).

Sendo vasto e amplo os caminhos percorridos pelo romance, bem como seus desafios, não é de incomum que esse gênero fosse se subdividir no decorrer de sua formação. Com isso, notamos nesse processo de fixação do romance aparecerem diversos subgêneros, elencando os aspectos essenciais da narrativa, como enredo, narrador, personagem, tempo e espaço, mas com características específicas de cada um deles. Desses subgêneros, que são mais de vinte, podemos destacar os mais presentes: os romances históricos, os romances policiais, os romances psicológicos, o romance picaresco, o romance de formação (que ora abordaremos) os romances de tese e o romance familiar. Além disso, como destaca Carlos Reis (2018, p.437) devido à adaptabilidade com a sociedade, outras formas de escrita modernas também são entendidas pelos críticos como romance ao analisar seus enredos, como a literatura pós-colonial, a literatura feminista, a literatura *queer*, evidenciando que esse grande gênero possui a versatilidade de ajustar as suas temáticas, seus valores, seus modos de expressar, diferenciando dos primeiros romances ainda no século XVIII e XIX. Com isso, o romance segue as tendências políticas e sociais da sociedade a qual ele está inserido, visto que feitos históricos influenciaram nesse novo momento de adaptação do romance até então não visto antes dos séculos XX e XXI, por exemplo, a conquista do espaço na literatura feita pelas mulheres e pela comunidade *queer*, bem como o avanço das independências de diversos países que outrora

viviam em regimes coloniais e conseguem conquistar tanto um novo regime político quanto espaço literário, haja vista os exemplos de Angola e Moçambique, na África, ambos conquistando a independência no século XX.

Por isso, definir o que venha a ser romance é uma tarefa árdua, pois essa variedade de classificação que ora corrobora, ora dificulta, faz com que múltiplas características sejam vistas em diferentes textos, para Fuks (2020)

Se não se pode defini-lo, melhor será explorar suas mentiras, suas muitas provocações, suas questões mais prementes, tratando de cercar as zonas de tensão em que ele insiste em se consumir. Talvez assim possamos compreender algo de sua liberdade, algo de sua poesia, algo de seu tempo (Fuks, 2020, p.14).

Diante dessas mentiras, provocações, questões e zonas de tensão que iremos direcionar o nosso trabalho na próxima seção, buscando observar *Mãe*, de Hugo Gonçalves, sobre esses diferentes pontos, como a oposição de identidade entre os irmãos e constituição do eu, para o narrador-personagem, a partir da tensão tanto desse contraste quanto da ação de escrever. Tendo em vista o nosso objeto de análise, consideramos que haja uma busca de si via construção textual, a linguagem como caminho possível uma lógica diante do ilógico e inenarrável, como a morte. O narrador-personagem busca encontrar-se por meio do processo de escrita, algo tão antigo no desenvolvimento da humanidade e, relativamente, novo para o processo terapêutico. Ponto importante é que o entendimento por dentro do herói do romance se faz relevante pela forma como ele observa o mundo, conforme pontua Lukács (2000, p.60):

Assim, a intenção fundamental determinante da forma do romance objetiva-se como psicologia dos heróis romanescos: eles buscam algo. O simples fato da busca revela que nem os objetivos nem os caminhos podem ser dados imediatamente ou que, se forem dados de modo psicologicamente imediato e consistente, isso não constitui juízo evidente de contextos verdadeiramente existentes ou de necessidades éticas, mas só um fato psicológico sem correspondente necessário no mundo dos objetos ou das normas.

Portanto, por mais que a busca do romance, do autor, do protagonista, seja de si mesmo, não é, necessariamente, tarefa do romance entregar de pronto para o leitor essa busca, e, caso ela seja entregue, isso não se torna a regra para as demais publicações, mas um fato psicológico a ser analisado diante de tal obra. Note o quanto essas discussões se distanciam das proposições do gênero *autoficção* e *autobiografia* exposto nesse subcapítulo, uma vez que a obra de Hugo Gonçalves vai além de um relato ficcional ou biografia da vida do autor, justamente por constituir o processo de formação do indivíduo. Logo, a obra *Mãe* não tem objetividade ou necessidade de entregar de modo evidente a busca do narrador-personagem, tanto por de fato constituir um romance e essa não ser uma tarefa do gênero quanto por se tratar de uma

composição elaborada pelo próprio processo da escrita, ou seja, não está pronta e acabada, ela se compõe no decorrer do nosso objeto literário.

2.2 Romance de formação: do clássico à crise

A epopeia dá forma a uma totalidade de vida fechada a partir de si mesma, o romance busca descobrir e construir, pela forma, a totalidade oculta da vida.
Georg Lukács (2000, p.60)

Bildungsroman, *Erziehungsroman* ou *Entwicklungsroman*, seja qual a for a terminologia mais adequada para falarmos sobre Romance de Formação, Romance de Educação ou Romance de Desenvolvimento, respectivamente, iremos abordar o conceito e as características do Romance de Formação nesta seção. Para isso, ancoramos nosso trabalho nos pressupostos teórico de Franco Moretti (2020), em *O romance de formação*, de Wilma Patrícia Maas (2001), em *O cânone mínimo: o Bildungsroman na história da literatura* e de Marcus Vinicius Mazzari e Maria Cecília Marks (2020), organizadores da coletânea de ensaios *Romance de formação: caminhos e descaminhos do herói* (2020), e buscamos conceituar este gênero, apresentar a formação clássica do *Bildungsroman* e evidenciar possíveis pontos que estão presentes em nosso objeto literário de análise. Logo, acreditamos que a citação inicial corrobora com a nossa abordagem, tendo em vista que se o gênero romance busca “descobrir” e “construir” algo único, como ímpar, incomparável e inédito, para a vida, o romance de formação faz justamente esse movimento de descoberta e construção para si mesmo, evidenciando uma formação única do personagem principal.

Em *O cânone mínimo: o Bildungsroman na história da literatura*, Wilma Patrícia Maas (2000) aborda a definição de romance de formação considerando uma relação íntima com os fundamentos da Estética da Recepção³ propostos por Hans Robert Jauss, a qual surge com os questionamentos sobre a experiência estética de uma obra ser moldada pela interação obra e leitor; não somente por obra e autor ou obra por si só. Assim, cada leitor em seu nicho é passível de atribuir diferentes interpretações e significado a uma obra. Sendo assim, o leitor passa a ser o centro da Literatura e necessitamos aqui fazer um breve comparativo entre experiência estética e hermenêutica literária, uma vez que são teorias estudadas como opostas, por serem desdobramentos da teoria de Jauss e por comporem a construção das ideias de Wilma Patrícia Maas na sua elaboração. A princípio, a experiência estética refere-se à experiência sensorial,

³ Partimos da seguinte premissa sobre a teoria de Hans Robert Jauss: “A Teoria da Estética da Recepção ao apresentar o leitor como peça fundamental no processo de atribuição de significado do texto proporciona uma maior completude da compreensão textual. Assim o crítico passa a observar todos os elementos que participam do processo de sua construção (Oliveira e Castrillon-Mendes, 2015, s.p.)”.

emocional e intelectual que uma pessoa tem ao entrar em contato com uma obra de arte, é subjetiva, envolve sentimentos e emoções, vai além do prazer estético.

Por outro lado, a hermenêutica literária é o estudo e a prática da interpretação de textos literários, envolve métodos interpretativos que buscam desvendar o significado mais profundo e a essência das obras literárias. Embora seja possível a aproximação dessas duas teorias e seu relacionamento, notamos que a primeira é focada em uma resposta individual, subjetiva, algo que não se pode, necessariamente, ser controlado, já a segunda é a aplicação de uma metodologia que foi desenvolvida, há uma teoria da interpretação textual, é a busca pelo significado em si⁴.

Sendo assim, entender a origem do *Bildungsroman* também significa analisar em qual sociedade ele foi originado. Ainda seguindo os pressupostos de Wilma Patrícia Maas (2000), o romance de formação tem origem na história literária alemã que busca, diante da conjectura do romantismo, uma solidificação de uma identidade nacional. Com isso, estética e ideologia, ambas enquanto categorias, passam a compor lado a lado a historiografia da literatura alemã, justamente com esse objetivo de identificação, uma vez que os aspectos culturais e literários da primeira se alinham com as características sociais da segunda para comporem uma única representação, sendo observado no final do século XVIII. Evidentemente, essa literatura não fica restrita à Alemanha, ela consegue grande expansão por toda a Europa, chegando também às Américas.

Ao interpretar o conceito de *Bildungsroman*, sob o viés morfológico, identificamos que, pela justaposição, os radicais *Bildung* (formação) e *roman* (romance) formam uma singular unidade, consistindo em esses dois conceitos a gênese do legado das organizações burguesas.

Cada um dos dois termos, entretanto, encontra-se atrelado a um complexo entrelaçamento de significados, apreensíveis apenas por meio de uma investigação de caráter diacrônico. *Bildung* e *Roman* são dois termos que entraram para o vocabulário acadêmico na segunda metade do século XVIII. A formação do jovem da família burguesa, seu desejo de aperfeiçoamento como indivíduo, mas também como classe, coincidem historicamente com a “cidadania” do gênero romance. Na Alemanha, é apenas no fim do século XVIII, quando nomes como Goethe passaram a se dedicar ao gênero, que o romance deixa de ser considerado literatura trivial e de má qualidade (Maas, 2000, p.13).

Considerada a grande obra fundadora do *Bildungsroman*, *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, de Johann Wolfgang von Goethe (1795-1796), tem papel fundamental na consolidação do conceito na academia e enquanto discurso literário, sendo considerado por

⁴ Acreditamos que a Teoria da Estética da Recepção tem muito a contribuir para os estudos acadêmicos, contudo, não faz parte do nosso objetivo aprofundar nessas discussões, assim, cremos ser importante trazer à luz essa teoria nessa parte do texto para possíveis entrelaces futuros.

muitos críticos, além do romance fundador do gênero, o exemplo a ser seguido pelas próximas gerações. Possivelmente, pelo fato de o autor alemão traçar nesse romance as motivações materiais e basilares a um caminho de progresso e formação do indivíduo, paralelamente com o momento histórico em que a mudança do homem por meio da cultura passa a ser o foco da sociedade. “A educação e a formação do jovem burguês passaram a ser, nos inícios da época moderna, a ferramenta para a transição de uma cultura do mérito herdado para a cultura do mérito pessoal adquirido” (Maas, 2000, p. 14-15). Note que o romance se consolida, enquanto gênero, no contexto do advento do liberalismo e da modernidade, uma vez que o mundo liberal foca justamente no indivíduo, na liberdade e no progresso, isto é, o sujeito como protagonista da própria jornada, o que foge dos valores épicos. Assim, os estudos de Wilma Patrícia Maas (2000) e de Franco Moretti (2020) se conectam ao relacionar e identificar o contexto em que o romance de formação surge e as características⁵ colocadas em *Os anos de aprendizagem de Wilhem Meister* como orientação para as gerações futuras.

Franco Moretti (2020) afirma que a formatação do conceito de *Bildungsroman* surge a partir de diversos teóricos, os quais concentram suas pesquisas sobre o romance, por exemplo em *A Teoria do romance*, de George Lukács (2000), nos questionamentos filosóficos de Hegel e Dilthey, na configuração dos quadros históricos de Bakhtin e Auerbach e nos exemplos de enredo de Lotman. Sobretudo, esse termo nem sempre é descrito como romance de formação, já que ele é apresentado também como “romance de educação” ou “de iniciação”, tem como característica presente mostrar na oposição o seu real significado, não possuindo, de fato, uma diferença com o conceito de *Bildungsroman* aqui estudado.

Sobre a definição, Wilma Patrícia Maas (2000) indica um percurso teórico-histórico do conceito começando por Morgenstern, em 1820, ao falar sobre as antigas epopeias e os romances burgueses, por Dilthey, em 1870, ao relacionar o conceito com a obra literária de Goethe fundadora deste tipo de romance, além de relacionar com as ideias de Jacob Burckhardt. Em seguida, essa conceituação chega Melitta Gerhard, em 1926, o qual propõe o termo *Entwicklungsroman* (o romance de desenvolvimento) que teria sido uma categoria geral, dando origem ao romance de formação. Por fim, observando as dimensões estéticas, Stahl (1988) foca nos aspectos da forma do romance, na estruturação e na configuração da obra em si.

As definições do *Bildungsroman* por Morgenstern, Dilthey, Gerhard e Stahl constituem então o complexo original a partir do qual se construirão as definições posteriores do conceito. Os traços determinantes levantados a partir desses quatro autores se deixarão, portanto, reconhecer e reproduzir nas concepções posteriores (Maas, 2000, p.51).

⁵ Abordaremos essas características neste subcapítulo.

Acreditamos ser relevante para as nossas discussões a apresentação da abordagem sobre a definição de “formação” proposta por Marcus Vinícius Mazzari (2020), em “*Os Anos de Aprendizagem de Wilhelm Meister: “Um Magnífico Arco-Íris” na História do Romance*”, presente em *Romance de Formação: caminhos e descaminhos do herói* (2020), o qual pontua que

Cumpra assinalar, em primeiro lugar, que “formação” não é um mero sinônimo para “cultura”, “instrução”, “erudição” etc. Buscar sua “formação” significa também buscar uma desenvoltura nos assuntos mundanos, fazer novas experiências, aproximar-se o máximo possível de uma (sempre inatingível, porém) “maestria da vida”. “Formação” não significa, portanto, apenas adquirir novos conhecimentos, mas também redimensionar o já sabido, passar em revista, criticamente, as opiniões, os juízos e “pré-juízos”, conceitos e “pré-conceitos” e, desse modo, estar inserido num processo de contínuas transformações (Mazzari, 2020, p.26).

Marcus Vinícius Mazzari (2020) destaca pontos que são importantes para o Romance de Formação, principalmente, essas ideias de transformações, mudanças e redirecionamento de críticas e opiniões são a essência dos clássicos *Bildungsroman*, como na obra fundadora de Goethe. Na mesma obra organizada por Mazzari, no capítulo “No Meio da Travessia - Aproximações e Diferenças na Formação de Wilhelm Meister e de Riobaldo”, Maria Cecília Marks (2020) destaca como o *Grande Sertão: Veredas*, de João Guimarães Rosa, também constitui um romance de formação brasileiro, acreditamos ser oportuno para a nossa discussão o paralelo elaborado por ela entre o romance fundador e a obra do mineiro, no qual a

Questão perene na literatura, o destino da vida humana está no centro dos romances de Goethe e Guimarães Rosa. O primeiro, que escreveu *Os Anos de Aprendizagem de Wilhelm Meister* sob os influxos revolucionários de uma época de intensa transição para a sociedade europeia, busca mostrar a possibilidade de limitar o arbítrio do destino por meio da razão e do desenvolvimento das potencialidades humanas, visando à evolução individual em prol também da coletividade, de acordo com pressupostos humanistas. [...] Já Guimarães Rosa salienta a ambiguidade, a inconstância da vida e as forças imponderáveis, externas e internas, com as quais o ser humano defronta-se permanente. [...] ressaltando a impossibilidade de completude e a precariedade da condição humana - instável, inacabada e inapreensível [...] (Marks, 2020, p.51).

Diante disso, observamos que as marcas de incompletude fazem parte fundamental dos romances de formação. É nesse ponto que o protagonista das obras, ao perceber que falta algo em si, vai à procura de novas descobertas, de novos caminhos, de um formar-se, sendo evidente que acontece isso tanto com Wilhelm Meister quanto com Riobaldo, e ora discutiremos como isso acontece em *Mãe*. Contudo, chamamos atenção para não atentarmos somente com o novo, pois, segundo Mazzari (2020, p. 28-29), “aprender, aperfeiçoar-se, desenvolver-se, enfim

‘formar-se’ significa tanto aprender coisas novas, como também relativizar e redimensionar o já sabido; significa considerar valores ou princípios como dogmas, e sim colocá-los à prova na realidade com espírito sempre aberto.”

Com isso, partindo da leitura de Marcus Vinícius Mazzari (2020) sobre a obra de Goethe, temos que o jovem Wilhelm Meister, no ímpeto e na força de sua juventude decide seguir os caminhos da vida artística, sendo esse mais que um ato de rebeldia, mas uma forma de se encontrar no mundo. Engana-se quem pensa que essa vida artística é a grande descoberta do jovem Meister, como se isso fosse de fato o “encontrar a si mesmo”, pelo contrário, a vida artística funciona como o caminho, é por meio dela que o jovem vai descobrir a si, em paralelo com a obra de Hugo Gonçalves, acreditamos, também, estar equivocada as leituras que creem que a obra final é o momento em que o narrador encontra a si mesmo, assim como Meister, o narrador utiliza a escrita como meio dessa busca, não como ponto de chegada, mas caminho ou nas palavras de Guimarães Rosa, “travessia”. Logo, a vida artística está para Wilhelm Meister, assim como a escrita está para o narrador de *Mãe*.

Podemos pensar no porquê Goethe teria escolhido, justamente, o teatro como representação desse momento de busca. Segundo Lukács (2009, p.582, grifo do autor), em posfácio da obra do alemão,

O motivo de sua decisão provém de sua compreensão à época, de que só o teatro lhe poderia proporcionar o perfeito desenvolvimento de suas capacidades humanas. O teatro, a poesia dramática são portanto aqui somente *meios* para o livre e pleno desenvolvimento da personalidade humana.

Assim, Lukács (2009) corrobora com a nossa ideia de a arte ser o caminho para tal descoberta e reforça que o teatro seria a única arte possível para essa descoberta, essa possibilidade. Por isso, o autor também ressalta que o teatro seria “tão somente *um ponto de transição*” (Lukács, 2009, p.582), o que podemos estabelecer que as viagens do narrador de *Mãe* podem também cumprir esse papel transitório, no caso da obra lusitana um trânsito que acontece de forma física, recordemos brevemente que o primeiro capítulo já inicia com uma viagem, seja a chegada dele à casa da Avó Margarida, seja a ida para a Ilha da Madeira,

“Lembras-te da primeira vez que os pais viajaram e nos deixaram contigo? Para onde é que foram?”

“Para a Madeira”, responde ela. “Ligavam lá para casa todas as manhãs e tu pedias à tua mãe para te trazerem um avião. Dizias que era para a levares contigo na próxima viagem.” [...]

“Se o testamento do meu avô foi o ponto de partida, a Madeira será o primeiro destino” (Gonçalves, 2021, p.18-19).

Como último ponto em relação ao teatro não poderíamos deixar de citar a relação muito próxima do personagem Wilhelm Meister com as obras do dramaturgo inglês William Shakespeare, especificamente, *Hamlet*, a qual, segundo Lukács (2009)

Eis por que, em *Os anos de aprendizado*, a representação de *Hamlet*, ponto culminante dos esforços teatrais de Wilhelm Meister, converte-se numa clara configuração do fato de que teatro e drama, e mesmo a arte poética, não são senão um aspecto, uma parte do extenso complexo problemático da educação, do desenvolvimento da personalidade e da humanização.

Desse modo, portanto, o teatro passa aqui a ser somente um ponto de transição. A verdadeira descrição da sociedade, a crítica à burguesia e à nobreza, a configuração da exemplar vida humanista só podem na verdade se desenvolver depois de superada a concepção do teatro como caminho para a humanização (Lukács, 2009, p.583).

Sendo assim, vemos que a vida artística tem um papel fundamental na formação de Wilhelm Meister, sobretudo, como um agente atuante nessa constituição do ser do personagem de Goethe. Consciente ou não, o autor alemão institui para os romances de formação seguintes uma marca daquilo que eles teriam de seguir, a espécie de um modelo ideal para o *Bildungsroman*. Para Marcus Vinícius Mazzari (2020), esse é um dos pontos centrais dos romances de formação

Nessa perspectiva podemos conceber como pertencente à tradição da narrativa fundada por Goethe todo romance que faz seu herói aspirar, mesmo que intuitiva ou inconscientemente, a “buscar minha plena formação, tomando-me tal como existo”, para glosar mais uma vez as célebres palavras de Wilhelm Meister – romances, portanto, que colocam em cena personagens em busca de autocompreensão, em processo de amadurecimento, aperfeiçoamento, aprendizagem num confronto educativo com a realidade, não importando se o “caminho da formação” (*Bildungsweg*) narrado conflui para um desfecho relativamente bem sucedido ou se termina com a derrocada do protagonista (Mazzari, 2020, p.40).

Isso evidencia que o foco do romance de formação não está necessariamente aonde o protagonista chega ou se há um final “feliz” ou, até mesmo, no caso de *Grande Sertão: Veredas* (1956), de João Guimarães Rosa, se Riobaldo fez ou não o pacto com o diabo, a narrativa centra-se no processo de formação, no caminho de composição do sujeito, no embate entre protagonista, sociedade e realidade. Dessa forma, temos para George Lukács (2000), em *Teoria do Romance*, a definição do “herói problemático”, o qual se torna a figura central para compreender as tensões entre indivíduo e mundo moderno. Assim, sendo o romance a expressão das contradições do mundo moderno, como dito no subcapítulo anterior, o herói problemático enfrenta essas contradições, isto é, ele busca sentido em um mundo que já não oferece garantias de unidade ou transcendência, o que contrapõe a ideia das epopeias. Segundo Lukács “o romance é a epopeia do mundo abandonado por deus; a psicologia do herói romanesco é a

demoníaca [...]” (Lukács, 2000, p.89), logo, esse herói problemático surge com a tentativa de construir uma totalidade por conta própria, enfrentando os obstáculos de um universo desencantado.

Totalidade essa que, alinhada à Harmonia e à Autonomia, são importantes aspectos na obra de Goethe que reverberaram nos romances de formação posteriores. Esses elementos estão elencados no próprio livro fundador, em uma carta de Wilhelm Meister, na leitura de Mazzari (2020, p. 32), na qual

Essa longa carta, na qual Wilhelm expõe suas concepções e seus ideais, pode ser vista idealmente como espécie de manifesto programático do romance de formação, pois nela se formulam motivos fundamentais do gênero, como os de Autonomia (formar-se a si mesmo), Totalidade (formação plena) e, por fim, último parágrafo reproduzido, Harmonia (a “inclinação irresistível” por formação harmônica).

Essas partes constituintes do Romance de Formação são vistas em *Mãe*, já que o narrador-personagem busca por essa “autonomia” seja pelas viagens, seja pela própria escrita, seja pelos relatos dos demais personagens. Dessa forma, a “totalidade” é vista ao percebemos o amadurecimento dele no decorrer da história, por exemplo, quando ele tem uma conversa madura com seu irmão sobre a perda em comum que eles têm, mas que nunca haviam discutido sobre ela, já a “harmonia” é o próprio processo de escrever se trata de formação harmoniosa.

Em contrapartida, retomando as ideias de romance, Julián Fuks nos diz que há uma diferença entre os antigos e os novos romances, segundo ele, “o novo romance que surgia, muitos passaram a defender, devia servir de algum reparo a esses males: devia divertir, como os anteriores, mas também instruir, também transmitir os bons costumes, apregoar a virtude, estimular o recato” (Fuks, 2021, p. 29), sobretudo, o autor apresenta que o romance não apenas espelha os valores de sua época, mas também, frequentemente, participa ativamente de sua construção, influenciando tanto na sua disseminação quanto na sua transformação. Por isso, ao analisarmos, por exemplo, os romances clássicos brasileiros, como *Dom Casmurro*, de Machado de Assis (1899), notamos o exponencial reflexo desse romance diante a sociedade da época, bem como os valores que o um dos principais nomes do realismo brasileiro conseguiu modificar e interferir com a sua obra até atualmente.

Observamos, portanto, que se o gênero “geral” [romance] sofre/sofreu mudanças ao longo dos séculos, não seria diferente ao analisar o Romance de Formação, uma vez que, além de estar presente em sociedades muito distintas daquela em que ele foi criado, no caso a Alemanha de Goethe, as próprias relações com o avanço do capitalismo, bem como a insurgência da internet e a chegada desse gênero aos demais continentes, faz com que possamos considerar que haja uma reformulação nos novos romances de formação. Ao analisarmos outros

romances de formação atuais, como a obra *A mais recôndita memória dos homens*, de Mohamed Mbougar Sarr (2023), encontramos características clássicas do gênero, bem como reformulações e influências de seu tempo, no caso, a atualidade, tendo em vista que, na obra de Sarr (2023), o narrador-personagem, Diégane Latyr Faye, registra, no primeiro capítulo, sua angústia e obsessão por TC Elimane e sua obra *O labirinto do inumano*. A narrativa senegalesa gira entorno dessa busca do personagem principal, assim, ele passa por diferentes lugares, como Paris e Amsterdã, reflete sobre a escrita, possui relações amorosas e sexuais conturbadas, encontra um testamento ancestral, além de apresentar uma narrativa que joga com a noção de linearidade de tempo.

É nítido que há a formação da identidade enquanto autor, leitor e homem do personagem principal, o qual é o narrador-personagem, Diégane, no decorrer de toda a obra. A busca pela obra de TC Elimane e o encontrar de si mesmo em um lugar do outro que passa a ser o seu próprio, mostra como a arte, no caso, a arte da escrita, está moldando e (re)formulando os personagens da história, assim retomando a obra fundadora do romance de formação *Os Anos de Aprendizagem de Wilhem Meister*, de Goethe, a qual o personagem passa por um importante processo de transformação ao ler uma das peças de Shakespeare, mas que esse processo não é finalizado na leitura, pelo contrário, ele inicia nesse momento. Do mesmo modo, na obra de Sarr, o processo de formação se inicia a partir da busca pela obra de TC Elimane e vai se constituindo após a leitura realizada, a arte como fator motivador para a formação.

Portanto, relacionando criticamente com nosso objeto de análise, notamos que é indispensável também considerar o contexto histórico, social e político ao qual o autor estava inserido, bem como analisar que os diferentes contextos que perpassam pela obra também afetam diretamente em sua formação. Por exemplo, ao chegar em Nova Iorque e atuar como correspondente internacional para os jornais lusitanos após duas semanas do atentado de 11 de setembro de 2001, há um novo direcionamento para aquilo que ele iria fazer e isso é reproduzido nas suas relações de trabalho e amorosas. Destacamos que com apenas vinte e cinco anos o narrador-personagem muda-se para a cidade norte-americana e encontra um cenário de devastação e de medo naquele lugar. Com o cartão da imprensa e sendo correspondente de uma revista de Lisboa, ele consegue percorrer as ruas de Belle Harbor. As cenas são tristes e há restos do terrorismo por toda parte: “Eu tinha chegado para morar numa cidade que se encontrava entre o choque e o luto” (Gonçalves, 2021, p.116). Em seus primeiros meses lá, todos os textos para a revista eram sobre a repercussão do 11 de setembro

Havia anos que não rezava. Deus passara a fazer parte das personagens da ficção infantil. Mas nessa noite, na cama, antes de dormir, quis falar com a

minha mãe. Aos vinte e cinco anos, só a morte, não a vida, me fazia lembrar dela (Gonçalves, 2021, p.118).

Diante disso, iremos apresentar na próxima seção os elementos essenciais para a caracterização do Romance de Formação, sendo eles, por mais que tenham sofrido com as modificações e com as interferências de seu tempo, **juventude, maturidade, educação e socialização, linearidade e conflitos**⁶. Brevemente, entendemos que, se por um lado a juventude seja o ponto de partida do *Bildungsroman*, um período de descoberta e formação inicial, é justamente nela o momento em que o protagonista enfrenta dilemas que refletem o potencial de transformação e o desejo de explorar o mundo, por outro lado, a maturidade seja o cerne do romance de formação, em que esse processo não envolva somente o crescimento físico e psicológico, como também uma redefinição do papel do indivíduo em relação ao mundo. No que se refere à educação e socialização, temos não somente a formação acadêmica, mas também as lições de vida e as interações sociais que moldam o protagonista, é o momento em que o indivíduo aprende a articular sua subjetividade com as demandas da sociedade. Em relação à linearidade, ela não significa uma jornada do protagonista sem rupturas, mas sim um fio condutor que permite ao leitor acompanhar as transformações em meio aos obstáculos que enfrenta. Por fim, os conflitos, geralmente, são as manifestações das tensões e dos desejos, sejam individuais, sejam os impostos pela sociedade, é por meio deles que o protagonista tem o seu amadurecimento. Logo, refletindo sobre a obra de Sarr (2023) é possível identificar esses aspectos na obra, a título de curiosidade, como já dito, a não linearidade temporal apresentada pelo autor e os conflitos em busca de uma obra, de um escritor e se encontrando no processo de escrita, configuram, por exemplo, esses novos romances de formação. Em essência, é sobre esses elementos que iremos discorrer no próximo subcapítulo, tendo em vista suas presenças em *Mãe* e a suas relevâncias na composição de um Romance de Formação.

2.3 Mãe e os elementos do Bildungsroman

Nenhuma memória pode ser visitada. Mais grave: há lembranças que apenas na morte se reencontram.

Mia Couto (2016, p.137)

No capítulo “Os papéis da mulher” de *Antes de nascer o Mundo*, de Mia Couto (2016), o protagonista reflete a ausência de mulheres em seu cotidiano, assim, busca e questiona sobre como essa falta influencia na vida de todos em sua volta, sobretudo, tenta recordar como era

⁶ Alguns termos aparecerão de forma negritada, a fim de tornar nítida sua importância para análise e, sobretudo, para se tornarem elo entre os capítulos e subcapítulos do presente trabalho.

quando havia mulheres naquele lugar e encontra dificuldades, por isso, diz que as memórias não recebem visitas, mas que na ausência, na morte, podemos nos reencontrar com algumas lembranças. Em paralelo, na obra *Mãe*, de Hugo Gonçalves, temos esse (re)encontro anos após a perda, justamente a perda/a ausência de uma mulher, sobretudo, por meio da escrita. Desse modo, a escrita funcionando como elo entre a memória e o ser, assunto que debateremos no próximo capítulo. Ao analisarmos, sob o viés do Romance de Formação, encontramos, portanto, situações conflituosas da obra, como um narrador-personagem refletindo sobre sua juventude e encarando sua maturidade, durante o ato de escrever, nesse ato de visitar as memórias, as recordações do sistema educacional ao qual foi inserido, o fato das recordações e dos diálogos não seguirem o curso linear e os diferentes atritos com sua própria identidade.

Logo, ao lermos criticamente a obra *Mãe*, de Hugo Gonçalves, observamos, segundo Franco Moretti (2020), em *O Romance de Formação*, os aspectos que são fundamentais na constituição de um romance de formação, dentre eles juventude, maturidade, educação, linearidade e conflitos. Entendemos que a **juventude** seja o ponto de partida do *Bildungsroman*, é nela que o período de descoberta e formação se iniciam, com isso, o protagonista enfrenta dilemas que refletem o potencial de transformação e o desejo de explorar o mundo. Seguindo os pressupostos de Franco Moretti (2020), a juventude é a fase marcada pela abertura ao novo e pela necessidade de experienciar, é nessa fase que há um espaço de possibilidades e de incertezas para o protagonista. A transição da juventude para a **maturidade** é o ponto alto no processo de formação do *Bildungsroman*, sendo essa uma transformação tanto física quanto psicológica, mas também uma redefinição do papel do indivíduo em relação ao mundo. Nessa etapa, há, além da superação dos conflitos juvenis, a aceitação das limitações impostas pelo mundo real, sendo marcada por uma tentativa de síntese entre aspirações pessoais e realidade social.

A **educação e a socialização** não se limitam ao mundo acadêmico, logo, a educação é o mecanismo pelo qual o indivíduo aprende a articular a sua subjetividade com as demandas sociais e é, justamente, nesse contexto que a socialização se integra, seja no corpo do processo, seja como forma de confronto aos valores coletivos. São essencialmente esses confrontos que tensionam a **linearidade** narrativa no romance de formação, uma vez que eles, sejam internos, sejam externos, desafiam o progresso do protagonista, isso significa que a jornada terá rupturas, sobretudo, que essa linearidade, ou a falta dela, seja o condutor que nos permite acompanhar as etapas de transformações em meios aos problemas enfrentados pelo protagonista.

Por fim, os **conflitos** se manifestam como tensões entre os desejos individuais e as imposições da sociedade, assim, a resolução deles, ou a aceitação de que não haverá solução, é parte fundamental do amadurecimento do protagonista. Além disso, é justamente nesses

confrontos que há a definição da jornada do herói, muitas vezes, implicando em compromisso entre as aspirações idealistas e as condições concretas da vida. A título de exemplificação, ao observamos os conflitos de Wilhem Meister, em *Os Anos de Aprendizagem de Wilhem Meister*, de Goethe (1795-1796), com os seus desejos artísticos e as expectativas sociais culminam em uma aceitação de seu papel na sociedade, marcando o compromisso que define o gênero. Sendo assim, propomos que *Mãe*, de Hugo Gonçalves, seja um exemplo de romance de formação, no caso, lusitano e contemporâneo, partindo, como dito anteriormente, de uma leitura não usual, a qual conseguimos identificar cada um desses aspectos do romance de formação na obra, trabalho esse que desenvolveremos no presente subcapítulo.

Contudo, há um elemento que consideramos necessário abordar, antes de adentrarmos nos aspectos fundamentais do romance de formação, que é a epígrafe. Segundo Gérard Genette (2009), em *Paratextos Editoriais*, as epígrafes são elementos periféricos que compõem o paratexto, isto é, os dispositivos que rodeiam o texto principal e mediam a relação entre autor, obra e leitor, assim, elas desempenham um papel significativo na construção de sentido, oferecendo ao leitor uma chave interpretativa ou um ponto de partida para a compreensão do texto. Ao iniciarmos a leitura, após as epígrafes iniciais, há outra que, como leitores, nos chamam atenção: “Com a exceção do nome da mãe, todos os outros foram alterados. Mas este é um relato verdadeiro, ainda que, na tentativa de fazer sentido, a nossa memória seja tantas vezes imaginação” (Gonçalves, 2021, p.9). Observamos que, nesse caso, é gerada uma expectativa que molda os leitores no decorrer da trama, pois, quando o autor faz essa observação, ele cria uma proximidade com a realidade e, ao mesmo tempo, cria um espaço para o ficcional, assim, o leitor pode, em cada episódio narrado, se questionar sobre o que é real ou não, por exemplo. Para Gérard Genette (2009) esse elemento no início define um aguardar para o leitor sobre o que virá no texto, assim, têm-se uma espera dessa possível relação deixada de maneira inicial pelo autor da obra, isso faz como que, no caso apresentado, possamos identificar como a segunda função proposta por Genette, o qual diz “A segunda função possível da epígrafe é, certamente, a mais canônica: consiste em um comentário do *texto*, cujo significado ela precisa ou ressalta indiretamente.” (Genette, 2009, p.142). Assim, note que Hugo Gonçalves faz um “comentário”, utilizando um termo de Genette, a respeito do seu próprio texto que possui explicação em si mesmo.

Outro conceito importante da obra de Gérard Genette (2009) é o intertexto, sendo esse um conjunto de elementos que cercam e guiam a interpretação do texto principal e desempenham um papel crucial, pois faz o diálogo, explícito ou implícito, entre obras literárias, tradições e discursos. Dessa forma, os intertextos podem ser abordados como um eixo de significação ao enriquecer as temáticas da obra e ao conectar a trajetória do protagonista a

valores culturais, históricos e literárias. Em *Mãe* um dos capítulos da primeira parte da obra propõe, além de um diálogo intertextual, um desses presságios do que virá escrito nele, sendo o título do capítulo “Todas as infâncias felizes se parecem; todas as infelizes são infelizes à sua maneira” (Gonçalves, 2021, p.49), fazendo uma alusão à clássica obra de Liev Tolstói (2019), *Anna Kariênina*, que inicia seu romance com a oração “Todas as famílias felizes se parecem, cada família infeliz é infeliz à sua maneira.” (Tolstói, 2019, p.14), o autor utiliza dessa intertextualidade como uma forma de demonstrar para o leitor, já pelo título do capítulo, que será narrado um momento de sua vida, a infância, que não foi, necessariamente, uma parte feliz, pois, nesse capítulo, ocorre a narração da descoberta do câncer em Rosa Maria e da relação familiar conturbada.

Na obra de Hugo Gonçalves há diversos diálogos intertextuais com outras obras que corroboram para o processo de formação do narrador-personagem. Nesse sentido, esses intertextos estabelecem diferentes funções dentro dos romances de formação, como estímulo ao crescimento do protagonista, educação literária do leitor, construção de conflitos e ampliação de horizontes temáticos. Não, necessariamente, todas essas funções estão presentes nos romances de formação, seja os clássicos, seja os contemporâneos, mas é possível identificar algumas delas. No caso de *Mãe*, a primeira interrelação apresenta é com a obra *O estrangeiro*, de Albert Camus (1942), servindo como um espelho para suas próprias experiências. “Não terá sido por acaso que, com dezassete ou dezoito anos, ao descobrir *O estrangeiro*, de Albert Camus, a frase de abertura parece uma biografia da minha desorientação e afastamento. “Hoje, a mãe morreu. Ou talvez ontem, não sei bem.” [...]” (Gonçalves, 2021, p.15-16), assim, é evidenciado o impulso ao desenvolvimento do narrador-personagem, em que ele percebe e estabelece o diálogo com uma obra, como se fosse o início de sua própria história.

Além disso, outros textos também exercem a função de formação literária, tanto para o os leitores quanto para o próprio protagonista, é caso das referências aos textos, publicados no jornal *The Guardian*, de David Rieff, filho da escritora Susan Sontag, o qual descreve a luta da mãe contra os cânceres que ela teve e sua força e o seu acreditar, ao final do primeiro capítulo da obra portuguesa. Também desempenha essa função a obra de C. S. Lewis, *Grief Observed*, em que o autor relata a morte da esposa e a relação com os filhos, presente no início do segundo capítulo de *Mãe*. Essas obras formam não somente o personagem, mas também educa o leitor ao propor um diálogo com textos relevantes ao enredo principal.

Por fim, outra função importante é a construção de conflitos, observamos os relatos das obras *Diário de luto*, de Roland Barthes, em que o autor utiliza duas citações diretas, na página 90, e dessas citações temos o título do primeiro capítulo da segunda parte “Para sempre e totalmente”. Além da obra de Barthes, a pintura *La Madre*, no Museu de Sorolla, na Espanha,

em que ele visitava “em dias de ressaca, culpa e falência moral” (Gonçalves, 2021, p.128) e o filme *Laços de Ternura*, o qual viu uma publicidade que seria exibido no dia seguinte e se recordou que sua mãe havia assistido ao filme em 1984, mas que ele nunca tinha visto e recebe o conselho de sua namorada Ruth, naquele momento, “Devias ver o filme” (p.131), evocam a presença ausente da mãe e a memória de sua morte. Tanto a pintura, que retrata uma mãe segurando seu filho, quanto o filme, que sua mãe assistiu pouco antes de falecer, ilustram o luto conflituoso do protagonista: um confronto constante entre a dor interna e os ecos do mundo externo. Assim, a elaboração do luto se manifesta de forma articulada, revelando tanto os conflitos emocionais profundos quanto as tentativas de lidar com a ausência materna na experiência cotidiana.

Sendo, portanto, relevante demonstrar a importância dos intertextos presentes na obra portuguesa e seus eixos de significação, apresentaremos nas próximas subseções os pontos que interligam a obra de Hugo Gonçalves ao conceito de Romance de Formação, como dito anteriormente, apresentando mais exemplos da obra e retomando outros.

2.3.1 A juventude

Em *O romance de formação*, Franco Moretti (2020) elenca que alguns dos heróis mais famosos das clássicas epopeias conseguem êxito durante a juventude, sendo assim, no decorrer da história da literatura, esse aspecto ganha notoriedade entre autores e leitores, uma vez que ele seria o grande momento da vida dos personagens. Não diferente ocorre com o romance fundador do gênero *Bildungsroman*, visto que Wilhelm Meister vive seus grandes momentos como herói da narrativa, justamente, na juventude. Com isso, “a juventude [...] torna-se, assim, para a cultura moderna, a idade que concentra em si o “sentido da vida” [...]” (Moretti, 2020, p.28). Diante disso, retomamos o posfácio da obra de Goethe feito por Lukács (2009, p. 601), quando entende que:

A maestria de Goethe é um captar profundo de todos os traços mais essenciais dos homens, um elaborar dos traços típicos comuns e dos traços individuais distintivos dos homens, uma sistematização cuidadosamente pensada e consequente dessas afinidades, desses contrastes e matizes, uma capacidade de converter todos esses traços humanos em ação viva e caracterizadora.

Sendo assim, notamos que a juventude tem papel fundamental no desenvolvimento do personagem, na realidade, podemos dizer que é justamente na juventude que esse desenvolvimento acontece. Nesse sentido, alguns aspectos são importantes para essa evolução do herói do romance de formação. O primeiro deles é a **experiência**. Essa que tantos heróis

buscam vivenciá-la e é o desejo da sociedade em comum, mostra-se presente na obra portuguesa.

O fato de o narrador de *Mãe* morar em lugares, como Nova Iorque, Rio de Janeiro, Madri e Lisboa, evidencia o contato com diferentes culturas de diferentes continentes pelo mundo. Outro ponto para exemplificar é o trabalho de garçom, em 2002, após ser correspondente internacional. A presença de imigrantes de diferentes partes do mundo se observava na cozinha, não só daquele restaurante, mas também dos outros.

Em janeiro de 2002, abandonei os artigos de jornal e passei a trabalhar para o Joaquim. Deitava-me e acordava tarde. Depois do almoço, num café do bairro, lia e tentava escrever um livro. [...] Todas as noites, fechadas as portas do restaurante e distribuídas as gorjetas, Tom, um brasileiro com quem partilhava o turno do jantar, enrolava uma das suas ganzas de erva e bebíamos cervejas no bar Ear Inn, com os empregados de outros restaurantes – bascos, argentinos, mexicanos, portugueses –, também eles esperançados em encontrar na noite algo formidável, que não sabíamos bem o que era mas que nos levava a deixar os nossos países. (Gonçalves, 2021, p.118-119)

Havia as barreiras sociais que não se rompiam apesar das fronteiras. A vida do protagonista de *Mãe* possuía múltiplas faces. Em um momento estava no bar, ao fim do expediente, bebendo e fumando com os demais imigrantes e contando as gorjetas da noite e em outro estava sendo convidado para festivais de cinemas e finais de semana nos Hamptons. “Foi preciso mais de uma década para que percebesse quanto, nesse impulso, sob o verniz da curiosidade e do deslumbramento, havia também de vazio e destruição. Tentando afirmar excessivamente uma identidade, eu arriscava o seu desmoronamento.” (Gonçalves, 2021, p.124). Nesse sentido, Franco Moretti (2020) enfatiza que a juventude se transforma em um símbolo da modernidade, encapsulando o “sentido da vida” para a cultura contemporânea. Segundo o autor, a juventude não se limita à dimensão biológica do crescimento, mas também um período de “mobilidade” e “interioridade”, espelhando o dinamismo e a instabilidade característicos da modernidade. No romance de formação, a centralidade da juventude está intrinsecamente ligada à busca por atribuir significado não apenas ao indivíduo, mas à própria experiência da modernidade. Esse processo formativo ocorre em um mundo em transformação, onde o jovem protagonista enfrenta os desafios de se socializar e de se adaptar às novas condições sociais.

A juventude é, digamos, a modernidade em estado puro, sinal de um mundo que busca o seu sentido no futuro em vez de buscá-lo no passado. E, é claro, era impossível colocar-se espiritualmente no ritmo do tempo sem aceitar o ímpeto revolucionário: uma forma simbólica incapaz disso teria sido completamente inútil (Moretti, 2020, p.30).

Essa busca dita por Moretti (2020) é também nítida em outro aspecto importante: **as relações individuais e sociais**. Seguindo no mesmo ponto da história, vemos que a vida do narrador possuía múltiplas faces. Como dito, em momentos no restaurante e em momentos nas grandes festas em Hamptons. As companhias também variavam. Ora imigrantes e pessoas descritas como pertencentes ao submundo, como Bob, Charlie, Paco e JotaPê, “quando bares e restaurantes fechavam as portas, ficando apenas os amigos e os conhecidos, começavam a aparecer as personagens do submundo” (Gonçalves, 2021, p.123), ora correspondentes e diplomatas.

Nesse sentido, observamos, com base no trabalho de Wilma Patrícia Maas (2020) sobre a proximidade da obra de Goethe e de Guimarães Rosa, que esse movimento de multiplicidade de personagens para promover experiências e tornar nítida as relações, são perceptíveis na obra fundadora do romance de formação, uma vez que

As circunstâncias da vida de Meister, semelhantes às das personagens que ele encontra ao longo da sua trajetória, são unidas por “fios tênues e frouxos”, a ponto de o narrador goethiano empreender grande esforço, no capítulo final de *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister*, para atar todos eles (Maas, 2021, p.73).

Outro aspecto importante do período da juventude são os **conflitos**, que por mais que possua um ponto específico nesta análise, se fazem presentes também nesse momento da vida do herói. Pontuamos a questão do aflorar da sexualidade do narrador, já que ele apresenta a primeira namorada que teve aos quatorze anos, Sofia, que morava no Estoril. Entre toques, encontros, beijo e mergulhos, o início dessa parte diz “Havia poucas mulheres na minha vida.” (Gonçalves, 2021, p.100), o qual mostra o despertar sexual. A sexualidade, bem como os conflitos que essa traz, marca os romances de formação (Botoso, 2020). Visto que esses dois elementos refletem as tensões características do processo de amadurecimento individual em um contexto sociocultural, uma vez que estão intimamente ligados ao desenvolvimento da identidade do protagonista e a sua interação com mundo, desempenhando papéis cruciais na narrativa formativa. Se por um lado a sexualidade pode ser associada à descoberta de si mesmo, como um marco entre a infância e idade adulta, representando questões para o protagonista referentes à identidade, ao desejo e ao pertencimento, por outro lado os conflitos representam as dúvidas, os medos e as inseguranças, evidenciando o processo de crescimento no romance de formação, assim, sexualidade e conflitos traduzem a complexidade da experiência humana.

Nesse sentido, cabe retomar o trabalho desenvolvido pelo professor Altamir Botoso da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS), *O romance de formação em Raul Pompéia e Fernando Namora* (2020), no qual ele propõe que a obra brasileira *O Ateneu*, de

Raul Pompéia, e a obra portuguesa *As setes partidas do mundo*, de Fernando Namora, são exemplares de romance de formação, como ponto de contato entre os autores. O pesquisador apresenta a questão da **sexualidade** por meio do personagem Sérgio de *O Ateneu*.

As experiências eróticas, outro traço característico dos romances de formação ou aprendizado, podem ser constatadas nas duas obras que são objeto dessa pesquisa. Em *O Ateneu*, Sérgio vivencia, passivamente, experiências com outros meninos – Sanches, Bento, Alves, Egbert – numa espécie de aprendizado da sua sexualidade que, ao final, centra-se na heterossexualidade, com o seu interesse voltado para duas figuras femininas do romance, Ângela, uma estrangeira bela e sedutora, e Ema, cujos carinhos e atenções desvelam os sentimentos conflitantes de Sérgio dividido entre o amor da mãe e o desejo carnal, transformando-se Ema, de “enfermeira dedicada”, pois cuida dele quando adoece com sarampo, “em amante sedutora” (HEREDIA, 1979, p.70) e perto de quem ele sente-se seguro e amparado (Botoso, 2020, p. 77-78).

Note que, por mais que não haja nenhuma descrição minuciosa ou próxima da evidenciada por Botoso (2020), percebemos em toda a narrativa o quanto as relações amorosas fundamentaram a formação do narrador, por exemplo, os dias quentes do relacionamento passageiro com Sarah: “três dias de sexo, comida, vinho e a feitiçaria farmacêutica de um comprimido Vicodin” (Gonçalves, 2021, p.113); e a comparação com o relacionamento com Ruth que também tinha sardas no nariz, mas com ela não foram dias de neve, foram “três meses de verão” (Gonçalves, 2021, p.125). Ao mesmo tempo, essas experiências se entrelaçam com o luto e a relação conflituosa com a mãe, cuja ausência e memória permeiam a formação do narrador, gerando tensão entre desejo, afeto e dor.

Além disso, o narrador pede para Rita, nova esposa de seu pai, uma fotografia para que guardasse na carteira, ainda nos tempos do Colégio Salesiano. Esse ato e os sentimentos de medo de ser abandonado e a necessidade de se sentir amado, se repetiriam e refletiriam em suas relações com as mulheres durante os próximos anos, uma espécie de “ilusão frenética que se tornaria a minha relação com as mulheres nas décadas seguintes, eu mergulharia de cabeça, mas estava sempre com um pé de fora - um artista da fuga não se deixa abandonar” (Gonçalves, 2021, p.112). Ao refletirmos sobre essas relações durante a juventude, evocamos, novamente, o posfácio da obra de Goethe feito por Lukács, o qual destaca como a juventude do protagonista é a fase mais transformadora e enriquecedora, configurando-se como o eixo estruturante do *Bildungsroman*. Assim, a juventude oferece uma oportunidade única de captar as essências humanas e traduzi-las em ações concretas, sendo esse processo de evolução moldado por experiências vividas e pelas escolhas feitas ao longo do caminho, tornando essa fase fundamental para o desenvolvimento narrativo e pessoal, contudo, note que nem todas as experiências gerais são, de fato, positivas, há também àquelas que são negativas.

As **desilusões** são também um ponto importante para a juventude. Destacamos que o narrador de *Mãe* tem uma das suas principais desilusões quando, ao retornar para sua casa após uma semana do falecimento de sua mãe, ele a procura por todos os cômodos da casa, mas não encontra: “Mas ela não estava lá. Nunca mais esteve.” (Gonçalves, 2021, p.11). Assim, ao final da obra, o narrador já mais amadurecido elabora uma metáfora de que as luzes azuis da ambulância ainda permanecem na sala:

Estavam atrasados para apanhar o avião, a ambulância à espera, mas a minha mãe demorava-se, não queria ir embora, e entrou em cada quarto, falou com os móveis, despedindo-se da vida que ali tivera e que eu havia de procurar na primeira vez que regressei a casa após o funeral. [...] nunca mais se apagaram as luzes azuis naquela sala (Gonçalves, 2021, p.165-166).

A memória e o foco narrativo em *Mãe* se articulam intimamente à experiência da juventude, mostrando como os eventos traumáticos e as desilusões moldam a formação do narrador. Essa experiência marca um ponto de ruptura da juventude, revelando a necessidade de lidar com a perda e com a realidade da ausência materna. A metáfora elaborada no final é um símbolo da presença persistente da mãe na memória e da construção de uma consciência mais complexa sobre a vida e o luto. Logo, a narrativa evidencia que a juventude é atravessada tanto pela aprendizagem afetiva quanto pelas desilusões, que impulsionam o amadurecimento e a formação da subjetividade.

Os **aprendizados** são essenciais especiais na juventude. Ao buscar sobre esse termo no *Dicionário de Filosofia*, de Nicola Abbagnano (2007), encontramos que, em alemão *Erlernung*, se trata da aquisição de uma técnica, seja ela simbólica, emocional ou comportamental, referente à capacidade de um organismo adaptar e aprimorar suas respostas ao ambiente. Esse processo de mudança visa otimizar a interação com o meio, promovendo a preservação e o desenvolvimento do próprio organismo.

Foi Platão o primeiro a ilustrar essa noção com sua teoria da anamnese: “Sendo toda a natureza congênita e tendo a alma aprendido tudo, nada impede que quem se lembre de uma só coisa – que é o que se chama aprender – encontre em si mesmo todo o resto, se tiver constância e não desistir da procura, por que procurar e aprender nada mais são do que reminiscência.” [...] (Abbagnano, 2007, p.85)

Ao pensarmos no título da obra fundadora dos romances de formação, diz muito a respeito dessa busca constante e persistente por algo, o qual gera os aprendizados. Poderíamos destacar alguns exemplos, mas como para nós o trabalho com a linguagem é fundamental, exemplificamos esse aspecto com o fato de a família evitar a palavra “câncer” durante algum tempo, visto que o jovem miúdo fora reprimido por Avó Margarida para não dizer, pois havia

as palavras proibidas perto dele enquanto criança, uma vez que nenhum adulto pronunciava “cancro”, porque seria como uma forma de atrair a “coisa ruim”. No capítulo “Quando, em meu mudo e doce pensamento, chamo à lembrança coisas que passaram”, o narrador relata que mesmo criança, ele ouvia algumas palavras como “útero”, “tumor”, “hemorragia”, “raspagem”, “maligno” (Gonçalves, 2021, p.24) e suspeitava qual seriam seus significados, mas que nunca houve uma explicação sobre o que seriam essas palavras de fato, talvez esse seja um dos motivos do seu desejo em buscar pelo prontuário clínico de sua mãe anos depois.

Por fim, as **transformações**, como a juventude não tarda em virar maturidade, esse aspecto é importante para culminar o processo, a “Maturidade e juventude são, então, também inversamente proporcionais: a cultura que coloca a ênfase sobre a primeira desvaloriza a segunda e vice-versa” (Moretti, 2020, p.34).

Paulo Bezerra (2020), no trabalho *Um adolescente à procura de seu eu*, analisando *Crime e Castigo* e *O Idiota*, do escritor russo Dostoiévsky, pontua: “A ideia de mudança, crescimento e formação já está contida na estrutura semântica do substantivo adolescente (*podróstok* no original) e em sua relação com a ideia de geração” (Bezerra, 2020, p. 156). Com isso, a mudança se torna presente nos romances de formação, justamente na juventude, na qual a adolescência está inclusa.

Logo, podemos recordar a mudança da formatação do carro. No capítulo em que é relatada a última viagem da família, a mãe vai ao lado do pai que dirige e os filhos no banco de trás. Anos após, a filho mais velho senta-se no banco antes ocupado por sua mãe e o narrador fica no banco de trás, não mais distraído com brinquedos, mas agora com as paisagens

Tenho comigo todos os meus mortos, todos os meus vivos, e seu agora por que, ao longo de todos estes anos, nunca arrisquei perguntar: e se a minha mãe fosse viva? É que, de todos os eventos biográficos da família, nenhum foi tão decisivo e irrevogável. A ausência da minha mãe é aquilo que sou. Se ela não tivesse morrido, talvez nem sequer escrevesse. Teria outra identidade, outra história. Imaginá-la viva seria, portanto, uma forma de aniquilação (Gonçalves, 2021, p.159).

Outro ponto evidente de transformação, em especial, na adolescência é a ida do narrador, seu irmão e do filho da nova esposa de seu pai para o Colégio Salesiano. Na segunda parte do livro, em seu segundo capítulo “Um lugar sem mulheres, o narrador mostra que “existíamos num lugar dominado por homens e suas compulsões. Além disso, a adolescência transferira o objeto feminino da infância do filho órfão.” (Gonçalves, 2021, p.99). Dessa forma, é relatada a chegada da puberdade para os rapazes, em especial, para o narrador, entre pêlos crescendo e a “enxurrada de testosterona”, buscavam nas lutas no colégio, a fixação daquele clã. A procura

era por nudez feminina e por possíveis namoros quando fugiam do colégio no horário do almoço para encontrar as meninas de uma escola ao lado.

Portanto, a juventude é um período de experimentação e descoberta, no qual os personagens se movem entre diferentes culturas e classes sociais. Esse trânsito não apenas enriquece o aprendizado individual, mas também intensifica o processo formativo, colocando o jovem protagonista em contato com a diversidade do mundo e as tensões da modernidade. Logo, a juventude é retratada mais que uma etapa biológica, também como um reflexo das transformações culturais e sociais de sua época, dinâmica essa que vimos diferentes exemplos nesse subcapítulo, revelando a multiplicidade de identidades, relações e vivências do protagonista de *Mãe*. Portanto, os romances de formação apresentam essa fase da juventude como um momento de crise, autodescoberta e aprendizado, que transcende o âmbito individual para refletir as mudanças culturais e sociais da modernidade, sobretudo, essas obras funcionam como um retrato de uma época, explorando o impacto da juventude na construção de novas formas de pensar, agir e viver. Essa nova construção reverbera na fase seguinte à juventude: a maturidade. Fase essa que discutiremos no próximo subcapítulo.

2.3.2 A maturidade

Com o fim da juventude, a maturidade chega para os heróis do *Bildungsroman* em diferentes momentos, por exemplo, na obra de Goethe, ela alcança o protagonista por meio da busca por autoconhecimento e realização artística, uma vez que Wilhem Meister compreende que sua realização pessoal está ligada à contribuição que pode oferecer à coletividade. Ressaltamos aqui que a maturidade não consiste em um fim ou algo acabado, pelo contrário, há também um processo de busca por identidade e por seu propósito, um momento em que há a necessidade de encontrar o seu lugar no mundo. Nessa fase, nem sempre possui os melhores acontecimentos, também pode ser cercada por desencantos.

Contudo, à luz das reflexões de Lukács (2000) e de Bakhtin (2019), a passagem do herói épico para o herói do romance marca precisamente o deslocamento da unidade harmônica e absoluta do mundo épico para a consciência problemática e inacabada do sujeito moderno. O herói do romance já não vive num universo pleno de sentido, mas em um mundo fragmentado, em que a totalidade épica se dissolve diante da interioridade e da dúvida. Esses desapontamentos não são exclusivos do romance de formação, para Julián Fuks (2021) eles devem ser medidos nos romances modernos e estão ligados à interioridade.

Quanto o romance moderno deve a essa desilusão é algo ainda a ser medido. Vemos agora personagens de interioridade mais ampla do que seu destinos,

personagens decepcionados com a aventura que a vida lhes oferece. [] Aqui se intensifica a problemática interior, ainda em disputa com o mundo exterior, um mundo que no entanto se revela carente de simbolismo épico, desprovido de todo sentido (Fuks, 2021, p.22).

Essa inquietude em relação à interioridade, muitas vezes, como no caso de *Mãe*, reflete no espaço geográfico do indivíduo, tendo em vista que ele não consegue se reconhecer naquele ambiente. Isso pode ser ilustrado pelas viagens, as quais configuram-se como um dos elementos estruturantes do imaginário épico, pois remetem à trajetória de deslocamento, provação e descoberta, que outrora referenciamos e podemos ler como uma busca por seu lugar no mundo, agora ressignificadas no contexto moderno como movimento de busca identitária – o que será aprofundado no próximo capítulo desse trabalho. Além das viagens de ida, os regressos também constituem na maturidade, pois estar em um lugar o qual já pertenceu ao narrador, é uma mostra de evolução para si mesmo. Por exemplo, no capítulo que possui no título uma referência à oração inicial da obra de Tolstói, “Todas as famílias felizes se parecem, cada família infeliz é infeliz à sua maneira” (Tolstói, 2017, p.14), o narrador-personagem volta ao seu bairro e, ao se deparar com o Salão da Lena, muitas recordações e observação do espaço ocorrem. Lena era uma cabeleireira do bairro e amiga de Rosa Maria e acompanhou-a em algum dia de 1983, até Lisboa, quando a mãe do narrador recebeu o diagnóstico de câncer de útero.

Estou diante do prédio do cabeleireiro. O sinal ainda existe, mas faltam-lhe duas letras: SAL LENA. Em algum dia de 1983, a Lena saiu do seu salão e acompanhou minha mãe no comboio, com destino a Lisboa, para receber os resultados das análises. Foi ela a primeira a saber que a minha mãe tinha cancro (Gonçalves, 2021, p.49).

Percebemos que este seja o ponto de partida para o destino da mãe do protagonista e que, embora ela não tenha presenciado, sua maturidade em revistar o lugar onde a acompanhante de sua mãe teria saído e recriar, de forma imaginária e escrita, esse momento, faça parte desse processo de amadurecer do personagem. Assim, esse processo é marca presente no *Bildungsroman*, sendo visto na análise da obra de Goethe que George Lukács (2000, p. 140), em *Teoria do Romance*, fala sobre esse importante elemento para o romance de formação:

O conteúdo dessa maturidade é um ideal da humanidade livre, que concebe e afirma todas as estruturas da vida social como formas necessárias da comunidade humana, mas ao mesmo tempo vislumbra nelas apenas o pretexto para efetivar essa substância essencial da vida, apropriando-as assim não em seu rígido ser-para-si jurídico-estatal, mas antes como instrumentos necessários de objetivos que as excedem.

Observamos que a maturidade é algo centrado em si, por isso, elencamos nesse elemento a relevância de analisarmos a questão da identidade própria, uma vez que ela transcende a mera

adaptação social para se manifestar como um “ideal da humanidade livre”. Nesse percurso, a identidade do protagonista não é predeterminada, mas sim forjada na complexa interação com o mundo. O amadurecimento implica compreender e validar as estruturas sociais e políticas não apenas como imposições dogmáticas, mas também são como ferramentas essenciais para a convivência humana, contudo, observamos que a verdadeira formação reside na capacidade de enxergar além do “rígido ser-para-si jurídico-estatal”, utilizando tais estruturas como instrumentos para atingir objetivos que as transcendem, para expressar a “substância essencial da vida”.

Assim, a identidade madura é aquela que, ao invés de se submeter cegamente, apropria-se do contexto para se construir de forma autônoma e significativa, revelando uma liberdade interior que se afirma mesmo diante das convenções. Nesse sentido, o romance de formação transcende o relato individual e revela a luta por uma identidade que harmonize a essência pessoal com a coletividade, reafirmando o ideal de uma humanidade livre e criativa em constante transformação. Sabemos que identidade é um tema caro aos estudos portugueses e, evidentemente, que não estaria de fora do nosso objeto de análise. Logo, a **identidade**, muitas vezes, parte da comparação com o outro e da negação em relação ao ser comparativo.

Essa compreensão encontra ressonância nas reflexões de Stuart Hall (2006), em *A identidade cultural da pós-modernidade*, para quem a identidade não é uma entidade fixa ou essencial, mas um processo contínuo de construção e reconstrução, marcado pela diferença, pela historicidade e pela alteridade. Para ele

A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, à medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada um das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente (Hall, 2006, p.13).

Dessa forma, a noção de identidade proposta por Hall (2006) corrobora com a leitura de *Mãe*, uma vez que revela a formação do sujeito – como a dos protagonistas do romance de formação e, de modo fragmentário, das personagens contemporâneas – resulta de um processo inacabado e relacional. Entendemos que as identidades são pontos de apego temporários às posições de sujeito que as práticas discursivas constroem para nós, logo, a identidade emerge do diálogo entre o “eu” e o “outro”, entre interioridade e o mundo, configurando-se como um espaço de tensão, transformação e autodescoberta que reafirma a dimensão humanista e reflexiva da narrativa de formação.

Em *Mãe*, o narrador descreve e se compara por diversas vezes com os homens de sua família. Podemos exemplificar nas questões dos relacionamentos, pois enquanto, seu irmão, Pedro, mais velho, musculoso e rebelde, desafiava o pai levando a namorada de forma escondida, tendo ela que sair pela manhã antes de todos acordarem. O narrador, ao confrontar o irmão se ia apresentar a namorada à família, recebe como resposta o barulho do liquidificador, seguido de “Vai mas é levantar uns pesos, trinca-espinhas” (Gonçalves, 2021, p.101), junto com a constatação do irmão que sabia que o mais novo observava a moça que havia saído pouco antes. Outrora a figura do irmão mais velho, como protetor e mais bonito, era um contraste para a definição da identidade do narrador, no início da narrativa, quando eles estão no Colégio.

Além disso, enquanto morava em Nova Iorque, o narrador após uma noite regada de bebidas, drogas e mulheres bancadas por Pietro, um senhor de sessenta anos considerado milionário, o narrador deixa o apartamento deste senhor e pega o metrô na direção contrária dos trabalhadores, com um sentimento de estar vivo.

[...] depois de anos à espera de não ser apenas o filho do meu pai, o órfão da minha mãe e o irmão dos meus irmãos, nunca o meu reflexo, que podia ver nas janelas das carruagens do metro, estivera tão em sintonia com quem eu era. O que antes fora desajustamento, era agora identidade. Eu ia fazer o que queria. E alguém ia gostar de mim por isso (Gonçalves, 2021, p.121).

A questão da identidade emerge, frequentemente, como um processo pendular entre a juventude, por vezes caracterizada por instabilidades e descobertas, e a maturidade, vista como o momento de reconciliação com o mundo e com as próprias experiências, ponto central dessa seção. Por isso, Lukács (2009), ao analisar *Os Anos de Aprendizagem de Wilhem Meister*, de Goethe, enfatiza que a juventude é o momento de maior transformação, um espaço de experimentação em que o indivíduo enfrenta dilemas que o forçam a explorar a tensão entre sua subjetividade e as exigências sociais. Nesse contexto, a juventude trona-se símbolo da modernidade, uma fase de transição marcada pela busca de sentido em um mundo em constante mudança. Esse ponto é central nas proposições, ao estabelecer um diálogo entre Balzac e Burckhardt, de Franco Moretti (2020),

O resultado é a ideia de que a maturidade é tanto mais plena e eficaz quanto mais distante e impermeável ela for relativamente à ebulição da existência moderna. Maturidade como retirada da vida: êxito paradoxal e perturbador de uma aceleração histórica que parecia transbordar de promessas e que revela, em vez disso, uma face ameaçadora (Moretti, 2020, p.220-221).

Logo, as descrições nos dizem muito sobre como a identidade do narrador de *Mãe* era vista. Outra descrição de masculinidade era dos seus tios. Os tios reinavam nas noites. Ao

amanhecer, as namoradas os procuravam no apartamento dos pais, acreditando que conseguiram um romance. Ressaltamos que Franco Moretti (2020, p.43, grifo do autor), diz que “a formação do indivíduo como indivíduo *em si e para si* coincide sem rupturas com a sua integração social na qualidade de simples *parte do todo*” [grifo do autor].

Essa formação dita por Moretti encontra-se com o ideal de **propósito** que - pelos sofrimentos - podem ser moldados. O narrador reflete sobre as angústias e os pensamentos de seu pai após a morte da primeira esposa, uma vez que ao perder a luta contra o câncer, poderia ser, como um instinto de defesa, assegurar o futuro dos filhos, uma vitória que o pai precisava. Assim, não falar sobre a morte da esposa, utilizar de imposições e recomeçar com uma nova mãe, em uma nova moradia e um novo colégio, deveria ser uma saída encontrada pelo viúvo. “Nisso, pelo menos, os filhos imitaram o pai: para começar uma nova vida, era preciso abandonar a anterior.” (Gonçalves, 2021, p.105). Com isso, o pai do narrador, em meio à dor de perder a esposa, encontra um propósito diante de seus filhos e, sem dúvida, essa imagem de propósito reflete não somente na imagem que o narrador tinha e construiu do pai, mas, sobretudo, em seu próprio ideário de homem. Cabe notarmos, ainda, que o ato de não falar sobre a morte, já é, de certo modo, um falar, demonstrando um entrave psíquico em relação ao trauma comum na família.

O ideal de propósito assume uma função ambígua: por um lado, representa o movimento vital que impulsiona o sujeito à ação e o preserva da estagnação, por outro, pode encobrir a ferida que permanece latente. Essa tensão entre propósito e falta de sentido ecoa na trajetória do narrador-personagem, cuja crise identitária decorre justamente da ausência de um horizonte formador. Ao contrário do pai, que transformou a dor em missão, o filho parece imobilizado pela ausência de finalidade, projetando sua incerteza na busca incessante por compreender as origens e os silêncios que o constituem. Tal movimento sugere que, na modernidade tardia, o processo formativo se desloca da conquista de um propósito fixo para o reconhecimento das próprias fraturas e incompletudes – um aprendizado que se dá não pela superação do trauma, mas pela consciência da sua permanência, evidenciando o papel do propósito na formação de identidade do sujeito.

Dado que a modernidade intensifica a centralidade da juventude, deslocando parcialmente o ideal de maturidade, que se torna um processo fragmentado e carregado de incertezas. Essa oscilação entre juventude e maturidade reflete não apenas o desenvolvimento do indivíduo, mas também as dinâmicas culturais e sociais que permeiam o gênero.

Com o avanço da modernidade, a maturidade, elemento central do romance de formação, adquire uma complexidade cada vez maior, por isso, o dito “êxito paradoxal”, anteriormente citado. Enquanto a juventude é exaltada como símbolo do dinamismo moderno,

a maturidade vai sendo esvaziada de sentido, como observa Moretti (2020), tornando-se um ideal fragmentado e difícil de alcançar. Em um rápido paralelo, ao observarmos esse aspecto em *Mãe*, ao notarmos que o narrador-personagem vive nesse momento em que o dinamismo moderno faz a maturidade ficar em um hiato, assim, ele mesmo se vê vazio, seja no seu relacionamento com a professora de História da Arte, seja no seu não reconhecer como escritor, prestes a publicar seu livro.

Em agosto, recebi um e-mail de Portugal: havia uma editora interessada no meu manuscrito. [...] Na festa, [Ruth] começou a apresentar-me aos convidados como escritor. Disse-lhe que aquilo era incorreto [...]. Por mais que eu acreditasse que a audácia, a descoberta e o entendimento eram os motores de propulsão da vida e da escrita; por mais que achasse que o corpo era um instrumento e que o sexto e as drogas confirmavam o furor libertário da minha personalidade; por mais que imaginasse que Nova York seria a minha expedição intergaláctica, eu era, afinal, um lugar-comum da condição humana, tentando compor aquilo que era inconciliável: o desejo da validação e o impulso de star sempre a partir para outro lugar. [...] (Gonçalves, 2021, p. 128-130).

Em paralelo, Lukács (2009) aponta que, em Goethe, há uma tentativa de equilibrar juventude e maturidade, mas com o progresso da modernidade, esse equilíbrio torna-se frágil. Sobretudo, a maturidade, nesse contexto, é menos um ponto final do desenvolvimento e mais um momento de continuidade na busca de sentido "A maestria de Goethe se revela no fato de ele fazer brotar todos os problemas do humanismo – positiva e negativamente – das circunstâncias concretas da vida, das vivências concretas de seres humanos determinados [...]" (Lukács, 2009, p.580). A ênfase dessa discussão está no que Lukács direciona como "momentos determinados e críticos de transição", reforçando a ideia de que o humanismo não é um estado fixo, mas um processo dinâmico. Os personagens enfrentam desafios e dilemas que testam e moldam seus ideais, levando a uma evolução contínua, ponto debatido, em *Mãe*, neste capítulo. Discutindo o gênero, Julián Fuks (2021) reforça que mesmo os protagonistas que alcançam a maturidade continuam a enfrentar desilusões e desencantos, evidenciando a subjetividade moderna, que se encontra em constante tensão com uma realidade desprovida de simbolismo. "É porque cada romance fracassa como retrato do mundo que um novo romance aparece, refutando as falsas verdades do primeiro, recusando suas arbitrariedades, sua ordem incerta" (Fuks, 2021, p.13). Essa luta entre o indivíduo e o mundo é uma das marcas do romance de formação na modernidade, representando o desafio de encontrar significado em um contexto em que as certezas do passado se dissolvem.

Portanto, embora frequentemente retratada como o ápice do desenvolvimento, a maturidade no romance de formação é uma fase dinâmica e transformadora, longe de ser uma

simples aceitação das normas sociais. Para Lukács (2009), a maturidade é simbolizada pela apropriação crítica das estruturas sociais, que deixam de ser vistas como fins em si mesmas para se tornarem instrumentos de realização de um ideal de humanidade. Esse é processo que é representado tanto na obra fundadora do gênero *Os Anos de Aprendizagem de Wilhem Meister* quanto em *Mãe*, em que, em ambos os casos, a maturidade não marca o encerramento da formação, mas um momento de continuidade, em que o protagonista ressignifica sua relação com o mundo. A modernidade, ao intensificar a fragmentação das experiências e das estruturas sociais, insere no gênero um caráter de insatisfação permanente, como observa Fuks (2021), ao abordar os desafios enfrentados pelos protagonistas maduros. Assim, a maturidade no romance de formação não é apenas uma conclusão, mas um estado de constante reavaliação e transformação, reafirmando a busca por sentido e reconciliação em um mundo em transição.

2.3.3 Socialização

A **escola** constitui um importante agente na formação dos indivíduos, não somente do ponto de vista intelectual, mas também no que se refere ao social e à construção do ser. Sendo assim, a instituição de ensino não se trata apenas de um local para transmissão de conhecimento, mas um espaço onde se reproduzem desigualdades sociais por meio do dito “capital cultural”, essa constatação é feita por Pierre Bourdieu e Jean-Claude Passeron, ao discutirem o papel crucial da escola na legitimação e reprodução das estruturas sociais, na obra *A Reprodução: Elementos para uma Teoria do Sistema de Ensino* (1970). Na obra de revisão de Ana Paula Rosendo (2009), a partir da leitura de Bourdieu e Passeron, a autora destaca

A relação direta entre capital social e linguístico e apreensão de conteúdos é mais notória nos primeiros anos de escolaridade. Também é bastante óbvio que, as classes superiores têm um maior número de conhecimentos de matérias não diretamente relacionadas com os conteúdos escolares. Contudo, os estudantes das classes inferiores porque foram mais fortemente selecionados tendem a ter um capital linguístico igual ao dos outros no domínio do conhecimento escolar. Os estudantes das classes médias tendem a ter um menor capital linguístico do que os das classes baixas, porque os últimos foram fortemente selecionados (Rosendo, 2009, p.16).

Isso demonstra que, em uma sociedade liberal, tendo em vista que Bourdieu e Passeron estão analisando o ensino francês do final da década de 1960, a escola funciona como um meio de ascensão social, mas também como um mecanismo que reforça hierarquias existentes, ao naturalizar as diferenças entre indivíduos de diferentes classes sociais. Sendo um espaço de socialização e de aprendizado e um palco de tensões entre o indivíduo e o sistema, a escola torna-se um dos elementos do *Bildungsroman*, com ênfase na **socialização** que discutiremos nessa seção.

Em *Mãe*, após o falecimento de Rosa Maria, a avó Margarida vai à casa da filha com o intuito de garantir que os netos frequentem a escola e mantenham suas rotinas. Para o pai do narrador, o Colégio dos Salesianos — onde os filhos viriam a estudar anos mais tarde — representava mais do que uma instituição de ensino: constituía uma extensão simbólica de seu próprio percurso formativo e um desejo particular. Em seus dias de folga, conduzia os filhos ao cinema, ao terreno da família, a um restaurante e, por fim, passavam diante do colégio de padres em que ele estudara, reafirmando o desejo de que reproduzissem a mesma trajetória. Esse gesto, longe de ser meramente nostálgico, traduz a tentativa de perpetuar uma herança simbólica por meio da educação, compreendida aqui como um dispositivo de socialização que articula a subjetividade individual às normas e expectativas do coletivo. Nessa perspectiva, o colégio figura como uma instância mediadora entre o desejo paterno e o processo de formação dos filhos, inscrevendo-se no campo das tensões próprias ao *Bildungsroman*. O fato de os filhos poderem estudar nessa instituição torna-se, portanto, um marco simbólico para o pai, pois representa a continuidade da vida e a preservação de um ideal familiar, mesmo diante da dor do luto. É evidente que, apesar das dificuldades financeiras enfrentadas no início da trajetória familiar, o pai consegue manter um padrão social e educacional para os filhos, reafirmando o valor da educação como instrumento de estabilidade e projeção social. A questão escolar nos romances de formação é pertinente em *O Ateneu* (1888), de Raul Pompeia, por exemplo, a escola é retratada como um microcosmo da sociedade, em que os valores como disciplina e competitividade são reforçados, ao mesmo tempo em que se revelam as desigualdades e disputas de poder que marcam o processo de socialização do indivíduo.

Ao ser deixado no colégio pelas mãos do pai, Sérgio despede-se de um período feliz de sua infância para entrar num espaço no qual o desconhecido, as brigas, os castigos serão constantes. O narrador-personagem tinge o cenário do Ateneu com cores negras e assombrosas, deixando evidente que o colégio não é um espaço onde haverá experiências alegres, felizes. Ao contrário, a voz narrativa fornece indícios de que dentro de seus portões, o sofrimento e a dor serão constantes (Botoso, 2021, p.73).

Analogamente à obra de Raul Pompeia, analisada por Altamir Botoso, na obra lusitana, o narrador e seu irmão Pedro também são deixados em um colégio que desde o início não prometia ter experiências positivas. Entre a série de castigos físicos e morais que Sales Gomes, um dos professores, proferia contra os meninos, quando Mongoloide, colega da turma nomeado como número 1, apagou o quadro e levou uma pancada na cabeça dada pelo professor. Contudo, podemos observar que se o colégio atua na modulação do indivíduo, sob a visão de uma moral e de uma ética bem-vista pelo colégio de padres, indagamos o porquê os adolescentes reproduziam os mesmos maus-hábitos e replicavam as agressões durante o recreio.

O fato de o colégio ser dividido por turmas que expressavam de quem as crianças eram filhos, no caso do narrador ele era da Turma D, identificamos um traço de estrato social e mobilidade social. Uma vez que os fatores sociais e, principalmente, econômico geriam os rapazes dentro do sistema educacional. Logo, entende-se que se caso o adolescente fosse filho de diplomatas, políticos e pessoas ricas ficaria na Turma A, por outro lado, como o narrador era filho de comerciante, bem como os demais de sua classe, estava na Turma D, uma das últimas classes.

A turma D: miúdos que se tratavam pelo número e por alcunhas, em vez do nome, chegados de Sintra, Linda-a-Velha, Macau, África ou Brasil, mas também a prole das boas famílias da Linha, uma combinação de Bernardos e Sérgios, filhos de ministros, e a nova classe média que esperava o primeiro diploma universitário da família.

Os Salesianos garantiam rigor, educação sólida, estatuto – e um elenco de grotescos matusaléns que assegurava o funcionamento da escola (Gonçalves, 2021, p. 92-93).

Podemos observar como a segregação acontecia dentro do colégio e evidencia que a mobilidade social dos adolescentes não ocorria por seus méritos estudantis, mas sim pelo que seus responsáveis exerciam na sociedade, exemplificando como a população era vista na época. Note que essa advém desse mundo contemporâneo, visto que a escola ajuda a moldar a visão de mundo necessária para sustentar a democracia e o liberalismo, fato esse constatado no trabalho de Thiago Mazucato (2013), *Ideologia e Utopia em Karl Mannheim*. Ao analisar a obra do sociólogo húngaro, Karl Mannheim, Mazucato evidencia que a escola é um instrumento de socialização planejada, crucial em sociedades em transição, onde os valores tradicionais estão sendo questionados, o que dialoga com o contexto português em que o narrador-personagem viveu após os anos salazaristas, como ressaltado no capítulo 1 desse trabalho. Não era somente no colégio que havia mobilidade social, como dito anteriormente, a questão de ele ser jornalista (correspondente internacional por um tempo), garçom e depois dedicar-se ao exercício da escrita, também evidencia uma série de modificações em suas socializações.

Aludimos a Mazzari (2020, p. 22), quando ao dialogar com Hegel destaca a passagem em que o filósofo observa:

Hegel observa na síntese histórico-filosófica desse segmento de sua Estética: “Mas, essas lutas no mundo moderno não são outra coisa senão os anos de aprendizagem, a educação dos indivíduos na realidade constituída e, com isso, adquirem o seu verdadeiro sentido. Pois o fim desses anos de aprendizagem consiste em que o indivíduo apara suas arestas, integra-se com os seus desejos e opiniões nas relações vigentes e na racionalidade das mesmas, ingressa no encadeamento do mundo e conquista nele posição adequada”.

Ademais, notamos outros traços em que a educação se faz presente em *Mãe*. Por exemplo, durante o relacionamento do narrador com Ruth, doutora em História da Arte, em uma tarde, folheando um livro de arte, encontra a obra *La Madre* de Sorolla. Na pintura, uma mãe observa a filha recém-nascida, acompanhando o sono da pequena, em dimensões que a finitude do branco se acabar com os traços na cabeça de mãe e filha. Ruth sabia sobre a mãe do narrador e observa que algo o toca após a observação da tela. Anos mais tarde, vivendo em Madri “em dias de ressaca, culpa e falência moral” (Gonçalves, 2021, p.128), ele se dirigia até o Museu Sorolla para observar o mesmo quadro, fazendo com que sua memória regressasse para aquele verão, prometendo “que seria um homem melhor - um homem, já não o filho pequeno, o menino órfão ou o rapaz excessivo, mas um homem.” (Gonçalves, 2021, p.128). Logo, o contato com a arte também constitui a sua formação, a qual já discorremos na seção anterior.

Portanto, a educação, enquanto elemento central nos romances de formação, desempenha um papel ambivalente, movendo-se entre integração social e aprendizagem. Retornando a Pierre Bourdieu e Jean-Claude Passeron, as instituições educacionais reproduzem desigualdades ao consolidar as ditas hierarquias de capital cultural e social, um mecanismo essencial para a estabilidade do Estado burguês, como já evidenciado. Em paralelo, ao retomarmos a crítica de Franco Moretti (2020), em *O Romance de Formação*, ao elencar os elementos do *Bildungsroman*, o autor complementa essa análise ao descrever a educação como esse processo de socialização que ultrapassa os limites da transmissão de conhecimento, como evidenciamos no início dessa seção. Uma vez que promove a interiorização de normas sociais e valores que moldam os indivíduos para ajustarem-se ao *status quo*, esse duplo papel é nítido em *O Ateneu*, de Raul Pompeia, referenciado anteriormente a partir da leitura de Altamir Botoso (2020). De forma semelhante, em *Mãe*, de Hugo Gonçalves, há uma abordagem contemporânea e subjetiva do papel da educação na formação do indivíduo, visto que o aprendizado social surge como uma linha que conecta a experiência do protagonista às pressões de um mundo social estruturado. Tanto na obra de Raul Pompeia quanto na obra de Hugo Gonçalves, a educação reflete tanto um meio de formação quanto de controle, funcionando com um espaço onde a liberdade individual é tensionada pelas exigências normativas da sociedade. Essa dualidade reforça a centralidade da educação romances de formação como um mecanismo que simultaneamente empodera e subordina, promovendo a ideia de uma maturidade individual que raramente escapa das limitações impostas pelo contexto social e cultural.

Logo, observamos que os heróis dos romances de formação buscam por uma “posição adequada” e, acreditamos, que essa posição é conquistada justamente pela formação da identidade, pelo ato de se conhecerem e compreenderem o lugar social, que eles devem e que

são mais coerentes com aquilo que eles se formaram, mesmo que em *Mãe* seja apresentada essa inserção social de forma tardia, evidenciando, de certo modo, uma crise nessa socialização no mundo moderno. Por fim, os romances de formação destacam o caráter ambíguo da educação como elemento que, embora fundamente a integração social, também perpetua as estruturas dominantes do Estado burguês.

2.3.4 Linearidade

No fragmentário *Livro do Desassossego* (1982)⁷, de Fernando Pessoa, escrito sob o semiheterônimo de Bernardo Soares, é construída uma estrutura fragmentada e inacabada, representativa da literatura moderna, elaborado a partir de anotações, reflexões, reflexões, devaneios e pequenas narrativas sem ordem linear, o livro não apresenta um enredo coeso, mas sim uma coleção de pensamentos dispersos, revelando a experiência do sujeito moderno marcado pela descontinuidade e pela crise de identidade. “Posso imaginar-me tudo, porque não sou nada. Se fosse alguma coisa, não poderia imaginar.” (Pessoa, 2019, p. 222), uma estrutura, como essa da passagem descrita, reflete a própria visão de mundo do narrador, que se vê dividido entre o tédio cotidiano e a contemplação metafísica, entre o vazio existencial e o excesso de consciência. Ao propor essa escrita fragmentada e sem uma ordem exata, Fernando Pessoa propõe uma estética do inacabado, em que o desassossego não é apenas um tema, mas também forma, tornando nítida a multiplicidade do eu.

Em paralelo à obra de Fernando Pessoa, o romance de formação de Hugo Gonçalves, logo em sua primeira página, narra o dia 13 de março de 1985, data do falecimento da mãe do narrador-personagem em Londres. Já a segunda página, faz um corte temporal para 2015 para a casa de avó Margarida.

No dia 13 de março de 1985, uma amiga da minha mãe esperou que eu chegasse do colégio e, após aliviar-me do peso da mochila, diante da porta de minha casa, disse: “Sabes que a tu mãe estava a sofrer, não sabes? Ela agora já não está mais a sofrer mais”. [...] Quando regresssei ao apartamento onde vivíamos, após uma semana em casa de amigos da família, fui investigar todas as divisões [...]. Mas ela não estava lá. Nunca esteve. (Gonçalves, 2021, p.11)
Em 2015, a minha avó materna entregou-me o testamento do meu avô dentro de um saco de plástico. Estávamos na cozinha de sua casa, onde tantas vezes almoçáramos em família, mas agora éramos apenas a viúva e o órfão que faziam a transferência das agruras e dos subterfúgios que passam de geração em geração. (Gonçalves, 2021, p.12)

⁷ Ressaltamos que esta obra vem a público no âmbito da Ficção Portuguesa contemporânea.

Retomamos aqui a citação apresentada no subcapítulo “2.1 Romance: composição e percurso” como um exemplo, dos diversos movimentos que a obra possui, que podemos mostrar como a narrativa não é linear, ou seja, tal como ele narra, na segunda parte da casa, “O luto em três”, apresentando os diferentes momentos em sua casa, com a avó, depois com a nova esposa do pai, em seguida a ida para o Colégio dos Salesianos, entremeio a acontecimentos mais recentes como quando ele chega à Nova Iorque e os seus diversos romances. Portanto, temos uma evidente ausência de linearidade em *Mãe*.

Ao observamos a obra, de Mohamed Mbougar Sarr (2023), *A mais recôndita memória dos homens* a linearidade clássica, em que ação e efeito se encadeiam, é substituída por um mosaico em que cada fragmento amplia o sentido da obra. Nesse caso, a narrativa se desenvolve a partir da metáfora literária do “labirinto da memória”, uma vez que tempo, lugar e autoria se confundem. Assim, a busca pelo autor desaparecido e por seu legado literário se desenvolve por meio de fragmentos e temporalidade alternados, ora em 2018 na capital francesa, ora em retornos ao Senegal colonial, ora em lapsos de uma França no meio da Segunda Guerra Mundial. Logo, a construção desse moderno romance de formação de Sarr, dialoga com nossa proposta de leitura para o romance lusitano de Hugo Gonçalves.

Essa quebra temporal, além de consciente por parte do autor, é oportuna, uma vez que conseguimos perceber o desenvolvimento do narrador-personagem a cada memória, relato ou passagem que estão “fora” de uma linearidade cronológica. Evidenciamos que passagem do tempo, em idas e voltas, contribui de forma significativa para o desenvolvimento da leitura, entendimento dos acontecimentos e experiência leitora, uma vez que corrobora para a questão da **memória**, sendo esta não necessariamente linear.

Ademais, vemos que a “falta” de linearidade contribui para a formação do narrador-personagem, colocado pelo autor, já que as memórias/histórias sendo sobrepostas e retomadas evidenciam como a visão dele muda e como ele amadurece durante esse processo de escrita que, por muitas vezes, possa ser doloroso, também compõem a sua identidade, dialogando com nossa hipótese de trabalho, a qual *Mãe* trata-se de um romance de formação moderno, bem como com o título desse trabalho — Viagens, objetos e escrita: os itinerários na geografia existencial em *Mãe*, de Hugo Gonçalves. De acordo com Maria Cecília Marks (2020), em “No meio da travessia — Aproximações e diferenças na formação de Wilhelm Meister e Riobaldo”, esse movimento é comum no romance de formação e pode apresentar um certo guia para a constituição da formação do indivíduo e isso corrobora para seu desenvolvimento, para ela

[...] as trajetórias formativas dos heróis se distanciam. O caminho de Riobaldo, do nascimento ao período de andanças, ocorre de maneira aleatória, ao sabor do acaso e do destino. Já Wilhelm, mesmo argumentando em favor desses dois

fatores, tem encontros que não são casuais, embora ele desconheça que sua formação está sendo guiada. Nesses contatos aparentemente fortuitos com pessoas que depois se revelarão responsáveis por seu desenvolvimento, Wilhelm é contestado a respeito do valor que dá ao destino (Marks, 2020, p.50).

Em *Mãe*, após narrar a última viagem em família no capítulo “O último passeio”, o narrador insere o capítulo “Todos os meus mortos, todos os meus vivos”, em que pai e filhos fazem o mesmo destino do verão de mais de 30 anos antes, evidenciando as idas e vindas da narrativa. Essa circularidade, o retorno contínuo do narrador à figura materna e à experiência do luto, representa um desejo ou uma tentativa de reorganizar, mesmo que, simbolicamente o tempo, reconstruindo o passado para tentar dar sentido à ausência, mesmo trinta anos após a perda.

As memórias de infância, naquele largo, eram um alívio na viagem de despedida. Quando os filhos corriam pelas mesmas ruas onde também ele correria com o pai, estabelecia-se o progresso da estirpe, três gerações ao longo de um século. Essa sensação de continuidade, pertença e propósito que atribuímos às linhas de sangue. O filho, que agora era pai regressava ao lugar onde fora filho. Durante um instante, a concepção linear do tempo implodiu e, no largo daquela aldeia, o passado, o presente e o futuro foram uma só coisa — o eterno retorno [...] (Gonçalves, 2021, p.151).

Esse movimento se aproxima do que o escritor Roland Barthes faz em *Diário do luto* (2011), obra em que o autor não tenta superar a morte da mãe, mas sim habitá-la discursivamente. Barthes escreve fragmentos diários em que a memória se impõe como gesto de resistência ao esquecimento, e a escrita se torna um exercício de construção de si mesmo a partir da dor. Sob o ponto de vista da inserção social do personagem, em *Mãe*, a linearidade também se mostra, uma vez que seu investimento mais expressivo no ramo das artes, no caso dele na escrita, é durante seu relacionamento que caminhava para casamento e filhos, com uma doutora em História da Arte que apoiava sua carreira, visto que ele já havia passado por diferentes empregos pouco valorizados, como garçom com os demais imigrantes, já descrito anteriormente. Durante aquele relacionamento, ele recebe um e-mail de uma editora portuguesa interessada em publicar seu manuscrito. No dia seguinte, o narrador e Ruth vão a um jantar e ela o apresenta como escritor, por mais que ele ainda rejeitasse a ideia, ela insistia.

Por mais que eu acreditasse que a audácia, a descoberta e o entendimento eram os motores de propulsão da vida e da escrita; por mais que achasse que o corpo era um instrumento e que o sexo e as drogas confirmavam o furor literário da minha personalidade; por mais que imaginasse que Nova York seria a minha expedição intergaláctica, eu era, afinal, um lugar-comum da condição humana, tentando compor aquilo que era inconciliável: o desejo de validação e o impulso de estar sempre a partir para outro lugar. O que Ruth me oferecia nessa noite, embora sabendo-me danificado e pobre e extemporâneo, não era a certeza de que eu seria escritor, mas a oportunidade de aprender a ficar. Se

Ruth garantia a minha primeira necessidade — gosta de mim pelo que sou e pelo que nunca conseguirei ser — eu só teria de impedir o repente da fuga (Gonçalves, 2021, p.129-130).

Com o fim daquele verão, o fim daquele romance se aproximava. Ainda que a possível seguridade de uma vida com filhos e um casamento estruturado fizesse parte do horizonte de perspectiva do casal, algo chamava mais a atenção do narrador “Havia ainda tanto para viver sozinho.” (Gonçalves, 2021, p.130), assim, por mais que o casamento e a formação da sua família representasse uma certa estabilidade, o narrador demonstra querer algo mais, evidencia que quer viver além daquilo, sobretudo, sozinho. Segundo Maas (2020, p. 61)

O encontro com a esfera da arte é um dos mais significativos, pois além de permitir ao leitor a familiarização com muitas questões estéticas da época, permite que se acompanhe a trajetória do protagonista, o jovem ingênuo que o próprio Goethe chamara uma vez de “pobre diabo”.

Por isso, que, além do desenvolver da escrita, o relacionamento com Ruth é importante para o narrador, pois ela o coloca em contato com a arte, assim como na obra fundadora do romance de formação. É importante ressaltarmos a questão da identidade de escritor do narrador-personagem, uma vez que está profundamente ligada às transformações sociais que ocorreram com o surgimento da literatura como profissão liberal a partir do século XIX, especialmente com figuras como Camilo Castelo Branco. Até então, a literatura era frequentemente uma atividade secundária, associada a mecenas, igrejas ou cortes. Ele inaugura em Portugal uma nova condição, o escritor que vive do ofício da escrita, isto é, da venda direta de suas obras ao público leitor e ao mercado editorial. Assim, desde esse autor, a identidade do escritor moderno é construída dentro dessa lógica liberal, em que a literatura deixa de ser apenas expressão artística e passa a ser também mercadoria cultural.

Outro movimento não linear que o narrador faz no decorrer da obra são as referências de leituras que ele fez durante a sua vida, assim, há citações a Susan Sontag, Albert Camus e Roland Barthes. Destacamos que quando pai e filhos decidem mudar de apartamento para aquela família significa, segundo o narrador, um movimento necessário de não buscar mais encontrar alguém, em meios as paredes e os retratos, que nunca mais voltariam. O patrimônio familiar, o pai e os filhos, seguiram em rumo a uma nova fase. Em meios aos destaques de leituras feitas pelo narrador, destacamos a observação feita por ele sobre a obra *Diário do luto*, de Roland Barthes, o qual o autor escreve sobre a perda da sua mãe, “[...] ela já não existe, ela já não existe, para sempre e totalmente.” (Gonçalves, 2021, p.90). Essa passagem é importante, pois evidencia o sentimento daqueles três homens naquele momento, de mudança de casa, e que perdura até os

dias de hoje, “a constatação de que a minha mãe já não existe é ainda para sempre e totalmente” (Gonçalves, 2021, p.90).

Além disso, ela dialoga intrinsecamente com a passagem do livro de Barthes que diz: “Agora, por vezes sobe em mim, inopinadamente, como uma bolha que estoura: a constatação: *ela já não existe, ela já não existe*, para sempre e totalmente. É fosco, sem adjetivo – vertiginoso porque *insignificante* (sem interpretação possível). Nova dor.” (Barthes, 2011, p.75). Observamos que a busca pelo entendimento da própria identidade e do lugar no mundo ganha contornos específicos aos retomarmos os autores citados no início, visto que, cada um ao seu modo, eles rejeitam a linearidade e o sentido progressivo. Segundo Franco Moretti (2020), no capítulo “Uma nostalgia inútil de mim mesmo”, o romance de formação tardio se estrutura não mais como uma linha contínua de amadurecimento, mas como uma “árvore narrativa”, em que múltiplos caminhos e núcleos coexistem e se desdobram sem a necessidade de uma conclusão coerente.

Quando o equilíbrio do episódio oitocentista entra em crise, acontece o seguinte: a narrativa pode privilegiar os núcleos ou então os satélites. O romance de formação tardio escolhe os primeiros, o Modernismo os segundos: de um ponto de partida comum, ambos se lançam, por conseguinte, em direções opostas. Aqui os “dados” biográficos não importam, não há continuidade morfológica alguma. Aliás, sou tentado a dizer que, ao dedicar-se às histórias de traumas, o romance de formação tardio não preparou o Modernismo, mas antes o retardou (Moretti, 2020, p.352-353).

Assim, o romance moderno não preparou o Modernismo com uma transição suave, mas, ao contrário, criou um espaço de suspensão e conflito, retardando a superação do trauma em favor da multiplicação das experiências possíveis. Em comparação, a personagem Sérgio, em *O Ateneu*, vive um processo de formação clássico, ainda que doloroso, inserido em um contexto em que o amadurecimento se dá através da experiência social e escolar. Já em *Mãe*, a formação do narrador acontece de forma descontínua e fragmentária, com o luto como núcleo narrativo em torno do qual as experiências orbitam sem que haja um progresso definido. Essa estrutura fragmentada e formadora da identidade do narrador pode ser exemplificada no capítulo “Para atravessar contigo o deserto do mundo”, em que é relatado o primeiro encontro dos pais e como era a vida da mãe durante a sua infância e adolescência, evidenciando características dela como: “A minha mãe era orgulhosa, capaz de não trocar uma palavra com a minha avó durante semanas; um tanto conservadora nos princípios, distante no trato, intolerante com os desvios de conduta [...]” (Gonçalves, 2021, p.39-40), uma vez que ao prosseguir com os relatos, o narrador faz esse jogo entre descrição de passado e reflexão no presente da escrita, ao terminar essa parte do capítulo refletindo: “Quando a minha mãe morreu, não anulou apenas o futuro que teríamos

juntos, eliminou também o meu acesso a tudo o que ela tinha sido até então” (Gonçalves, 2021, p.42).

O trauma da morte da mãe é reatualizado continuamente, instaurando uma narrativa circular que impede a estabilização da identidade. Isso reflete o que Moretti (2020) descreve como o “romance de formação tardio”, visto que a própria estrutura de *Mãe* é uma árvore narrativa de ramificações emocionais, não um percurso linear de crescimento. Assim, a quebra da linearidade não significa apenas uma crise estética, mas uma resposta à própria condição moderna viver em meio ao desencanto, à perda e à memória.

2.3.5 Os conflitos

Implícitos e fundamentais a cada um dos itens anteriores (juventude, maturidade, socialização e linearidade), surgem os conflitos, visto que estes ajudam a moldar a trajetória de amadurecimento da personagem do romance de formação. Dissemos, anteriormente, que dedicaríamos um espaço somente para tratar dos conflitos, pois acreditamos que eles podem ser: **sociais, psíquicos, físicos e religiosos**. Sendo possível exemplificar pela obra lusitana. Logo, para Júlian Fuks (2021, p.14): “No microcosmo imenso formado por todos os romances, encenam-se os conflitos de uma sociedade e de um tempo, ou de uma sociedade no tempo, ou de muitas sociedades em muitos tempos.”. Isso demonstra que independentemente do tempo ou da sociedade, os conflitos estarão presentes nos romances. Para nós, essa importância se sobressai, por esses conflitos também influenciarem na formação do indivíduo.

Os conflitos sociais, que são as relações de classe, os condicionamentos históricos e as pressões institucionais, estão presentes no nosso objeto de análise. O fato de a família retornar da França para Portugal, após a Ditadura de Salazar, evidencia como o contexto político influencia na vida dos cidadãos. No que se refere ao narrador-personagem, em específico, ao reencontrar Sarah, uma ex-namorada dos tempos de Nova Iorque, ele relata a diferença social que eles vivem. Caminhando pelas ruas da capital portuguesa, saindo da Avenida da Liberdade e chegando até a Praça dos Restauradores, onde ficava o cinema Condes e Éden que ele frequentava enquanto criança e sua mãe comprava chocolate entre as sessões. Observando as sardas do nariz de Sarah, enquanto caminham, ela conta sobre as filhas, o marido e o trabalho, ele, em contrapartida, relata que continua escrevendo, sobre seu divórcio recente, um apartamento projetado para um casal com quartos de bebê e a descoberta de caixas de testes de gravidez de sua ex-esposa naquela manhã. Indaga sobre a relação que eles tiveram anos antes em Nova Iorque, se realmente foi amor, mas conclui que era algo possível para as pessoas que

ambos eram naquele tempo e que, agora, não havia mais a chama de uma paixão para cruzar uma cidade.

Sobre os conflitos psíquicos, pensamos em como a descoberta que tanto sua avó Margarida quanto sua mãe sofreram abortos e no maior deles: lidar com a morte da mãe. Em se tratando dos abortos, essas notícias, junto com o relato de sua avó que tinha apenas dezessete anos, são impactantes para um sujeito em formação, avó Margarida completa “[...] tive uma vida que só deus é que sabe” (Gonçalves, 2021, p.61). Rosa Maria, em outro país, sem o marido por perto, perdera aquele que seria o segundo filho do casal que se aventurava na capital francesa sonhando em ir para Londres, gerando o regresso deles a Portugal e, já no estado português, o pai não consegue emprego na sua área e acaba trabalhando para seu sogro, em um restaurante. Nunca mais exerceu aquela profissão que tanto amava. “O meu pai não voltou a trabalhar como desenhador - aquilo de que mais gostava, sua vocação e maior talento. A minha mãe jamais voltou a ser perfeitamente saudável” (Gonçalves, 2021, p.47).

Nesse ponto, a experiência do narrador-personagem remete ao que Christian Dunker (2023, p.55), em *Lutos finitos e infinitos*, denomina de “luto infinito da transitoriedade infinita que habita nossa existência”, visto que descreve a impossibilidade de reduzir a perda a um evento finito e superável. A morte, dessa forma, não se encerra em si mesma, mas prolonga-se como uma presença que reorganiza o sujeito e sua relação com o mundo. O narrador de *Mãe* vive justamente esse tipo de luto contínuo, em que a ausência se torna uma forma de presença permanente, uma ferida que molda sua percepção da realidade e de si mesmo.

Freud (1917, p.32), em *Luto e melancolia*, já afirmava que o luto exige “a retirada da libido de suas ligações com objeto perdido”, processo que demanda tempo e esforço psíquico para que o ego possa libertar-se da dor e reinvestir no mundo. No entanto, no caso do narrador da obra lusitana, tal desprendimento não se concretiza: a mãe permanece como um eixo de retorno afetivo e simbólico, revelando o que Dunker (2023, p.64, grifo do autor) chama de “autodevoração” do sujeito enlutado, para ele:

Em primeiro lugar, o luto não é definido apenas como devoração, incorporação ou identificação do outro, mas como “autodevoração”, autodissolução e desidentificação de si mesmo. Em segundo lugar, o luto é considerado uma revolta e um estado de não aceitação provisória da *transitoriedade*, e aqui Freud não usa o termo *morte*, nem *finitude*, como negação da vida. Isso nos remete a um conceito que anuncia a pulsão de morte, como uma espécie de luto infinito, inerente à existência humana e ao trato entre vivos e mortos, ou seja, o infamiliar (*Unheimliche*).

Esse é um movimento em que o próprio eu se consome na tentativa de manter viva a imagem do outro. Logo, o luto em *Mãe* não é apenas a resposta emocional à perda, mas uma

condição existencial que redefine a identidade do protagonista, constituindo um espaço de suspensão entre a vida e a morte, entre a memória e a impossibilidade de esquecer.

Nesse sentido, a necessidade de lidar com a morte da mãe, um trauma que marca o narrador-personagem profundamente se apresenta como um episódio com presença contínua e dolorosa que atravessa o tempo. Sendo assim, a impossibilidade de fechar o ciclo do luto faz com que o narrador permaneça preso a um movimento pendular, em que a experiência retorna de maneira recorrente, afetando suas relações, seus sentimentos e sua percepção do mundo. Logo, o conflito psíquico não é a penas a dor da perda, mas a própria constituição de uma identidade marcada pela ausência e pelo vazio, revelando que a maturidade, nesse contexto, não é um estágio final de superação, mas um espaço onde se aprende a conviver a descontinuidade e com a permanência da dor.

Para Wilma Patrícia Maas (2020), a conexão com a realidade gera reflexo na formação dos heróis, no caso de *Mãe* pontuamos que além da realidade o relato vívido dos acontecimentos gera esse reflexo:

Mesmo se tratando de classes sociais distintas, podemos considerar esses dados biográficos dos protagonistas indicadores do aguçado sentido de tempo histórico dos autores, pois configuram a condição particular de origem dos heróis em conexão com a realidade, com os valores e as circunstâncias correntes nos respectivos locais e épocas, condição essa plena de significativos e reverberações da situação social e política em que se dá a formação (Maas, 2020, p. 47).

Sobre os conflitos físicos, já indicamos como eram as vivências dentro do colégio de padres que o narrador e seu irmão foram colocados após o falecimento de sua mãe. Ressaltamos que o embate entre o avô Daniel e o Tio Jorge eram, além de um medir de forças entre pai e filho, um fator constituinte da formação do narrador-personagem.

Hoje sei que na mitologia da juventude dos meus tios há mais demônios do que heróis, mais tragédias do que triunfos épicos. O que antes eu julgava ser um folhetim de aventuras era afinal uma vida fora de controle, discussões à mesa e o avô Daniel a gritar com o filho mais novo: “Desgraço a minha vida, mas dou cabo de ti.” (Gonçalves, 2021, p.57-58).

Por fim, os conflitos religiosos. Após a morte de Rosa Maria, o narrador ainda criança acompanha a avó Margarida em suas orações, na busca por um conforto superior, avó e neto oravam para a falecida. A criança, no meio da saudade, fazia espécies de ligações intergalácticas com sua mãe, sempre iniciadas por um pai-nosso, na tentativa de que ela não deixasse de aparecer aos pés da cama de sua avó, como a matriarca relatava, na busca de que pelo menos esse contato não acabasse. Mesmo que ele não conseguisse ver, ao final, as orações eram para que pelo menos a alma de sua mãe estivesse ao encontro do Senhor. Após esse momento, o

narrador só volta a orar quando chega em Nova Iorque e encontra a cidade devastada pelo 11 de setembro, “Aos vinte e cinco anos, só a morte, não a vida, me fazia lembrar dela” (Gonçalves, 2021, p.118).

2.4 Mãe: um romance de formação

Ao aprofundarmos a análise da obra *Mãe*, de Hugo Gonçalves, notamos que a jornada do protagonista revela um impasse fundamental do romance moderno: a impossibilidade de concluir um processo formativo nos moldes clássicos do *Bildungsroman*. Se no romance de formação tradicional o indivíduo é conduzido por um caminho linear de crescimento, aprendizado e integração social, na obra lusitana esse percurso é interrompido, disperso e marcado por um movimento pendular, configurando um novo momento para os romances de formação na contemporaneidade. A morte da mãe não apenas detona um trauma íntimo, mas instaura um paradigma de formação baseado na perda e no vazio — não na conquista ou no progresso. Assim, o narrador não amadurece no sentido convencional; ele é forçado a crescer em meio ao luto, tendo como único guia a repetição da ausência e a tentativa contínua de reorganizar o sentido da própria existência a partir dessa experiência traumática. Nesse aspecto, a morte deixa de ser um encerramento de ciclo e se transforma em um ponto inaugural da formação.

Essa leitura inscreve *Mãe* no contexto do romance português contemporâneo que, como observa Miguel Real (2012, p. 45), “centra-se no sujeito fragmentado, que se interroga sobre o sentido de sua própria sobrevivência num mundo em ruínas simbólicas”. O percurso do narrador, nesse contexto, não visa à integração à sociedade, mas à tentativa de construir uma unidade subjetiva em meio à descontinuidade da experiência. O aprendizado ocorre não pela assimilação de valores, mas pela consciência da perda e da falência das antigas referências identitárias. *Mãe* exemplifica precisamente essa condição: a formação se dá dentro da ruína, e o amadurecimento nasce da dor.

Em contrapartida, ao analisarmos os elementos e constataremos a presença dos componentes do *Bildungsroman* na obra lusitana, é evidente o distanciamento do conceito de autoficção, já que Lejeune estabelece critérios claros para a autobiografia, entre os quais se destacam a identidade do autor-narrador e a perspectiva retrospectiva da narrativa, enquanto Doubouvisky observa a complexidade dos “eus” autobiográficos, diferenciando o ‘eu referente’ do ‘eu referido’. Ao compararmos esses parâmetros com *Mãe*, verificamos que a obra não se ajusta completamente a tais requisitos: o autor não se identifica nominalmente no texto,

aparecendo apenas como “H.” em uma dedicatória, e a narrativa não se organiza exclusivamente em retrospectiva, alternando presente e passado de maneira não linear. Essa aparente ausência de enquadramento autobiográfico, contudo, não implica desordem; ao contrário, os episódios e experiências se articulam de modo estruturado, sugerindo que a leitura da obra sob a chave da autobiografia é possível, mas não usual. Considerando-se essa organização fragmentária e temporalmente híbrida, entendemos que *Mãe* se aproxima mais do *Bildungsroman*, gênero que permite acompanhar o desenvolvimento do protagonista a partir de experiências formativas, constituindo, assim, uma trajetória de amadurecimento articulada, ainda que fora dos padrões tradicionais do relato autobiográfico.

A própria estrutura da narrativa reforça essa configuração, ao adotar uma forma circular e fragmentária, que retorna incessantemente às mesmas lembranças, cenas e sentimentos. Essa recorrência formal traduz o que Franco Moretti (2000) denomina de “crise da totalidade harmônica” do *Bildungsroman*: a impossibilidade de reconciliação entre o sujeito e o mundo. Em *Mãe*, o narrador revisita os episódios de infância, as imagens da mãe doente, as conversas interrompidas e o vazio que se seguiu à perda, em um fluxo de consciência que se aproxima da “polifonia interior” bakhtiniana — o diálogo constante entre o eu do passado e o eu do presente. Essa alternância temporal e afetiva revela um processo formativo que se dá no entrelugar da lembrança e da escrita, na tentativa de transformar a dor em narrativa e a ausência em linguagem.

Nesse sentido, a escrita desempenha papel fundamental como instrumento de autoconhecimento. Escrever é o modo pelo qual o narrador-personagem busca reorganizar sua experiência e conferir-lhe alguma continuidade simbólica. Em termos lukacsianos, poderíamos dizer que o romance se torna o espaço de busca por uma totalidade perdida, um esforço de composição que, ainda que inacabado, oferece ao sujeito uma forma de se reconhecer no fragmento. Assim, o aprendizado em *Mãe* não resulta em harmonia, mas na consciência de que a totalidade só pode ser imaginada — e que o amadurecimento é um processo interminável de confrontar a ausência e dar-lhe forma estética.

Outrossim, como dito na última subseção, o conflito psíquico central da obra é o luto que não cessa, a impossibilidade de elaborar plenamente a morte da mãe. A memória, longe de ser um mecanismo de cura, é um espaço de reatualização da dor, em que o narrador constrói sua subjetividade no interior desse ciclo contínuo de lembrança e perda. Aqui, a formação é marcada pela consciência da finitude, da vulnerabilidade e do limite, como se o amadurecimento consistisse menos em vencer o sofrimento e mais em aprender a habitá-lo. Essa dimensão aproxima a experiência do narrador do que Freud (1917) descreve como o “trabalho de luto”, processo pelo qual o sujeito se confronta com o desaparecimento do objeto

amado e, ao mesmo tempo, tenta reinscrever essa perda em sua própria história. Em *Mãe*, tal processo não se conclui — e é justamente essa incompletude que define a formação contemporânea.

Ao refletir sobre a falta de harmonia em *Os Anos de Aprendizagem de Wilhelm Meister*, Goethe já antecipa a crise do modelo clássico, criando um herói que não alcança uma síntese plena entre si e o mundo. Markus Vinicius Mazzari (2020) observa que, a partir dessa obra, a formação deixa de ser um processo teleológico e passa a constituir-se como um movimento de busca ininterrupta, em que cada etapa é também uma experiência de perda. Em *Mãe*, essa ruptura é levada ao extremo: não há sequer a promessa de reconciliação. O protagonista não encontra lugar de pertencimento — nem na família, nem no amor, nem na memória — e, por isso, sua aprendizagem ocorre no interior do inacabamento, da oscilação entre ausência e presença, lembrança e esquecimento.

Portanto, *Mãe*, de Hugo Gonçalves, propõe uma reflexão sobre o que significa se formar em tempos de desencanto, quanto a morte e o luto se tornam os principais organizadores da subjetividade. O narrador-personagem não se forma apesar da dor, mas através dela, pois é o próprio luto que o ensina a perceber a precariedade da existência e a necessidade de construir sentido em meio à perda. Essa narrativa, marcada pela fragmentação, pela circularidade e pela introspecção, atualiza o romance de formação para o contexto contemporâneo, em que a vida não se organiza mais em trajetórias lineares, mas em fragmentos de memória e afetos dispersos. O aprendizado, nesse novo paradigma, consiste em aceitar que crescer é conviver com o inacabamento — e que a formação humana, como a própria narrativa, é sempre um processo aberto, vulnerável e incompleto.

3 GEOGRAFIAS EXISTENCIAIS

O Romance de Formação contemporâneo possui como partes fundamentais para sua constituição: juventude, maturidade, socialização, linearidade e conflitos – como visto no capítulo anterior. A partir deles e de suas ocorrências em *Mãe*, de Hugo Gonçalves, discorreremos neste capítulo o modo como esses integrantes do *Bildungsroman* corroboram para a definição do que chamamos de “geografia existencial”. Partimos dos pressupostos teóricos de Byung-Chul Han (2020) (2023), em *Morte e alteridade* e em *A crise da narração*, de Marc Augé (2012), em *Não lugares: uma introdução a uma antropologia da supermodernidade*, de Italo Calvino (1990), em “Multiplicidade”, presente em *Seis propostas para o próximo milênio*. Também das análises de Susan Sontag (2003) (1984) (1989), em *Diante da dor outros*, *A doença como metáfora* e *AIDS e suas metáforas*, da filósofa brasileira Débora Morato Pinto (2013), em *Consciência e memória*, de Gerard Genette (2009), em *Paratextos editoriais* e de Yi-Fu Tuan (1983), em *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência*, essencialmente, para compreender como os elementos essenciais de *Mãe* (viagens, objetos e escrita) fazem parte da formação do indivíduo.

A partir dessa perspectiva, ampliamos a reflexão com a leitura de Jahan Natanael Domingos Lopes (2019), em *Complexo de Odisseu: uma geografia existencial do deslocar e do pertencer*, sobre a concepção de não-lugares de Marc Augé:

O conceito de não-lugar de Augé (2005) torna-se, agora, uma importante reflexão, pois também nos deslocamos neles, movimentando-nos por eles, contudo não há o desejo de pertencer. Assim fazem o movimento apenas pelo desejo de nos deslocarmos. Como exemplo podemos citar uma linha de trem: “o movimento que ‘desloca as linhas’ e atravessa lugares é, por definição, criador de itinerários, isto é, de palavras e de não-lugares”. Retomando Odisseu, temos que o desejo de nos deslocar para lugares não exclui o fato de que entre eles haverá não-lugares, de passagem, com suas devidas problemáticas épicas; contudo, o pertencer não se qualifica a eles, pois não são objetivados pelo desejo de pertencimento Augé, 2005, *apud* Lopes 2019, p. 54).

Ao pensarmos o lugar sob a ótica da epopeia, ele se configura como um território de fixação identitária, espaço que encerra e legitima a plenitude do herói; é nele que se consolida a unidade entre ação e destino. Odisseu precisa retornar a Ítaca para que sua narrativa se complete, pois apenas no reencontro com sua terra e com sua história o herói alcança a totalidade de seu ser — o lugar, portanto, não é apenas geográfico, mas simbólico, um centro de sentido que confere ao sujeito épico uma forma acabada e coerente, distinta da fragmentação e da errância próprias do sujeito moderno.

A geografia existencial é um conceito que se relaciona com a forma como os espaços físicos e as experiências de viagem influenciam a formação da identidade de um indivíduo. Perspectivando a reflexão de Marc Augé (2012) sobre os "não-lugares", podemos entendê-los como espaços de transição, como aeroportos e rodoviárias, que não possuem uma identidade cultural definida e, portanto, não promovem um sentimento de pertencimento. No entanto, mesmo esses espaços transitórios podem ter um papel importante na formação da identidade do indivíduo, pois o confrontam com a efemeridade e a transitoriedade da vida. Entendemos, em comparação, que no romance em estudo há um narrador que viaja, que se busca, assim como se busca no espaço da escrita. Mas essa, tendo em mente a figura do leitor, outrossim, passa a ser um não lugar ao fomentar leituras e olhares heterogêneos.

Por mais que eu acreditasse que a audácia, a descoberta e o entendimento eram os motores de propulsão da vida e da escrita; por mais que achasse que o corpo era um instrumento e que o sexo e as drogas confirmavam o furor libertário da minha personalidade; por mais que imaginasse que Nova York seria a minha expedição intergaláctica, eu era, afinal, um lugar-comum da condição humana, tentando compor aquilo o que era inconciliável: o desejo de validação e o impulso de estar sempre a partir do outro lugar. O que Ruth me oferecia nessa noite, embora sabendo-me danificado e pobre e extemporâneo, não era a certeza de que eu seria escritor, mas a oportunidade de aprender a ficar. Se Ruth garantia a minha primeira necessidade – gosta de mim pelo que sou e pelo que nunca conseguirei ser –, eu só teria de impedir o repente da fuga (Gonçalves, 2021, p.129-130).

O excerto evidencia como a geografia existencial se materializa na experiência subjetiva do narrador, cujo deslocamento espacial é também um deslocamento interior. O fragmento literário articula as viagens e o desejo de fuga como metáforas da fragmentação do sujeito moderno, que, ao contrário do herói épico que retorna para um ponto de origem (Ítaca), encontra-se aprisionado em um movimento contínuo de partida, incapaz de permanecer. O próprio reconhecimento de ser “um lugar-comum da condição humana” traduz a consciência da impossibilidade de totalidade — uma consciência moderna e pós-heroica. Nesse sentido, a passagem revela o fracasso do ideal de unidade que sustentava a epopeia e o romance de formação clássico, substituído aqui pela busca por estabilidade emocional e pertencimento, condensados na figura de Ruth, que representa o contraponto à errância e à dispersão.

O trecho também permite observar, à luz de Marc Augé (2012), como o narrador se move entre “lugares” e “não-lugares”: Nova York, antes idealizada como “expedição intergaláctica”, revela-se um espaço de trânsito e desidentificação — um não-lugar simbólico onde o sujeito, ainda que cercado de estímulos, não se reconhece. A experiência do “aprender a ficar” evocada no final do fragmento, representa uma tentativa de reinscrição identitária, uma busca por transformar o espaço efêmero em território de permanência. A escrita, nesse contexto,

desempenha papel análogo ao do espaço físico: ela é também um “não-lugar”, no qual o narrador tenta se fixar, mas que permanece aberto à multiplicidade de leituras e sentidos. Assim, o romance constrói uma tensão constante entre o impulso de fuga e o desejo de enraizamento, refletindo a condição existencial contemporânea em que o pertencimento é sempre provisório, e a identidade se forma na travessia, não na chegada.

Em *Mãe*, a geografia existencial se manifesta nas viagens para o Rio de Janeiro, Nova York, Londres e o retorno a Lisboa do narrador-personagem, que busca encontrar seu lugar no mundo por meio dos heterogêneos espaços que habita. As viagens, os objetos e a escrita são elementos-chave nessa busca, pois representam as experiências, os desapegos e as reflexões que moldam a identidade do narrador. Dessa forma, o romance retoma e reconfigura as estruturas tradicionais do *Bildungsroman*, uma vez que juventude, maturidade, socialização, linearidade e conflito — categorias clássicas da narrativa de formação — se articulam de modo fragmentado e simbólico aos elementos centrais da obra (viagens, objetos e escrita). Esses componentes não apenas traduzem o percurso formativo do sujeito contemporâneo, mas também evidenciam como a experiência espacial e memorial substitui a linearidade do aprendizado moral por uma aprendizagem de natureza existencial e afetiva. A obra evidencia que a formação do indivíduo não se dá apenas em um único lugar, mas sim através da interação com diferentes espaços e culturas.

O conceito de geografia existencial também pode ser relacionado ao fato de que a identidade é construída não apenas pelas experiências individuais, mas também pelo contexto social e histórico em que o indivíduo está inserido. Em *Mãe*, o contexto político e social de Portugal, como a ditadura de Salazar e a emigração para outros países, influencia a formação do narrador-personagem e contribui para a sua busca por identidade. Portanto, entende-se o conceito geografia existencial como a intersecção entre os espaços físicos e a experiência subjetiva do ser humano. Trata-se de uma abordagem que considera como os lugares e os espaços que habitamos influenciam nossa existência, identidade, memória e subjetividade. Desse modo, a geografia existencial consiste em ferramenta poderosa para explorar a complexidade da experiência humana.

Reconhecemos estes itens constitutivos da geografia existencial, consoante com Yi-Fu Tuan (1983), em *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência*: (1) *espaços físicos*: os lugares tangíveis e concretos que habitamos, como casas, ruas, cidades e paisagens naturais, em *Mãe* sendo representados pelas viagens ao Rio de Janeiro, a Nova York, a Londres e pelo apartamento onde moravam na infância do narrador; (2) *espaços simbólicos*: os significados e valores que atribuímos a esses lugares, que podem variar amplamente de pessoa para pessoa, por exemplo, na última viagem que a família fez com todos reunidos; (3) *memória e tempo*:

como as lembranças associadas a certos lugares moldam nossas experiências e identidades, isto é, o tempo vivido e a historicidade dos lugares são essenciais para essa dimensão, na obra podendo ser representado pelo Salão da Lena e o Colégios dos Salesianos; (4) *identidade e pertencimento*: a maneira como os lugares contribuem para a formação de nossa identidade pessoal e coletiva, isto é, o sentimento de pertencimento ou alienação em relação a um espaço pode influenciar profundamente nossa existência, representado pela chegada nos Estados Unidos no dia 11 de setembro 2001; (5) *movimento e imobilidade*: a dinâmica do deslocamento, seja por viagens ou migrações, e como essas experiências de movimento afetam nossa percepção do espaço e do eu, na obra lusitana explicitado em seu retorno a Lisboa.

Afunilando esses cinco aspectos em movimento de leitura crítica, elencamos estes percursos: (1) *explorar a relação entre espaço e identidade*: analisar como os lugares influenciam a construção da identidade dos personagens, em *Mãe*, a mudança de países e cidades reflete a busca do narrador por um sentido de pertencimento e compreensão de si; (2) *investigar a memória espacial*: compreender como as memórias associadas a certos lugares impactam a narrativa e o desenvolvimento dos personagens, visto que a memória da mãe falecida é evocada pelo narrador ao revisitar lugares significativos de seu passado; (3) *analisar o papel dos objetos*: observar como os objetos nos espaços narrativos carregam significados simbólicos e existenciais, pois os objetos pertencentes à mãe no romance são representações tangíveis de sua presença e ausência; (4) *considerar a temporalidade dos espaços*: refletir sobre como o tempo transforma os espaços e como essas transformações são percebidas pelos personagens, porquanto a temporalidade não linear em *Mãe* destaca a continuidade e a mudança nas relações espaciais do narrador.

O teórico nipo-estadunidense apresenta, no capítulo “Experiências íntimas com lugar”, de *Espaço e lugar*: a perspectiva da experiência, reflexão acerca do lugar, sendo esse afetivo e fixo: “Lugar é uma pausa no movimento. [...] A pausa permite que uma localidade se torne um centro de reconhecido valor” (Tuan, 1983, p. 153). Um narrador que viaja, que passa por muitos espaços, como o de *Mãe*, pode, na verdade, não encontrar um lugar, principalmente, visto que “a permanência é um elemento importante na ideia de lugar” (Tuan, 1983, p. 155). Há relação direta entre movimento e ausência. Por outro lado, espaços permitem o encontro de lugares. Nessa perspectiva, consideramos a escrita como o lugar da permanência, em especial, a permanência literária, textual da mãe falecida tantos anos, mas também a identidade do narrador que se busca via escrita, ambos mecanismos que permitem remontar vieses proustianos.

Em suma, a geografia existencial é um conceito multifacetado que se relaciona com a forma como os espaços, as viagens e as experiências influenciam a formação da identidade do indivíduo. No contexto do romance de formação, a geografia existencial pode ser compreendida

como a jornada do protagonista em busca de si mesmo através dos lugares que habita e das experiências que vivencia. *Mãe* exemplifica como a geografia existencial pode ser explorada, na literatura contemporânea, evidenciando a importância dos espaços e das viagens na construção da identidade do indivíduo, uma vez que os espaços que o narrador habita e percorre estão carregados de significados existenciais. A ausência da mãe é sentida em cada lugar visitado e os objetos encontrados e/ou buscados representam tanto uma conexão com o passado quanto uma tentativa de entender sua própria identidade. A narrativa não linear, quebrando com o romance de formação tradicional, bem como a constante rememoração de lugares e momentos revelam como a geografia pessoal do narrador está intrinsecamente ligada à sua busca existencial.

Assim, investigamos a movimentação entre países e dentro de Portugal, como a necessidade ou falta dela em relação aos objetos e como o processo de escrita, por serem elementos fundamentais na leitura da obra *Mãe*, de Hugo Gonçalves, são constituintes dessa geografia existencial. Com essa finalidade, este capítulo será dividido em 3.1 Viagens, 3.2 Objetos e 3.3 Escrita. Podemos ainda indagar se a geografia existencial é um componente da Novíssima Ficção de Portuguesa, conforme discutido no primeiro capítulo, observando se há reflexos desse romance de formação em outras obras contemporâneas portuguesas.

3.1 Viagens

Por mais que possa parecer
Eu nunca vou pertencer àquela cidade
O mar de gente, o Sol diferente, o monte de betão
Não me provoca nada
Não me convoca casa
(*Deslocado*, NAPA, 2025)

A canção *Deslocado*, da banda portuguesa NAPA, lançada em 2025 e vencedora do Festival RTP da Canção 2025, evidencia um sentimento lusitano muito comum na literatura e partilhado com as demais artes: o sentimento de não pertencer a um lugar, de se sentir, de fato, “deslocado” de onde se nasceu e cresceu, refletindo aquilo que Boaventura de Sousa Santos (2001) identifica como um traço do “complexo de inferioridade” português — uma autoconsciência periférica que percebe Portugal como margem da Europa, constantemente dividido entre o desejo de integração e o sentimento de exclusão cultural e histórica. Assim, essa sensação de se estar em outra cidade e não pertencer, dito em “Eu nunca vou pertencer àquela cidade” e, sobretudo, de comparar com elementos, como “monte de betão” (edifícios, estradas e outras estruturas), diferem da paisagem que é Madeira, explicitado em “À minha

casa, é ilha, paz, Madeira”. Lugar esse que se trata do primeiro destino do narrador-personagem na obra *Mãe*, “Se o testamento do meu avô foi o ponto de partida, a Madeira será o primeiro destino” (Gonçalves, 2021, p.19). Logo, nesse subcapítulo abordaremos como esse elemento constitutivo da geografia existencial está presente na obra lusitana e como ele se faz presente em outros romances modernos.

Na obra *Espaço e lugar*: a perspectiva da experiência, de Yi-Fu Tuan (1983), o autor explora os significados de “espaço” e de “lugar” como elementos intimamente relacionados do meio ambiente, sob a perspectiva única da experiência humana. Nesse sentido, no capítulo 5, “Espaciosidade e apinhamento”, esses conceitos são apresentados como sentimentos antitéticos, uma vez que “espaciosidade” está ligada à sensação de liberdade e poder de atuar, sendo ampliada por instrumentos e máquinas, já o “apinhamento” surge quando a presença de outros restringe a liberdade, mas é influenciado culturalmente e pode até gerar calor humano e solidariedade. Ele destaca

Espaciosidade está intimamente associada com a sensação de estar livre. Liberdade implica espaço; significa ter poder e espaço suficientes em que atuar. Estar livre tem diversos níveis de significado. O fundamental é a capacidade para transcender a condição presente, e a forma mais simples em que esta transcendência se manifesta é o poder básico de locomover-se. No ato de locomover-se, o espaço e seus atributos são experienciados diretamente. Uma pessoa imóvel terá dificuldade em dominar até as ideias elementares de espaço abstrato, porque tais ideias se desenvolvem com movimento – com a experiência direta do espaço através do movimento (Tuan, 1983, p.59).

Ao pensarmos *Mãe* sob essa perspectiva teórica, podemos notar que a movimentação do narrador-personagem entre Rio de Janeiro, Nova Iorque, Madri, Londres e, até mesmo, dentro de seu próprio país, Portugal, relaciona-se diretamente com esse “estar livre” do teórico Tuan (1983), pois isso significa, antes de tudo, poder mover-se. Tendo em vista o início da obra, após a narrativa do dia do falecimento da mãe e o corte temporal para 2015, o narrador-personagem em uma conversa com Avó Margarida se recorda de uma viagem que os pais do protagonista foram para a Ilha da Madeira e ele decide, após a leitura do testamento do avô, que esse seria seu primeiro destino nessa jornada de se encontrar, também a mãe. “Nos últimos meses, falei com a minha avó e visitei os bairros onde a família morou. Há o registro, num caderno de capa gasta, da conversa que tive com o meu pai antes de embarcar para o Brasil” (Gonçalves, 2021, p.33-34).

É destacado que o protagonista busca os prontuários médicos de sua mãe, uma procura que diz muito sobre a busca de si mesmo. Essa escolha de deslocar-se continuamente não é casual, mas traduz uma tentativa de reconstruir a própria identidade por meio da experiência espacial: o movimento entre cidades e países representa, simultaneamente, fuga e reencontro, perda e reconstrução. Em outras palavras, o deslocamento físico é também simbólico, pois ao

mover-se pelo espaço o narrador busca reorganizar suas memórias e dar novo sentido à ausência materna. Notamos que esse espaço é também um campo de possibilidades, como destacado por Tuan (1983), visto que ele não se encontra preso a um lugar específico, por nenhum contexto ou situação específica, assim, o “poder mover-se” torna-se uma realidade para o protagonista.

Além disso, Yi-Fu Tuan (1983) também destaca: “O espaço é um símbolo comum de liberdade no mundo ocidental. O espaço permanece aberto; sugere futuro e convida à ação. Do lado negativo, espaço e liberdade são uma ameaça.” (Tuan, 1983, p.61), assim, temos uma ambivalência a respeito da ideia de “espaço”, uma vez que ele é promessa de liberdade e fonte de angústia. Por isso, que, na obra de Hugo Gonçalves (2021), por mais que o narrador-personagem possa estar em qualquer lugar que ele queria estar, com ou sem motivos, necessariamente, ainda sim, ele não se sente pertencente a qualquer que seja aquele espaço. Também, é motivo de angústia, uma vez que ele procura mudar de lugar rapidamente. Relembremos o momento em que ele vive um romance com Ruth, a professora de História de Arte, que quase culmina em um casamento e ele escolhe partir novamente. Ademais, os amores fugazes que o protagonista vive também marcam o caráter de liberdade e angústia, “Mas Sarah foram três dias de neve. E Ruth três meses de verão” (Gonçalves, 2021, p.125), sendo Sarah uma antiga namorada que o visita em Portugal, anos após esse fugaz romance vivido em Nova Iorque. Esse movimento constante, marcado pelo deslocamento físico e emocional, evidencia que a liberdade espacial, longe de representar um verdadeiro enraizamento ou conquista da identidade, expõe o narrador a uma experiência de desamparo e desenraizamento, na qual cada novo lugar reforça a sensação de não pertencimento e a impossibilidade de fixar-se em uma história ou vínculo duradouro.

Ao pontuar sobre “apinhamento”, Tuan (1983, p.68) diz:

O apinhamento é uma condição conhecida de todos, num ou noutro momento. As pessoas vivem em sociedade. Quer seja um esquimó ou um nova-iorquino, aparecerão ocasiões em que a pessoa terá que trabalhar ou viver junto com outras pessoas. Quanto ao nova-iorquino isto é óbvio, mas mesmo os esquimós nem sempre se movem no espaço aberto da tundra; durante as inúmeras noites longas e escuras, eles têm que suportar as companhias uns dos outros nas cabanas mal ventiladas. O esquimó, ainda que não tão frequentemente quanto o nova-iorquino, deve às vezes filtrar o estímulo de outras pessoas transformando-as em sombras e objetos. A etiqueta e a rusticidade são diferentes meios para se atingir o mesmo fim: ajudar as pessoas a evitarem o contato quando tal contato ameaça ser intenso demais.

Yi-Fu Tuan (1983) analisa a experiência do “apinhamento”, isto é, a convivência forçada e a proximidade física excessiva entre pessoas, independentemente da cultura ou do contexto social. Tanto em uma metrópole superpovoada, como Nova Iorque, quanto em uma

comunidade tradicional e isolada, como a dos esquimós, o ser humano está sujeito a momentos de confinamento e de contato inevitável com o outro. O espaço compartilhado pode gerar desconforto, ansiedade e necessidade de autopreservação emocional, quando se torna estreito demais ou contínuo. Nesse sentido, para lidar com essa experiência de excesso de proximidade, as sociedades desenvolvem estratégias simbólicas e comportamentais. A etiqueta, nas sociedades urbanas, e a rusticidade, em comunidades mais tradicionais, funcionam como mecanismos de distanciamento simbólico, ou seja, mesmo quando estamos fisicamente próximos, aprendemos a criar barreiras invisíveis para preservar uma sensação de espaço pessoal e evitar que a convivência se torne insuportável. Isso é feito, por exemplo, ignorando presenças, evitando olhares, regulando conversas ou atribuindo às pessoas ao redor o papel de “figuras de fundo”, como sombras ou objetos, apenas para que possamos suportar o convívio constante sem sobrecarga emocional.

Talvez esse seja um dos motivos para que o protagonista em *Mãe*, de Hugo Gonçalves, se isole de uma experiência amorosa duradora, como visto anteriormente. Podemos evidenciar a estadia do narrador-personagem em Nova Iorque, justamente a metrópole escolhida como exemplo por Tuan, visto que as múltiplas vivências no âmbito profissional e pessoal demonstram essa instabilidade do protagonista. “[...] fiel ao mandamento que decretava que, tendo em conta o tamanho do mundo, seria estúpido estar sempre no mesmo sítio.” (Gonçalves, 2021, p.114), assim, o narrador-personagem adota a mobilidade quase como uma norma existencial, justificando a constante mudança de lugares. O “mandamento” a que se refere funciona como uma resposta moderna ao desconforto da permanência: deslocar-se, experimentar o mundo, não se fixar.

Evocamos as ideias propostas por Marc Augé (2012), em *Não lugares*: introdução a uma antropologia da supermodernidade, especificamente no capítulo “Dos lugares aos não lugares”, o autor aponta

Se um lugar pode se definir como identitário, relacional e histórico, um espaço que não pode se definir nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico definirá um não lugar. A hipótese aqui defendida é a de que a supermodernidade é produtora de não lugares, isto é, de espaços que não são em si lugares antropológicos e que, contrariamente à modernidade baudelairiana, não integram os lugares antigos: estes, repertoriados, classificados e promovidos a “lugares de memória”, ocupam aí um lugar circunscrito e específico (Augé, 2012, p.73).

Marc Augé (2012) conceitua o “não lugar” como um espaço da supermodernidade que não carrega identidade, história ou relações sociais duradoras. São espaços de passagem – aeroportos, trens, centros comerciais – onde o sujeito não se reconhece nem é reconhecido, e que não deixam marcas existenciais profundas, ao contrário dos lugares tradicionais, carregados

de memória e pertencimento, os não lugares são cenários de anonimato, despersonalização e transitoriedade. Nesse sentido, o comportamento do narrador-personagem de *Mãe*, que evita a permanência e privilegia a mobilidade constante, entra em contato com os ideais de Augé. Retomando a passagem da obra lusitana, quando o protagonista afirma que seria “estúpido estar sempre no mesmo sítio”, ele não apenas justifica o deslocamento como modo de vida, mas também revela uma recusa, consciente ou não, em se enraizar em lugares identitários, pois isso o obrigaria a confrontar diretamente as marcas do luto e da memória afetiva. Ao optar por circular entre cidades e países, ele habita, na maior parte do tempo, esses não lugares, onde não se constrói pertencimento e onde a identidade é permanece suspensa. Esse comportamento é notório desde o início da obra, na viagem para a Ilha da Madeira, quando, na sala de embarque, ele observando os aviões, as malas e as expressões faciais dos passageiros, destaca

[...] toda a massa orgânica e toda a matéria impalpável dos passageiros cujas caras perscruto na sala de embarque, tentando adivinhar nelas um regresso ou uma evasão, um começo o um testamento, julgando-me assim próximo de uma compreensão mais clara, se não mesmo sentimental, do que é esta incumbência duríssima e esplendorosa de estar vivo (Gonçalves, 2021, p.19).

O narrador-personagem vivencia o aeroporto como uma metáfora da existência contemporânea, um espaço onde a vida se apresenta em suspensão, entre chegadas e partidas, evasões e regressos, visto que ao observar os rostos anônimos na sala de embarque, projeta sobre esses corpos em trânsito a própria angústia de estar vivo, percebendo no ato de viajar uma experiência-limite: cada viagem pode ser tanto um início quanto um fim, uma fuga ou um retorno, uma tentativa de reconstrução ou um testamento silencioso de si mesmo. Sendo assim, o aeroporto se torna o epicentro do não lugar, seguindo a definição de Marc Augé, pois ali se concentram indivíduos em constante deslocamento, temporariamente desligados de vínculos estáveis, famílias, casas ou territórios afetivos. Nesse ponto, é oportuno recordar as reflexões de Agustina Bessa-Luís (1998), em *Contemplação carinhosa da angústia*, para quem a viagem é um movimento de revelação interior, um gesto que não visa apenas o conhecimento do mundo, mas sobretudo o autoconhecimento, pois “viajar é uma forma de regressar a si mesmo” (Bessa-Luís, 1998, p. 42). Essa visão alinha-se a uma herança profundamente enraizada na literatura portuguesa, em que a viagem se constitui como traço épico e fundacional da identidade nacional, desde *Os Lusíadas*, de Camões, quando o deslocamento pelo mar simboliza a expansão do homem e de sua consciência. Assim como os navegadores camonianos lançavam-se ao desconhecido em busca de um sentido transcendente, o narrador de *Mãe* empreende um percurso íntimo, navegando por memórias e geografias afetivas em busca de recompor a sua origem e de reconciliar-se com a ausência materna. Nesse contexto, a viagem

ganha um sentido existencial mais profundo, uma vez que ela não é apenas um deslocamento físico, mas um modo de confrontar a fragilidade da vida e da identidade.

Aludimos à obra *A doença como metáfora*, de Susan Sontag (1984, p.20), no trecho que ela fala sobre “viagem”, para elucidarmos nossa discussão, segundo a autora

A exemplo da tuberculose, a loucura é uma espécie de exílio. A metáfora da viagem psíquica é um prolongamento da idéia romântica de viagem associada à tuberculose. Para curar-se, o paciente tem de ser levado para fora de sua rotina diária.

Susan Sontag (1984) aborda as metáforas associadas à tuberculose e ao câncer e como a doença pode ser vista como um “exílio” ou uma “viagem” para a fora da rotina diária, aprofundando a visão da viagem como experiência existencial e simbólica de exílio e descontinuidade. Para a autora, tanto a tuberculose quanto a loucura – e por extensão o luto ou a dor psíquica profunda – carregam consigo uma ideia de viagem forçada, uma travessia interior que desloca o indivíduo da normalidade cotidiana. A doença e o sofrimento impõem um rompimento com a rotina, transformando o sujeito em alguém que não pertence mais plenamente ao seu mundo habitual. Nesse sentido, ele é um viajante não por escolha, mas por necessidade: a dor obriga a sair de si, a enfrentar o exílio da própria condição anterior.

Relacionando com a obra de Hugo Gonçalves, observamos que o narrador-personagem observa os viajantes em um aeroporto e projeta sobre eles a sua própria busca existencial. Não se trata apenas de um deslocamento físico, mas de um deslocamento interior causado pela perda da mãe e pelo luto – uma viagem psíquica e afetiva que, como aponta Susan Sontag (1984), o arranca da vida cotidiana e o lança em uma trajetória de evasão e melancolia. Sobretudo, uma viagem que também será dada pelos objetos e pela escrita. Assim, estar no aeroporto, entre o regresso e a partida, é estar também em um limbo emocional, semelhante ao exílio do doente e do enlutado, como é o caso dele, que, para tentar “curar-se” ou buscar essa cura, precisa romper com a estabilidade da rotina e experimentar a suspensão. Em *Mãe*, o narrador-personagem busca mais um aprofundamento nesse ponto, mesmo com a distância temporal em 30 anos, visto que a “suspensão” ou o silenciamento do luto foi dado por todo esse tempo, ele entende que é o momento de (re)visitar esse trauma familiar.

Além disso, é possível pensar na obra *Viagens na minha terra*, do escritor português Almeida Garrett, publicada em 1846, na qual revela como a viagem pode funcionar como um dispositivo narrativo e reflexivo sobre identidade, memória e pertença. Ademais, Garrett destaca “Primeiro que tudo, a minha obra é um símbolo... é um mito, palavra grega, e de moda germânica, que se mete hoje em tudo e com que se explica tudo... quanto se não sabe explicar” (Garrett, 2012, p.23), assim, o deslocamento do narrador entre Lisboa e Santarém também é um

pretexto para revisitar a identidade nacional, as contradições sociais e as marcas do eu na travessia do espaço e do tempo. Sendo assim, o romance híbrido e moderno para o século XIX de Garrett oscila entre o relato de viagem, a crônica política e o romance sentimental, construindo uma narrativa em que o movimento pelo espaço geográfico reflete uma jornada pelo espaço da memória e da reflexão sobre Portugal e sobre si mesmo. Logo, é possível perceber o diálogo entre a obra de Garrett e a obra de Hugo Gonçalves, uma vez que a o motivo de viagem transforma-se em metáfora de uma identidade em trânsito, de uma geografia da experiência em que a interioridade e o espaço se entrelaçam, visto que tanto o narrador de *Mãe* quanto o de *Viagens na minha terra* realizam trajetórias marcadas pela memória, pela crítica e pela tentativa de compreender um tempo em crise, seja o tempo do luto, seja o tempo da transformação social.

Com isso, a viagem em *Mãe*, de Hugo Gonçalves, emerge como um eixo estruturante da experiência existencial do narrador e deve ser lida, sobretudo, como elemento da geografia existencial, relacionando ao proposto por Yi-Fu Tuan (1983). Não se trata, aqui, da viagem clássica como metáfora do crescimento e da conquista da maturidade, típica do *Bildungsroman* tradicional, mas de uma travessia marcada pela descontinuidade, pela fuga e pela busca incessante de um espaço simbólico capaz de acomodar o luto e dar forma à identidade fragmentada do protagonista. Sendo assim, o mundo aberto, as cidades em que o narrador-personagem viveu e os deslocamentos constantes não são sinais de progressos, mas de uma tentativa de escapar de um lugar fixo, de não se enraizar para não ter de enfrentar diretamente a dor da perda.

Dessa forma, a viagem adquire na obra uma dupla função: por um lado, representa a liberdade de deslocamento físico, própria da modernidade e das promessas da globalização; por outro lado, é reveladora do desamparo contemporâneo, em que o sujeito circula por espaços que não se tornam efetivamente lugares – nem identitários, nem relacionais, nem históricos, o que dialoga com os “não lugares” de Marc Augé (2012). Assim, o narrador-personagem percorre o mundo, mas permanece emocionalmente suspenso, orbitando em torno da ausência da mãe e do vazio simbólico que essa perda instaurou em sua trajetória. Essa leitura nos permite perceber que a viagem na obra lusitana, não é apenas um cenário ou uma ação narrativa, mas um modo de existência que incorpora a crise identitária moderna. Como sugere Susan Sontag (1984), deslocar-se, nesse caso, também é uma forma de exílio psíquico, de fuga do cotidiano, uma tentativa de escapar das amarras da memória e da rotina marcada pela dor. Cada partida, cada cidade, cada objeto (tópico do próximo subcapítulo) e, até mesmo, cada relacionamento são menos espaços de descoberta e mais territórios de desenraizamento, onde o trânsito contínuo substitui a construção de uma identidade estável.

Portanto, a viagem é um dos elementos essenciais para a leitura de *Mãe*, de Hugo Gonçalves, junto com os objetos e a escrita, porque evidencia o impasse da formação subjetiva no mundo contemporâneo. Sendo assim, o narrador-personagem não caminha rumo à integração social ou à harmonia interior, como ocorre nos romances de formação oitocentistas, mas vive um processo fragmentado e circular, em que o deslocamento constante é a única estratégia possível diante da experiência do luto e da impossibilidade de pertencer a um lugar. Logo, a obra transforma o movimento geográfico em um movimento existencial, por isso geografia existencial, revelando as contradições de uma identidade moldada pela perda, pela memória e pela permanente fuga e busca de si mesmo.

3.2 Objetos

Falando com Cl. M. da angústia que sinto ao ver as fotos de mamãe, ao pensar num trabalho a partir dessas fotos: ela me diz: talvez seja prematuro.
Roland Barthes (2011, p.145).

Iniciamos o presente subcapítulo, “Objetos”, com a citação da obra de Roland Barthes (2011), *Diário de luto*, justamente porque ela evidencia como os objetos, especialmente as fotografias, não são meros itens, mas sim dispositivos de memória carregados de afetos e de potencial simbólico. Nesse sentido, a angústia de que Barthes sente ao olhar para as fotos da mãe revela que esses objetos funcionam como pontos de acesso à experiência do luto e à elaboração do eu após a perda. Sendo assim, o objeto é um itinerário da memória e do trauma, uma vez que ao mesmo tempo que evoca a presença, expõe a ausência, gerando uma crise identitária e emocional. Logo, temos como objetivo nesse subcapítulo apresentar os objetos em *Mãe*, de Hugo Gonçalves, como um dos elementos essenciais para a leitura da obra e componente da geografia existencial, bem como demarcar a presença de diferentes objetos em toda a obra lusitana, ancorados nos pressupostos teóricos, principalmente, de Byung-Chul Han (2020) (2023), em *Morte e alteridade* e em *A crise da narração*, de Italo Calvino (1990), em “Multiplicidade”, presente em *Seis propostas para o próximo milênio*, de Susan Sontag (2003), em *Diante da dor outros*, e de Débora Morato Pinto (2013), em *Consciência e memória*.

Inicialmente, na obra *Mãe*, de Hugo Gonçalves, o narrador-personagem mergulha em uma jornada de recomposição subjetiva marcada pela perda da mãe, assim, a recuperação e, até mesmo, o distanciamento de objetos, como fotografias, fitas com a voz materna, peluche, roupas, assumem a função simbólica tanto de reconstituição da memória da mãe quanto como um dos elementos essenciais da obra em um universo marcado pela descontinuidade e pelo

esvaziamento simbólico. Nesse sentido, evocamos a fala sobre fotografias presente em *A crise da narração*, de Byung-Chul Han (2023, p.81):

A falta de interioridade narrativa distingue as fotografias das imagens da recordação. As fotografias retratam o dado sem internalizá-lo. Elas não querem dizer nada. A memória como narração, pelo contrário, não representa um contínuo espaçotemporal. Em vez disso, ela se baseia muito mais em uma seleção narrativa. Em contraste com a fotografia, ela é decididamente arbitrária e incompleta. Ela estende ou encurta a distância temporal. Ela pula anos ou décadas. A narratividade se opõe à facticidade cronológica.

O autor apresenta uma reflexão sobre o contraste entre a memória narrativa e a imagem fotográfica, enfatizando a fotografia como um objeto que encarna a ausência de interioridade, uma vez que ao afirmar que “as fotografias retratam o dado sem internalizá-lo”, Han deixa evidente que a fotografia capta a superfície do real, congelando um instante, mas sem penetrar a profundidade subjetiva da experiência. O que difere da memória construída narrativamente, que reorganiza os acontecimentos de modo a dar-lhes sentido e coerência, a fotografia se limita a mostrar, sem qualquer outra ação possível. Dessa forma, a fotografia torna-se um objeto da “crise da narração”, já que se apresenta como “fato bruto”, sem a mediação simbólica da linguagem escrita, da seleção, da deformação e da fabulação que a memória opera por meio de discurso. Como objeto, a fotografia é um fragmento, um vestígio fixado, mas que não oferece, por si só, nem continuidade nem explicação. Sua “facticidade cronológica” a torna presença muda, por um lado potente evocação do passado, por outro estéril para a criação de progressão da história. Destacamos ainda o trecho em que Han (2023, p.81) elabora que “A memória como narração, pelo contrário, não representa um contínuo espaçotemporal.”, uma vez que dialoga diretamente com a ruptura da linearidade do *Bildungsroman* clássico e reforça o argumento, exposto no capítulo anterior, de que, no romance de formação contemporâneo, a formação do sujeito ocorre de modo fragmentado, descontínuo e circular, sobretudo quando o eixo formativo é o luto e a memória.

Pensar a recepção da imagem e da narrativa escrita implica em reconhecer que ambas operam sobre regimes distintos de experiência e afeto. Enquanto a fotografia atua pela via do choque visual e da suspensão, como afirma Sontag (2003, p. 14), “um vestígio de algo trazido para diante da lente, uma lembrança do passado desaparecido e dos entes queridos que se foram” a narrativa escrita exige tempo, interpretação e reelaboração simbólica. A imagem é recebida de modo imediato, impactante, silencioso; a palavra, ao contrário, é mediada pela construção discursiva e pela imaginação. No contexto de *Mãe*, essa diferença é essencial: o narrador não apenas contempla as imagens da mãe, mas as reinscreve por meio da escrita,

transformando-as em linguagem, e, portanto, em sentido. Se a fotografia fixa o instante e revela a ausência, o texto mobiliza a memória e permite a reconstrução subjetiva do vivido. Assim, a recepção da imagem, que fere pela imobilidade, contrapõe-se à recepção da narrativa, que cura pela elaboração. Nesse contraste, evidencia-se a tensão entre ver e narrar — duas formas de lidar com a perda —, sendo a escrita o meio pelo qual o narrador rompe o mutismo da imagem e reinscreve a mãe no fluxo simbólico da memória e da linguagem.

Ao refletirmos sobre o papel das fotografias em *Mãe*, a leitura é ampliada ao relacionarmos com a obra de Susan Sontag (2003, p.14), *Diante da dor dos outros*, para quem:

Desde quando as câmeras foram inventadas, em 1839, a fotografia flertou com a morte. Como uma imagem produzida por uma câmera é, literalmente, um vestígio de algo trazido para diante da lente, as fotos superavam qualquer pintura como lembrança do passado desaparecido e dos entes queridos que se foram.

Na obra portuguesa, as fotografias da mãe falecida, as fitas com sua voz e os objetos guardados não apenas documentam o passado, mas reatualizam o luto, transformando a imagem em um espaço de repetição. Diferente da memória narrativa, que seleciona e reorganiza o vivido, a imagem fixa a ausência, impedindo a continuidade e reafirmando a lógica fragmentária que estrutura o romance. A fotografia fere mais profundamente que a própria lembrança, pois não oferece mediação simbólica, apenas a crueza do real, a presença silenciosa do que já se perdeu.

Em *Mãe*, o narrador-personagem, ao iniciar sua viagem para a Ilha da Madeira, evoca uma série de imagens, inclusive de uma fotografia de sua mãe, na viagem que ela fez para o mesmo destino anos antes. É narrado que, ao começar o voo

Sinto que a altitude e a velocidade desalojam as placas da consciência, libertando uma torrente de imagens. Lembro-me da minha mãe numa fotografia tirada na ilha que vou visitar agora. Está maquilhada, com sombra verde nas pálpebras, batom vermelho, e tem um vestido com flores. Sorri para a câmera. Penso: a minha mãe era bonita? (Gonçalves, 2021, p.19-20).

Nesse sentido, ao recordar-se da mãe por meio da fotografia, em um momento de deslocamento físico e psíquico, o narrador-personagem aciona um objeto que, nas palavras de Han (2023, p.81), “retratam o dado sem internalizá-lo”, visto que a fotografia aparece como um gatilho da memória, mas também como símbolo da ruptura entre experiência e sentido. Nessa imagem da fotografia na mente do filho, a mãe está presente visualmente e ele não reconstrói a cena complexa ou um episódio vivido, ele se detém na imagem congelada, parcial, muda,

retratando como ela está no momento da imagem “Está maquilhada, com sombra verde nas pálpebras [...] Sorri para a câmera” (Gonçalves, 2021, p.19-20).

A fixidez desse momento evoca o que Gaston Bachelard (2010) denomina, em *A intuição do instante*, de “paradoxo da duração”, no qual o instante rompe a continuidade do tempo vivido e o converte em experiência absoluta e isolada. A fotografia, nesse sentido, funciona como o instante bachelardiano — uma suspensão do fluxo temporal que imobiliza a lembrança e a converte em presença visual, porém sem espessura narrativa. O narrador, ao deter-se na imagem, não revive o tempo da mãe, mas apenas o instante interrompido em que ela foi fixada. Assim, o retrato torna-se o vestígio de uma duração interrompida, uma imagem que concentra o tempo, mas o impede de fluir.

Dessa forma, essa descrição reforça a ideia de Han (2023) de “facticidade cronológica”, o registro de um momento que aconteceu, mas que não oferece profundidade e continuidade, uma vez que a imagem não explica a mãe nem revela sua interioridade, provocando no narrador-personagem uma dúvida estética e superficial, evidenciando a distância entre imagem e afeto. A fotografia, como o instante bachelardiano, é uma experiência de interrupção: nela o tempo se cristaliza, e o sujeito, ao olhá-la, sente simultaneamente a presença e a perda. O olhar sobre o retrato, portanto, é também uma experiência de tempo poético, no sentido bachelardiano, em que a memória não reconstrói a sequência dos fatos, mas intensifica a emoção de um momento isolado, transformando o instante em uma forma de eternidade sensível.

Na sequência do trecho citado, ele conta que ao mostrar a fotografia da mãe para outras mulheres e fazer o mesmo questionamento, elas dizem que era uma mulher bonita, e ele conclui que essa resposta era motivada por pena que essas mulheres tinham ao descobrir que ele havia ficado órfão aos oito anos de idade. Com isso, a tentativa de confirmar a beleza da mãe, por meio do olhar alheio e a suspeita de que as respostas obtidas vêm de compaixão e não são sinceras, evidencia que a fotografia provoca algo, mas não traz respostas. Aqui, a imagem cumpre a função de um instante poético de tensão — um ponto de condensação da lembrança e da ausência —, que, segundo Bachelard (2010), é o instante puro, em que o ser se revela a si mesmo. Para o narrador, esse instante é de revelação e de desconforto: ao tentar ver a mãe, ele acaba se vendo, refletido no vazio da imagem, no intervalo entre o que ela foi e o que dele resta.

Por isso, esse momento na obra de Hugo Gonçalves torna-se um exemplo da crise da narratividade moderna: diante da perda, restam imagens e objetos, mas a reconstrução da identidade e da memória exige algo a mais, exige a mediação da linguagem, a possibilidade de narrar o que foi interrompido. A fotografia, como o instante, marca o limite da experiência, mas é pela narração que o sujeito tenta reconstituir a continuidade que o tempo e a morte lhe negaram. Assim, os objetos compõem essa formação, mas é a escrita que dá sentido ao instante

e o transforma em memória simbólica, em experiência elaborada, o que discutiremos no próximo subcapítulo. Por ser um objeto recorrente, retornaremos às fotografias mais à frente.

Os objetos, em *Mãe*, não são apenas vestígios materiais do passado, mas também índices da subjetividade do narrador-personagem. A ausência de objetos, ou o distanciamento afetivo em relação a eles, reflete uma forma de esvaziamento simbólico — uma dificuldade de inscrição de si no mundo. Essa carência material não diz respeito apenas à pobreza econômica, mas a um sentimento mais profundo de desenraizamento, de não pertencimento, de existência vivida em não-lugares, espaços de trânsito e anonimato que, como observa Marc Augé (2012), são desprovidos de identidade, história e relação. Assim, a falta de objetos significativos não simboliza liberdade, mas ausência de subjetividade projetada nas coisas. Quando o narrador retorna à garagem e encontra seus antigos pertences, percebe que eles permanecem intactos, cobertos de poeira, como se tivessem resistido ao tempo em estado de suspensão. Entre cadernos, cartas e o cão de peluche dado pela mãe, emerge a consciência de que o verdadeiro desapego não é apenas material, mas existencial: “Hoje sei que o desapego pelos objetos, tal como o fato de os apartamentos onde morei serem modestos e mal decorados, se deve tanto à falta de dinheiro como a uma ilusão de liberdade” (Gonçalves, 2021, p. 34). Nesse sentido, os objetos esquecidos na garagem são sinais da ausência de uma vida partilhada, de uma interioridade que perdeu o gesto de se projetar no mundo. Por isso, a ausência de objetos não é o vazio físico, mas o vazio simbólico, o indício de uma subjetividade que, por não se reconhecer nos lugares, tampouco os habita plenamente.

Retomando os estudos de Marc Augé (2012), em *Não lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*, o autor distingue os “lugares antropológicos” como espaços identitários, relacionais e históricos, nos quais o sujeito inscreve sua memória, estabelece vínculos e reconhece sua própria existência em continuidade com o outro e com o tempo. Em contraste, os “não-lugares” são produtos da supermodernidade: espaços de passagem, sem espessura simbólica, que não geram pertencimento, relação ou memória compartilhada. Neles, o sujeito experimenta um tempo efêmero, sem ancoragem e sem narrativa. Em *Mãe*, essa oposição é central para compreender o percurso do narrador-personagem, cuja vida é marcada por deslocamentos e pela ausência de um “lugar antropológico” que o acolha. A recusa em se apegar aos objetos, ou mesmo a falta deles, reflete não apenas uma tentativa ilusória de liberdade, como ele próprio reconhece, mas também uma experiência de despersonalização e desenraizamento. Essa ausência material espelha a ausência subjetiva: os objetos, que deveriam mediar a memória e o afeto, tornam-se vestígios de uma vida em suspensão, sinalizando o trânsito constante entre países, casas e identidades.

Dessa forma, a garagem empoeirada, onde repousam os objetos da infância — o cão de pelúcia, as cartas, os cadernos escolares —, adquire um valor simbólico fundamental no processo formativo do narrador. Trata-se de um espaço liminar entre o passado e o presente, entre o que foi vivido e o que permanece suspenso na lembrança. Se os não-lugares da vida adulta simbolizam o esvaziamento e a alienação, a garagem, por sua vez, representa o retorno à densidade simbólica e afetiva que o narrador havia perdido em seu percurso errante. Esse retorno não é apenas físico, mas também existencial: ao revisitar os objetos da infância, o narrador reata, ainda que brevemente, o elo entre o eu e o mundo, entre a memória e a experiência. Nesse gesto, ele reinscreve sua subjetividade em um espaço que resiste à fluidez impessoal da contemporaneidade e reencontra, nos restos materiais, uma forma de estabilidade emocional e identitária. Assim, o reencontro com os objetos guardados na garagem marca um dos poucos momentos em que o narrador interrompe o trânsito identitário e reconhece, mesmo que de modo passageiro, uma continuidade possível entre o que foi e o que permanece — uma tentativa de resistir à condição errante e fragmentada imposta pelos não-lugares.

“O não lugar é o contrário da utopia: ele existe e não abriga nenhuma sociedade orgânica”, argumenta Marc Augé (2012, p.103) que o reencontro com os objetos abandonados representa, para o narrador-personagem, uma tentativa de reconexão com uma identidade descontinuada, desafiando a lógica do não lugar que marcou sua trajetória de viajante. Esse momento, sobretudo, reforça como os objetos podem recuperar a historicidade do espaço, transformando o que era apenas depósito em um espaço de reminiscência e reconfiguração da própria subjetividade.

No capítulo de Italo Calvino (1990, p.133), “Multiplicidade”, presente em *Seis propostas para o próximo milênio*, o autor destaca que

Diferentemente da literatura medieval que tendia para obras capazes de exprimir a integração do ser humano numa ordem e numa forma de densidade estável, como *A divina comédia*, em que convergem uma riqueza linguística multiforme e a aplicação de um pensamento sistemático e unitário, os livros modernos que mais admiramos nascem da confluência e do entrelaço de uma multiplicidade de métodos interpretativos, maneiras de pensar, estilos de expressão.

Observamos que Calvino (1990) aponta para uma transformação fundamental na literatura com o decorrer do tempo: o deslocamento de uma visão de mundo estável e sistemática, característica da literatura medieval, para uma literatura moderna marcada pela multiplicidade, fragmentação e heterogeneidade de sentidos. Nesse contexto, o romance moderno passa a se constituir como espaço de exploração da subjetividade, refletindo a

instabilidade do mundo contemporâneo. Ao pensarmos a tradição literária clássica, os objetos funcionavam muitas vezes como símbolos estáticos dentro de uma ordem simbólica bem definida, como relíquias sagradas, armas heroicas e elementos da natureza divina. Já em romances como *Mãe*, os objetos adquirem uma função ambígua e aberta, carregando múltiplas camadas de significação — afetiva, simbólica, temporal e subjetiva — e tornando-se agentes que desencadeiam lembranças, interrompem a linearidade narrativa e provocam reinterpretações do percurso do indivíduo, revelando a complexidade da experiência subjetiva no mundo moderno.

Calvino (1990) também evidencia a “confluência e entrelaço” de métodos e linguagens, que refletem a forma como o narrador moderno se relaciona com o mundo material. Nesse sentido, os objetos não são apenas acessórios da narrativa, mas pontos de memória e dispositivos que articulam tempo, espaço, identidade e afeto, funcionando como mediadores da subjetividade. Em *Mãe*, por exemplo, elementos como o ursinho de pelúcia e as fotografias produzem sentimentos de dúvida, hesitação e afetos contraditórios, expondo suas instabilidades e fragmentando a experiência do sujeito, ao invés de reorganizar a realidade em um sentido holístico. No capítulo “II. Um lugar sem mulheres”, ao retomar a narrativa do momento vivido na garagem, percebe-se como a subjetividade do protagonista se constrói a partir de sua interação com objetos e memórias, reforçando o caráter do romance moderno como espaço de exploração da consciência e da experiência individual no mundo contemporâneo.

Estou há horas na garagem. Tudo se encontra impecavelmente arrumado, as máquinas de exercício que o meu pai não usa, as caixas de plástico com roupa de cama e os brinquedos do meu irmão mais novo, que é agora um homem casado. Tenho garganta e os olhos irritados por causa do pó, as mãos sujas e a boca seca. Onde se guarda o passado há sempre humidade e esquecimento (Gonçalves, 2021, p.108).

Observamos que essa imagem do narrador-personagem buscando dentro da garagem, empoeirada e silenciosa, refere-se a um gesto comum nos romances modernos, em que ele se depara com fragmentos materiais que não oferecem respostas nítidas, mas que evocam o esquecimento e o desconforto físico e emocional. Nesse sentido, os objetos deixam de ser um marco de estabilidade, como vimos na literatura clássica com a citação de Calvino (1990), e passam a ocupar um campo afetivo instável, em que identidade, tempo e espaço se relacionam de maneira incerta. Com isso, o narrador-personagem, além de procurar em caixas, busca, de forma metafórica, a própria construção da sua memória e da sua identidade. Ademais, enfatizamos a frase “Onde se guarda o passado há sempre humidade e esquecimento.” (Gonçalves, 2021, p.108), uma vez que acreditamos que ela sintetiza um paradoxo: a memória não é um arquivo estável, mas um lugar instável e repleto de vestígios materiais, que por vezes evocam e por vezes apagam ela mesma. Retomando o arco de *Ulysses* (1920), de James Joyce,

podemos observar que apenas ele consegue manejar os fragmentos dispersos da memória e dos objetos, funcionando como elemento-chave para o reconhecimento e a construção da própria identidade, assim como, em *Mãe*, as fotografias e demais vestígios permitem ao narrador-personagem recompor, de forma parcial e instável, a sua história, evidenciando a relação entre memória, subjetividade e o caráter fragmentário do romance moderno. Logo, os objetos tornam-se elementos-chave para a leitura de *Mãe*, evidenciando o desejo de recordar e a impossibilidade de fixar um sentido definitivo. Retornaremos nesse momento às discussões acerca das fotografias e sua importância como objeto e chave de leitura para o romance lusitano. Nesse sentido, destacamos que, em muitos momentos da narrativa, o narrador-personagem vê ou se recorda de fotografias que compõem e formatam sua memória, moldando a construção da sua identidade. Assim, elencamos os seguintes trechos de *Mãe*:

I) [...] Mas, por mais que interpretemos o papel de adultos, quando estamos juntos somos tantas vezes os dois irmãos que aparecem vestidos de igual nas fotografias dos álbuns que o pai preparou e onde escreveu: “Este álbum, assim como o anterior e os futuros, são portadores das fotografias tiradas pelo pai desde que nasci e têm a finalidade de, quando for homem, poder observar toda a fase do meu crescimento” (Gonçalves, 2021, p.64)

II) Há uma fotografia tirada pelo meu pai, durante essa semana em que percorremos as estradas do país. Estou ao lado da minha mãe, uma mão no bolso e a cabeça inclinada, a boca de amuo, o traço zangado das sobranceiras. Ela segura uma bolsa. Mas na sua postura nenhum resquício do salvo-conduto das férias grandes. Há outra fotografia idêntica, tirada no mesmo jardim, desta vez é o meu irmão que tem uma mão no bolso, e a mesma boca, as mesmas sobranceiras. Em ambas as imagens, as feições da minha são puro abandono, não se trata de desinteresse pelos filhos, pela viagem ou pelo marido, mas provavelmente a constatação, tantas vezes confundida com insensibilidade, de os sabermos sozinhos na morte (Gonçalves, 2021, p.147).

III) Há uma fotografia em que estou com o meu irmão, diante de um muro de pedra. [...] O meu pai desenhou uma seta na foto e escreveu uma legenda no álbum, mais uma vez simulando o meu ponto de vista como narrador: “Casa velha onde o avô Domingos tinha o gado. Ao lado existia a casa onde o meu pai viveu até aos cinco anos e meio”. Noutra foto, mais uma seta e uma legenda: “Nesta árvore, o meu avô deu um baloiço de corda para o meu pai” (Gonçalves, 2021, p.150).

Destacamos que a citação I está localizada em um capítulo nomeado de “Mano a mano”, nele temos a visão do narrador-personagem sobre sua relação com seu irmão no decorrer dos anos e como a imagem do irmão mais velho cria, mas também nega, a identidade do narrador. Sobretudo, é evidenciado os conflitos entre os irmãos, em especial durante a adolescência. Já as citações II e III estão no capítulo “Último passeio”, em que o narrador-personagem, seu pai e o seu irmão refazem o último passeio em família, realizado anos antes com a presença da mãe, em um momento em que o câncer havia desaparecido. Durante todo o percurso, o narrador

deixa nítido o teor reflexivo desse passeio, quando cada um dos integrantes daquela viagem, rememora e sente a ausência da mãe, mesmo sem terem tido um diálogo sobre aquela falta que eles têm em comum.

Para analisarmos o aspecto e a presença das fotografias nessas passagens do romance, destacamos a obra *Diante da dor dos outros*, de Susan Sontag (2003), em que, para a autora, a fotografia se diferencia por sua capacidade de condensar o tempo e fixar memórias que, mesmo em um mundo saturado de informações, não se dissolvem facilmente. Assim, a memória se estabelece na imagem e a fotografia fornece um mecanismo de rememoração e aproximação daquele momento ou de alguém. Susan Sontag (2003, p.13) destaca que

O fluxo incessante de imagens (Televisão, vídeo, cinema) constitui o nosso meio circundante, mas, quando se trata de recordar, a fotografia fere mais fundo. A memória congela o quadro; sua umidade básica é a imagem isolada. Numa era sobrecarregada de informação, a fotografia oferece um modo rápido de apreender algo e uma forma compacta de memorizá-lo.

Com isso, podemos relacionar com as passagens elencadas de *Mãe*, uma vez que, no romance, as fotografias exercem a função de objetos centrais da memória e para a construção da identidade, articulando o tempo vivido com o tempo narrado, o passado que foi partilhado por todos da família e o presente mais isolado do narrador-personagens. Nesse sentido, as fotografias fixadas nos álbuns criados pelo pai, como se fossem uma cápsula do tempo, organizam a trajetória dos filhos, visto que as próprias legendas, também escritas pelo pai, projetam nelas uma intenção documental e memorialística que vai além do mero registro visual. Ao observarmos a citação do capítulo “Mano a mano”, a fotografia dos irmãos vestidos de maneira idêntica e a legenda escrita pelo pai, assumindo a voz narrativa do futuro, evidenciam um certo desejo de controlar a construção das identidades dos filhos e de preservar a essência da família e, até mesmo, dos homens da família. As citações do capítulo “Último passeio”, abordam fotografias tiradas durante as viagens, a mais antiga com a mãe e a recente sem a mãe, em que se percebem nos rostos da mãe e dos filhos, feições de angústia e abandono, demonstram que as fotografias, além de estagnar aquele momento, também denuncia aquilo que não pode ser dito ou elaborado no momento do registro.

É justamente nessa capacidade de evidenciar as camadas de sentidos e sentimentos que se alinham com a reflexão de Susan Sontag (2003, p.25), uma vez que a autora ressalta também: “Nenhuma ideia sofisticada do que a fotografia é ou pode ser jamais enfraquecerá a satisfação proporcionada por uma foto de um acontecimento inesperado, apanhado em pleno curso, por um fotógrafo alerta”. Destaca a espontaneidade e a emoção de uma imagem. Em *Mãe*, as fotografias exercem o papel de registros tangíveis do que se perdeu, também como elemento

chave de leitura que reabre feridas e evidenciam afetos contraditórios do luto. Logo, mais que um simples registro, elas são objetos centrais na geografia existencial do narrador-personagem, moldando suas memórias e participando ativamente na construção da sua identidade.

Susan Sontag (2003, p.33) também destaca que a fotografia se assemelha e se diferencia das artes, no ponto em que

Transformar é o que toda arte faz, mas a fotografia que dá testemunho do calamitoso e do condenável é muito criticada se parece “estética”, ou seja, demasiado semelhante à arte. O poder dúplice da fotografia – gerar documentos e criar obras de arte visual – produziu alguns exageros notáveis a respeito do que os fotógrafos deveriam ou não fazer.

Essa questão entre fotografia e arte também é vista em *Mãe*, de Hugo Gonçalves, uma vez que as fotografias são, simultaneamente, registros familiares e testemunhos silenciosos da dor e da ausência materna. Embora componham álbuns cuidadosamente organizados pelo pai e estejam dentro de uma lógica paterna, essas fotografias transcendem o valor documental e se tornam elementos sensíveis de uma memória afetiva que sofreu com a ruptura prematura. Destacamos que a estética que compõe as fotografias, como o gesto da mãe, as expressões dos filhos e o enquadramento e os lugares escolhidos pelo pai, intensificam os sentimentos posteriormente, provocando no narrador-personagem uma sensação que se mostra oscilante entre nostalgia, melancolia, saudade. Logo, a fotografia, enquanto arte e testemunho, como pontua por Sontag, revela a duplicidade da experiência humana diante do luto, da memória e da construção da identidade.

Portanto, buscamos nesse subcapítulo evidenciar como os objetos, sobretudo as fotografias, desempenham um papel fundamental na constituição da geografia existencial do romance de formação *Mãe*, de Hugo Gonçalves. Esses elementos materiais não se reduzem a uma mera participação especial dentro da narrativa, eles são essenciais na construção da memória e da identidade do narrador-personagem, funcionando como pontos de contato entre o que foi vivido e o que está sendo narrado, entre o tempo interrompido pela perda e o esforço contínuo de torná-lo significativo. Dessa forma, fotografias, peluche, brinquedos, roupas e espaços evocam experiências subjetivas e constituem um universo simbólico que opera pela presença e pela ausência. A geografia existencial da obra se constrói, também, em torno desses objetos que guardam memórias afetivas, estruturam relações e provocam reinterpretações do passado, ao mesmo tempo que evidenciam a descontinuidade e a fragilidade do narrador-personagem. Os objetos tornam-se testemunhos silenciosos de um processo contínuo de formação identitária e, como vimos, eles precisam ser lidos para além da materialidade física, uma vez que funcionam como instâncias simbólicas que mediam o ver e o compreender,

também o motivo para que, na narrativa, eles retornem por diversas vezes e em diferentes momentos. Assim, visto que o narrador, em meio à fragmentação da experiência e ao colapso da sequência temporal, tenta reorganizar as memórias e elaborar sua identidade e seu processo de cura pela palavra, partiremos no próximo subcapítulo, para o último elemento que consideramos chave para a leitura de *Mãe*: **a escrita**.

3.3 Escrita

A criança está doente. A mãe a leva para cama e se senta ao lado. E então começa a lhe contar histórias. Como se entender isso? Eu suspeitava da coisa até que N. me falou do poder de cura singular que deveria existir nas mãos de sua mulher. [...] A cura através da narrativa [...].
Walter Benjamin (s.d., p.269).

Walter Benjamin (1987), em *Imagens de pensamento*, especificamente em “O conto e a cura”, apresenta a imagem da mãe que cura a criança doente por meio da narrativa, ilustrando a dimensão simbólica e terapêutica do ato de contar histórias, uma vez que sugere que a linguagem tem o poder de reorganizar a dor e reintegrar o sujeito à experiência vivida. Nesse sentido, a presente seção tem como objetivo apresentar o clássico conceito de Escrita de Si elaborado por Michel Foucault (1983), tratando-o como um processo terapêutico, uma busca de entendimento/conhecimento de si e do outro pela escrita. Reconhecemos, pois, esse elemento como um eixo-chave de *Mãe*. Para isso, ancoramos, como nossos pressupostos teóricos, as obras *Escrita de Si*, de Michel Foucault (1983), *Escritas de si, escritas do outro*, de Diana Klinger (2007), e *Grafoterapia*, de Marcos Natali (2020), essencialmente. Logo, buscamos estabelecer o diálogo entre os autores para sustentar a nossa tese, e ainda, evidenciaremos como esse método foi aplicado ou não na composição do romance lusitano *Mãe* (2021), de Hugo Gonçalves.

O ato de contar histórias funciona como um recurso simbólico que reorganiza a dor e reintegra o sujeito à experiência vivida, indicando que a escrita não apenas relata, mas transforma a experiência de quem escreve. No contexto do romance português contemporâneo, particularmente em *Mãe*, percebemos a aplicação desse gesto terapêutico da escrita, sobretudo na articulação entre memória, luto e construção da identidade do narrador-personagem. A narrativa se estrutura em torno de fragmentos de lembranças, objetos e registros materiais que evocam a mãe falecida, a relação com o pai e a ancestralidade familiar:

Nos últimos meses, falei com minha avó e visitei os bairros onde a família morou. Há o registro, num caderno de capa gasta, da conversa que tive com meu pai antes de embarcar para o Brasil. Noutro caderno, cresce uma bibliografia com títulos sobre o cancro e o luto, a enumeração dos lugares que quero visitar e das pessoas a quem tenho de fazer perguntas (Gonçalves, 2021, p. 33-34).

Nesse sentido, a escrita funciona como um dispositivo de registro e mediação da memória, permitindo que o narrador-personagem articule experiências de dor, perda e afeto. Michel Foucault (1983), ao desenvolver o conceito de Escrita de Si, evidencia que o ato de escrever sobre si mesmo possibilita o exercício da introspecção, a apropriação de leituras e experiências e a constituição de uma identidade singular: "Tratava-se de constituir a si mesmo como objeto de ação racional pela apropriação, unificação e subjetivação de um já dito fragmentário e escolhido [...]" (Foucault, 1983, p.162). Em *Mãe*, essa prática se manifesta na forma de registros literários que capturam pensamentos, memórias e emoções: "Sinto-me impelido a abandonar todo o pudor, justifico-me com o pressuposto de que, quando se quer escrever um livro, quando se quer ir à raiz do problema, não podemos estar preocupados com aquilo que a família e os nossos amigos irão pensar [...]" (Gonçalves, 2021, p.70-71).

É importante entendermos que pela diferença temporal entre os textos, em especial a obra de Foucault com os demais, a aproximação teórica ao qual nos propomos parte da retomada dos conceitos foucaultianos e trazendo-os para as obras atuais, com destaque ao romance português. Dessa forma, serão necessários o incremento de algumas notas para auxiliar a leitura, assim como, de citações do texto-base para estabelecer a proximidade.

Isto posto, pontuamos como foi originado o conceito base do presente trabalho: *Escrita de Si*. Foucault (1983) parte de um pensamento religioso, de um dos textos mais antigos que a literatura cristã deixou para nós sobre a escrita espiritual, para formar o entendimento sobre o ato em definição, mais precisamente dos escritos do Padre Atanásio, bispo de Alexandria, na obra *Conseils spirituels du solitaire à ses visiteurs* (reedição datada de 1989) [Conselhos espirituais do solitário para seus visitantes - tradução livre], ao qual direcionava seus escritos sobre a vida e a conduta do *Saint-Père Athanase* para os monges que moravam em países estrangeiros. Em linhas gerais, o trecho que inicia seu texto diz que todos devem escrever para afastar-se do pecado, nesse sentido, ao praticar a escrita você manifesta algo ao mundo e passa a ter vergonha dos pensamentos impuros que vão contra a religião.

A escrita de si mesmo aparece aqui claramente em sua relação de complementaridade com a anacorese⁸: ela atenua os perigos da solidão; oferece aquilo que se fez ou se pensou a um olhar possível; o fato de se obrigar

⁸ Foucault analisa também as técnicas de retiro. Denominado anacorese (*anakhoresis*), o retiro teria um considerável valor em toda a espiritualidade ocidental. Nas técnicas arcaicas, era uma maneira de se desligar, de se ausentar, mas sem sair do lugar no qual se está situado. Tratava-se de uma "ausência visível". A pessoa estava presente, mas ao mesmo tempo isolada. Dentro dessa mesma temática, aborda as práticas mais fundamentais, que são os exercícios de meditação, aparecendo como numa certa antecipação ao cristianismo. Era um tipo particular de cuidado de si, segundo referência de Foucault, o qual ele denomina "espiritualidade alexandrina". Essas ações eram praticadas como exercícios de si para consigo. Eram exercícios práticos da técnica de renúncia, pois o indivíduo cuidava de si na medida em que estava atento ao que ele pensava e ao que se passava no pensamento." (Wanzeler, 2011, p. 76)

a escrever desempenha o papel de um companheiro, suscitando o respeito humano e a vergonha; é possível então fazer uma primeira analogia: o que os outros são para o asceta em uma comunidade, o caderno de notas será para o solitário (Foucault, 1983, p.145).

Sendo assim, já inferimos que o processo da escrita já era entendido como algo de extrema importância desde os primeiros séculos e, evidentemente, iríamos nos deparar com ele em nossa atualidade. Seguindo, Foucault (1983) evidencia o papel fundamental da *Escrita de Si* para o desenvolvimento do pensamento. Assim, articula essa ideia com o fato de a escrita ser, para os religiosos, um modo de afastar-se do mal, visto pela igreja. Destaca ainda alguns elementos que podem ser encontrados nos filósofos mais à frente, entre eles, destacamos o "seu papel de prova da verdade", o qual retornaremos na articulação com o romance. Desenvolvendo as ideias de Epicteto e Plutarco, o autor apresenta a função *etopoiética*⁹ como "operadora da transformação da verdade em" um espírito motivador das ideias e dos costumes (*êthos*). Logo, ela está dividida em os *hupomnêmata* e a correspondência, ao qual o autor discorre em seguida.

Apesar de serem conceitos que dialogam com um passado muito distante e diferente do nosso momento presente, iremos aproximá-los com o nosso *corpus* literário à frente. Sobre os *hupomnêmata* é importante entendermos que eles são uma espécie de cadernetas, as quais se deve registrar leituras, pensamentos, falas, mas não somente registrar, uma vez que essas anotações devem ser revisitadas para meditação, rememoração, visando o crescimento. Um registro para si mesmo que não deixa de ser para os outros. Logo, partindo desse escrito é necessário também ação, execução, e isso é algo feito pela alma, deve compô-la, "que a alma os faça não somente seus, mas si mesmo" (Foucault, 1983, p. 148). Façamos um breve paralelo para pensarmos nas obras literárias que foram criadas a partir de um simples caderno de registros, e, essencialmente, o quanto desses registros não afetam o eu escritor e o outro. Dessa forma, percebemos, já aqui, que há algo de terapêutico nesses escritos, o qual explanaremos adiante.

Nesse sentido, os *hupomnêmata* vão além de uma "narrativa de si mesmo", uma vez que "trata-se não de buscar o indizível, não de rever o oculto, não de dizer o não dito, mas de captar, pelo contrário, o já dito; reunir o que se pôde ouvir ou ler, e isso com uma finalidade que nada mais é que a constituição de si" (Foucault, 1983, p.149). Percebemos que essa escrita possui algo de essencial, pois há muito do eu nela, e ainda podemos pensar o quanto desse eu não se perde ao não fazer esse registro. Levantamos ainda a importância desse ato de escrever,

⁹ "O conceito de *Escrita de Si* ou escrita etopoiética, constituem-se em memória material, repleta de informações acerca do pensamento humano. Revelam o movimento do pensamento e tecem as tramas da memória. Para Deleuze (2013, p. 23) 'não há conceitos simples. Todo conceito tem componentes, e se define por eles'." (Pinheiro, 2015, p. 4)

justamente, por ele possuir e compor esse escritor, uma vez que não se trata de uma diegese, pois possuí, no momento da prática, certo tom de verdade.

Foucault (1983) expõe uma questão sobre quais seriam as razões e como elas contribuem para um possível confronto consigo mesmo diante de tantos "discursos imemoriais" que se recebe ao longo dos anos, e destaca três fontes principais, sendo elas: i) a forma como a leitura causa o exercício de si, associada à escrita, uma vez que ao ler e escrever sobre essa leitura se diz muito sobre o seu próprio eu, entendendo que o ser é composto pelas leituras (e escritas) que ele fez; ii) a prática regrada determinante de escolha, sendo

A escrita como exercício pessoal feito por si e para si é uma arte da verdade díspar: ou, mais precisamente, uma maneira racional de combinar a autoridade tradicional da coisa já dita com a singularidade da verdade que nela se afirma e a particularidade das circunstâncias que determinam seu uso (Foucault, 1983, p.151);

iii) a apropriação que a escrita efetua, visto que ela se torna um princípio de ação racional no próprio escritor, isto é, na medida em que esse autor dispõe de suas leituras e transcrevendo-as, ele apropria-se disso como sua verdade e isso compõe o seu processo de criação de identidade.

Diante desses pontos expostos, podemos entender que a ideia de *Escrita de Si* possui tanto as interferências do mundo externo, como leituras e seus registros, quanto a busca pela criação de uma verdade que é algo muito particular do eu. Outro ponto importante é o fato desse processo de escrever também interferir no outro, como exposto por Klinger (2007) que ora abordaremos.

Ainda sobre a clássica obra de Michel Foucault (1983), o filósofo aborda o conceito de *correspondência*, que, em linhas gerais, são uma espécie de blocos de notas que servem para registrar o exercício da escrita pessoal, o qual constitui a base para as cartas a serem enviadas para os outros. Essas cartas são importantes, pois possuem reações a quem produz e a quem as recebe, dessa forma, "a carta que se envia age, por meio do próprio gesto da escrita, sobre aquele que a envia, assim como, pela leitura e releitura, ela age sobre aquele que a recebe" (Foucault, 1983, p.153).

Sendo assim, o autor explana sobre essa relevância da *Escrita de Si* em quem produz e no outro, podendo auxiliar em diversas questões de ordem pessoal, mas que, sobretudo, ao ler o que o outro passa e quais foram as suas ações, auxilia a quem lê nas suas emoções e nas suas atitudes a partir daquele momento. Para exemplificar, o autor recorre aos pensamentos e à obra de Sêneca destacando a amplitude desse trabalho, uma vez que afeta

[...] simultaneamente em seu correspondente e em si mesmo: recolher-se em si mesmo tanto quanto possível; ligar-se àqueles que são capazes de ter sobre si um efeito benéfico; abrir sua porta àqueles que têm a esperança de se tornarem melhores; são "ofícios recíprocos. Quem ensina se instrui (Foucault, 1983, p.154)

Para o autor, a carta não é somente um artefato escrito ou uma extensão dos *hupomnêmata*, possuindo somente a função de prender escritor e leitor, sobretudo ela possui o papel de tornarem os agentes presentes, escritor e leitor juntos, imediatamente e, quase, fisicamente. Logo, a carta possui tanto o aspecto da reciprocidade, uma vez que quem escreve e quem lê possuem uma conexão íntima a partir da escrita e da leitura, quanto o aspecto introspectivo, pois cada um em seu mundo, partindo de uma mesma questão, elabora suas próprias reflexões. Essas questões que a carta traz podem ser no âmbito de saúde e no âmbito do cotidiano.

Por fim, Foucault sintetiza suas reflexões sobre os dois conceitos expostos por ele para falar sobre a *Escrita de Si*, dizendo, sobre os *hupomnêmata*, que "tratava-se de constituir a si mesmo como objeto de ação racional pela apropriação, unificação e subjetivação de um já dito fragmentário e escolhido" e, sobre a *correspondência* de si mesmo, que "tratava-se de fazer coincidir o olhar do outro e aquele que se lança sobre si mesmo ao comparar suas ações cotidianas com as regras de uma técnica de vida." (1983, p.162)

Como dissemos anteriormente, Foucault (1983) exemplifica o conceito de *Escrita de Si* a partir de textos muito antigos, sendo assim, há um trabalho ao se aproximar esse conceito com a literatura atual. Contudo, note que a obra de Hugo Gonçalves carrega traços desses conceitos apresentados até aqui, uma vez que por se tratar de um texto formativo de identidade do narrador-personagem, inferimos que há uma espécie de verdade absoluta assumida pelo autor, ao refletir e ao relatar sua vida, suas experiências e os acontecimentos marcantes em sua vida, em destaque a morte de sua mãe quando ele tinha 8 anos de idade, e também o quanto dessa *Escrita de Si* afeta os outros, os leitores que esbarram com essa obra em momentos mais diversos e diferentes de suas vidas. Explanaremos isso outrora.

Partindo do conceito foucaultiano, Diana Klinger formula sua tese em *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica* (2007) analisando, principalmente, três obras literárias: a novela *La virgen de los sicarios* (1994), de Fernando Vallejo, *Noches vacías* (2003), de Washington Cucurto e *Noves noites* (2001), de Bernardo Carvalho. Diante desse extenso *corpus* literário, a autora traça a presença de fortes marcas autobiográficas nas

três narrativas. Logo, já entendemos que nessa esfera da autobiografia¹⁰, há uma *Escrita de Si*, com isso têm-se a presença dos pressupostos de Foucault.

Klinger sustenta seu trabalho expondo a questão do “retorno do autor”, ancorando-se, em especial, em Hal Foster, e superando uma tendência que defendia a “morte do autor”, principalmente, por Barthes. Nesse ponto, a autora apresenta sua argumentação, evidenciando que em todos os três romances, sendo autobiografias, há a presença da história de vida dos autores, dessa forma, esse “retorno do autor” é inevitável. Um ponto importante, já dialogando com a segunda questão do trabalho da autora, é que ela expõe esse sendo algo comum nas obras da América Latina, assim, tendo uma “virada etnográfica”.

Klinger argumenta que a *Escrita de Si*, tradicionalmente concentrada na subjetividade do autor, e a escrita do outro, que se concentra na representação de uma cultura ou comunidade, estão se fundindo cada vez mais. Ela examina o papel do autor como sujeito no processo de escrita, questionando a noção de objetividade na pesquisa etnográfica. Além disso, a autora discute as implicações éticas e políticas dessa virada etnográfica¹¹ na escrita. Ela enfatiza a importância de reconhecer e dar voz aos sujeitos representados, evitando a apropriação cultural e garantindo a autenticidade das narrativas.

Dialogando com o romance lusitano proposto pelo nosso trabalho, consideramos que, ao referenciar Denílson Lopes (2002), Klinger apresenta um ponto importante dizendo que no campo ensaístico autobiográfico, “a experiência se sobrepõe ao lugar da identidade, fazendo da narrativa importante recurso teórico-metodológico” (Lopes *apud* Klinger, 2007, p. 16 e 27) e, ao referenciar Michel Foucault, que “a *escrita de si* contribui especificamente para a *formação de si*” (Foucault *apud* Klinger, 2007, p. 27). Uma vez que Hugo Gonçalves trabalha a questão da busca pela identidade, tão cara historicamente ao povo português, sendo assim, evidencia essa construção de si mesmo, ao fazer uma obra como *Mãe*. A importância desse processo de *Escrita de Si* é evidenciada na narrativa em

Sinto-me impelido a abandonar todo o pudor, justifico-me com o pressuposto de que, quando se quer escrever um livro, quando se quer ir à raiz do problema, não podemos estar preocupados com aquilo que a família e os nossos amigos irão pensar ou com aquilo que a viagem fará de nós.

¹⁰ "Na definição de autobiografia de Philippe Lejeune (1996), o que diferencia a ficção da autobiografia não é a relação que existe entre os acontecimentos da vida e sua transcrição no texto, mas o pacto implícito ou explícito que o autor estabelece com o leitor, através de vários indicadores presentes na publicação do texto, que determina seu modo de leitura. Assim, a consideração de um texto como autobiografia ou ficção é independente do seu grau de elaboração estilística: ela depende de que o pacto estabelecido seja "ficcional" ou "referencial" (KLINGER, 2007, p.12).

¹¹ Sobre o termo “virada etnográfica”, é importante pontuar que representa uma mudança de perspectiva e abordagem na pesquisa acadêmica, enfatizando a importância da subjetividade, do diálogo e da imersão na compreensão das realidades sociais e culturais.

"Precisas mesmo de saber tudo?", pergunta a minha amiga. Porque saber revela-se a única forma de impedir a fuga. Porque o não dito torna-se maldito. E porque há qualquer coisa de desafio nessa procura, como se eu estivesse de novo no apartamento, uma semana após a morte, e entrasse em todas as divisões esperando encontrar a minha mãe. Talvez seja um absurdo ter um propósito que pode causar danos, mas não é mais absurdo não ter qualquer propósito? (Gonçalves, 2021, p. 70-71).

A escrita de si, nesse contexto, vai além da simples organização das memórias e experiências pessoais; ela constitui um espaço para a elaboração do luto e, simultaneamente, estabelece uma ponte com o leitor, transformando-o em interlocutor de uma vivência compartilhada de perda e memória. Nesse sentido, Marcos Natali (2020) destaca que a escrita terapêutica não apenas permite a autocrítica e a externalização do sofrimento, mas também atua como um instrumento de cura, ao possibilitar que o sujeito compreenda e reelabore suas experiências, temos a grande necessidade da escrita, que será um espaço exploratório do entendimento de *Grafoterapia*. O autor define esse processo como “a cura pela escrita” (Natali, 2020, p.156), enfatizando que o ato de redigir cumpre um papel terapêutico, funcionando como um espaço exploratório de reflexão e autoconhecimento.

[...] a justificativa individual vai se basear nos benefícios que a verbalização teria para o próprio sujeito enunciativo, o primeiro deles sendo a possibilidade da autocrítica que resulta da transformação da perversão em discurso, algo concreto, externo e, portanto, suscetível de observação e análise pelo sujeito (Natali, 2020, p.150-151).

Sendo assim, observamos puramente um processo terapêutico, uma vez que se tem um objeto para análise do eu, nesse caso, a partir de algo escrito, verbalizado. Consideramos, portanto, que a escrita cumpre esse papel também de autoconhecimento, com isso, quando o autor se propõe a escrever sobre si, sobre suas vivências, está fazendo uma espécie de terapia escrita, confrontando-se a todo momento, com suas memórias e com suas verdades até então entendidas por ele.

Algo que deve ser observado é em relação às memórias evocadas pelos autores. Em nosso caso, observamos como Hugo Gonçalves expõe suas lembranças, apresenta suas emoções e, até mesmo, justifica seus atos no decorrer do romance.

Umás semanas antes de embarcar para o Brasil, no apartamento do meu irmão Pedro, pedi-lhe para fazer uma cópia da fotografia da nossa mãe, que ele tinha na sala. Não era difícil perceber por que, durante tantos anos, em tantas casas, nunca tivera comigo uma fotografia dela. Tratava-se de legítima defesa. Mas a partida para outro continente, a antevisão da distância da família, os avós paternos mortos, um avô materno com cancro e um pai a aproximar-se dos setenta aticavam em mim a necessidade de enfrentar aquilo que andara a evitar, pulando de país em país, de cidade em cidade, enquanto dizia que minha vida cabia em duas malas (Gonçalves, 2021, p. 34).

Natali (2020, p.154), a partir da leitura de Agamben sobre Foucault, evidencia a complexidade do conceito de sujeito-autor na contemporaneidade literária. A reflexão de Agamben destaca um paradoxo central: embora o autor possa permanecer "inexpresso" na obra, sua presença não se anula; pelo contrário, a subjetividade se manifesta com mais intensidade justamente nos pontos em que os dispositivos textuais — linguagem, narrativa, estruturas literárias — tentam aprisioná-la ou normatizá-la. Nesse sentido, a subjetividade do autor não é totalmente controlável ou previsível; ela se revela em gestos, escolhas e silêncios que escapam à mera objetivação textual.

Afinal, como comenta Agamben, ao ler Foucault, dessa vez o Foucault de “O que é um autor?”, assim como o autor deve continuar inexpresso na obra e, no entanto, precisamente desse modo testemunha a própria presença irreduzível, também a subjetividade se mostra e resiste com mais força no ponto em que os dispositivos a capturam e põem em jogo. Uma subjetividade produz-se onde o ser vivo, ao encontrar a linguagem e pondo-se nela em jogo sem reservas, exhibe em um gesto a própria irreduzibilidade a ela.

Aplicando esse argumento a obras como *Mãe*, percebe-se que Hugo Gonçalves, ao escrever sobre experiências íntimas de luto e memória, não se limita a apresentar fatos ou reflexões lineares. A linguagem torna-se um espaço de resistência e afirmação do eu, em que o narrador-personagem simultaneamente se expõe e se preserva, mostrando que a subjetividade literária não é apenas um reflexo da realidade, mas um espaço de criação e negociação com ela. Essa perspectiva nos permite compreender que a escrita de si, enquanto gesto terapêutico e formativo, não busca neutralizar ou controlar a experiência, mas transformá-la em ação narrativa, em que a presença do sujeito é irreduzível e, paradoxalmente, mais evidente justamente naquilo que escapa à total explicitação.

Note que também se questiona os traços de subjetividade apresentados sobre o autor. A questão do que venha ser verdade ou não em textos de formação ou autobiográficos fica difícil de ser estabelecida, já que os autores assumem o escrito como suas proposições verídicas e irrefutáveis, sendo esse o “papel de prova da verdade” que dizia Foucault. Na obra de Hugo Gonçalves conseguimos perceber, desde o início, que o autor passa muito segurança em seu dizer sobre o seu passado. Até mesmo podemos pensar que ele escreveu a obra enquanto experienciava tudo aquilo, principalmente no começo da obra, o momento em que se tem o *start* para rememorar tantos momentos importantes relacionados à sua vida e à vida de sua mãe.

Quando analisamos *Mãe* como romance de formação, a relação entre escrita e identidade se torna ainda mais evidente. O narrador-personagem não apenas reconstrói sua própria história, mas atravessa o luto, o trauma e a memória familiar, articulando experiências formativas que moldam sua consciência e subjetividade. A escrita permite organizar os fragmentos da vida em

uma narrativa contínua, mesmo que a temporalidade seja não linear, refletindo o caráter do romance moderno: "Se o silêncio é a língua materna do trauma, o escape é o primeiro comboio a sair da estação." (Gonçalves, 2021, p.141). Além disso, a escrita atua como um mecanismo de prova da verdade (Foucault, 1983), conferindo ao relato do narrador uma veracidade percebida, ainda que parcial, que sustenta sua identidade e valida suas experiências diante do leitor. Diana Klinger (2007) complementa esse entendimento ao afirmar que a Escrita de Si, tradicionalmente centrada na subjetividade do autor, se funde com a escrita do outro, criando uma esfera de diálogo entre narrador e leitor e evidenciando o retorno do autor em textos autobiográficos.

Façamos um paralelo com o conceito foucaultiano de *hupomnêmata*, por mais que o autor estivesse analisando registros da Antiguidade e não termos, na obra portuguesa, um caderno de anotações ou algo do tipo, temos, em essência, um registro, por meio da escrita literária, um espaço que justamente estão expostos as emoções, aprendizados, sentimentos que o narrador-personagem liberou ao refletir sobre os mais diferentes episódios de sua vida. Sendo assim, dialoga também com o conceito de *correspondência*, com a diferença que não foi necessariamente enviado para alguém, mas, por outro lado, foi escrito e publicado, isto mostra o intuito que alguém leia, em essência temos o fato de demonstrar uma dificuldade, uma passagem do cotidiano que oportuniza ao outro (o leitor) refletir ou possuir essa bagagem ao se deparar com uma situação semelhante.

Sendo assim, temos também uma proximidade com o texto de Klinger, pois se a escrita de si se mostra presente na escrita do outro ou provoca algo no outro, torna-se evidente a conexão entre escritor e leitor (também proposto por Foucault), e, logo, não se pode ter a ausência do autor, pelo contrário a presença é algo ultra necessário. Com isso, estendemos para além do recorte proposto pela autora e não ficando somente na América Latina, mas apresentando também um traço muito parecido na literatura portuguesa.

Por outro lado, podemos trazer o seguinte questionamento, ao pensarmos a teoria de Marcos Natali (2020): “por que não dizer que Hugo Gonçalves atinge uma certa “cura” ao final da obra?”. Isso não pode ser afirmado, pois, nas palavras de Natali (2020, p.157),

A oposição cura-escrita não tem como ser equacionada, pois a escrita (literária) é análoga ao delírio e à loucura, fazendo do escritor necessariamente um paciente. Para Alberto Moreiras, é aí, nessa zona em tensão, o lugar onde a escrita tem a possibilidade de se constituir como autobiográfica. Essa zona indeterminada é obviamente também o lugar do efeito teórico e, ao mesmo tempo, é o lugar da irrupção do delírio em resistência à teoria. Evidentemente, teoria e ficção trabalham essa zona indeterminada a partir de lugares de enunciação opostos: se a análise tenta ouvir o inaudível para incorporá-lo ao enunciado teórico, a ficção se abre para a resolução ou para o efeito teórico a partir do próprio lugar do inaudível, ou seja, a partir do delírio.

Logo, mesmo que a cena final do romance português seja o narrador-autor com seus familiares no túmulo de sua mãe, não podemos identificar que uma certa “cura” tenha sido atingido pelo autor, justamente pelo fato da restrição que a escrita literária nos impõe. Acima de tudo pelo fato de que não se possui o objetivo de diagnosticar algo, estando no âmbito literário, mas, primordialmente, poder notar que há um algo de processo terapêutico feito por esse ato de escrever sobre si mesmo.

Por fim, o gesto de escrita em *Mãe* integra memória, luto e formação do eu de maneira terapêutica e estética, demonstrando que a escrita de si não busca respostas definitivas, mas preserva a força latente da narração, ecoando na experiência do leitor:

É justamente a omissão da explicação que é essencial para a verdadeira narração. [...] A narração, de acordo com Benjamin, “não se esgota em si mesma”. Ela “preserva sua força acumulada em seu interior e é capaz de se desdobrar depois de muito tempo”. [...] Para Benjamin, o primeiro sinal do declínio da narração é o surgimento do romance no início da época moderna (Han, 2023, p.22-23).

Dessa forma, podemos afirmar que, em *Mãe*, a escrita atua como um espaço de elaboração do luto, construção da identidade e formação do sujeito, articulando elementos do romance moderno, do Bildungsroman e do gesto terapêutico discutido por Benjamin, Foucault e Natali. Ao relacionarmos o poder terapêutico da narrativa, conforme sugerido por Walter Benjamin e interpretado por Han (2023), à função formadora da Escrita de Si, elaborada por Foucault (2004) e retomada por Klinger (2007) e Natali (2020), compreendemos que Hugo Gonçalves constrói um gesto de escrita que não busca oferecer explicações definitivas, mas preservar a força latente da narração — aquela que não se esgota no momento da leitura, mas continua a operar silenciosamente no tempo e no outro. Assim, ao narrar a si mesmo, o narrador-personagem não visa à cura definitiva nem à resolução de conflitos, mas à criação de um espaço em que dor, afeto e memória possam existir como matéria compartilhável. Portanto, assim como a mãe de Benjamin, no início do presente subcapítulo, que cura contando histórias, o narrador de *Mãe* utiliza a escrita como quem tenta recompor os fragmentos vividos, não para explicá-los, para reinscrevê-los em uma temporalidade aberta, em que o leitor, como interlocutor, também possa encontrar ecos de sua própria travessia.

CONCLUSÃO

A presente pesquisa – *Viagens, objetos e escrita: os itinerários da geografia existencial em Mãe*, de Hugo Gonçalves – investigou que a obra lusitana representa uma instância significativa da Novíssima Ficção Portuguesa à luz dos eixos estruturantes de sua leitura (as viagens, os objetos e a escrita) reunidos sob a perspectiva crítica da geografia existencial. Analisamos como o romance configura um percurso de formação marcado pela fragmentação, pelo luto e pela busca identitária, elementos que, se por um lado afastam do *Bildungsroman* tradicional, por outro lado aproxima da ideia de *romance de formação tardio*, visto a proximidade da narrativa de busca e elaboração subjetiva própria da contemporaneidade.

Nesse sentido, ao analisarmos a narrativa, demonstramos que *Mãe* expõe uma lógica não linear, marcada por cortes temporais, digressões e lembranças que compõem um mosaico emocional e memorialístico. Desse modo, a obra rompe com a progressão tradicional do romance de formação para construir uma trajetória de amadurecimento que se dá posteriormente, pela via da escrita e pela rememoração, a qual aproxima do *romance de formação tardio*, proposto por Franco Moretti (2020). Dessa maneira, o narrador-personagem não emerge como um sujeito coeso ou totalmente formado, mas como alguém que busca, por meio da reconstrução das lembranças da mãe, reorganizar os afetos, os espaços e as experiências traumáticas. Assim, essa instabilidade identitária reflete os impasses da contemporaneidade portuguesa, sobretudo, no contexto de uma geração marcada por deslocamentos geográficos e desestabilidades emocionais.

Com isso, a leitura da obra deixou nítido como *Mãe* se inscreve na tendência, ainda pouco explorada pela crítica, chamada de Novíssima Ficção Portuguesa, ao lado de autores como João Tordo, Gonçalo M. Tavares, Afonso Cruz e Patrícia Portela. Essa geração literária, como apontam Miguel Real (2012) e João Barrento (2016), ambos vistos anteriormente, herda as inquietações identitárias da tradição portuguesa, mas as reinscreve numa chave crítica, intimista e fragmentária. Sob essa perspectiva, ao invés de reiterar os mitos fundadores da nação, esses novos autores exploram as fissuras da memória, a condição do exílio, a instabilidade das relações familiares e a crise de sentido no mundo globalizado. Assim, Hugo Gonçalves se insere com uma poética marcada pela introspecção, pela afetividade e por uma escrita que tensiona os limites de diferentes gêneros (hibridismo), como ficção, autoficção, autobiografia e romance de formação.

Nesse viés, o *corpus* de análise dessa pesquisa é um exemplar como o sujeito contemporâneo não é mais guiado por certezas ou por destino épico, mas por um processo de constante descentramento, como apontam os estudos de Eduardo Lourenço (2016) e Carlos

Reis (2004). Dessa forma, o herói tradicional cede espaço a um narrador hesitante, cujas decisões não são heroicas e as dores não buscam consolo, mas são humanas e buscam compreensão. Dessa maneira, a narrativa de Hugo Gonçalves, na perspectiva de João Barrento (2016), é construída a partir de fragmentos e lapsos, elementos que se tornam centrais na configuração da identidade e da memória. Sobretudo, observamos ainda que o romance mobiliza estratégias narrativas da metaficção, entre outras, ao incorporar elementos da autobiografia, do diário, do ensaio e da crônica. Esse hibridismo, como destacam os autores Mikhail Bakhtin (2016) e Maria Alzira Seixo (2001), evidencia a recusa de categorias fixas e aproximação entre vida e literatura. Desse modo, em *Mãe*, o narrador-personagem, além de contar uma história, reflete sobre a impossibilidade de contá-la plenamente, lançando luz sobre os limites da linguagem diante do luto e da dor. Logo, a obra também se configura como uma crítica à própria narrativa, consciente de suas fraturas e de sua função simbólica.

Ademais, exploramos também a figura materna, para além da sua ausência, sobretudo, como um dos eixos formadores de identidade na narrativa. Nesse sentido, a mãe retorna pela memória, pelas fotografias, pelas fitas cassetes, pelas imagens do passado que ainda habitam o presente, uma vez que é uma narrativa que trata também da história da vida da mãe, ao compor a identidade do filho. Essa presença contribui para construção da geografia existencial em que os lugares da infância, os objetos e os momentos em família se convertam em dispositivos narrativos. Ponto importante sobre fotografia a ser destacado é que na publicação original da obra, em Portugal, há a fotografia da mãe segurando o filho, a qual, na edição brasileira, não se manteve. Assim, a geografia existencial é elaborada a partir do que Marc Augé (2012) chama de “não lugares”, espaços de passagem, de suspensão do pertencimento, mas que, em *Mãe*, adquirem uma importância ao se tornarem suportes da rememoração e da formação da identidade do eu.

Dessa maneira, exploramos também os eixos estruturantes, uma vez que as viagens abordamos sob o ponto de vista Marc Augé (2012) e de Yi-Fu Tuan (1983) para falarmos da importância dos espaços na composição da narrativa. Além disso, ao falarmos sobre os objetos, destacamos também as obras de Susan Sontag (1983) (1984) (2003), Byung-Chul Han (2020) (2023) e Roland Barthes (2011), evidenciando a carga significativa desses objetos na construção da formação do sujeito. Outrossim, apresentamos a leitura de *Escrita de Si*, formulada por Michel Foucault (2004), não como o gênero a qual a obra pertence, mas como parte essencial para compreendermos a escrita do narrador-personagem como um gesto de autoconhecimento, de elaboração do luto e de reapropriação da própria história. Também, em paralelo com as formulações de Diana Klinger (2007) e Marcos Natali (2020), evidenciamos que o ato de narrar, em *Mãe*, não é apenas uma reconstrução memorial, mas um processo

terapêutico que permite ao sujeito reorganizar seu próprio lugar no mundo. Logo, a escrita é aqui mais do que um testemunho, é um modo de existir, um espaço de reinvenção subjetiva diante a ausência da mãe e do vazio deixado pela morte.

Dessa forma, consideramos que a poética de Hugo Gonçalves, em especial *Mãe*, oferece importantes contribuições para o debate literário contemporâneo, para além da sua temática sensível e necessária, sobretudo por propor uma forma de narrar em que o deslocamento, a memória e a escrita se entrelaçam como dispositivos construtivos da subjetividade e do eu. Nesse viés, a geografia existencial, proposta ao longo do trabalho, não se limita ao espaço físico percorrido pelo narrador-personagem, mas abrange os espaços íntimos, afetivos e discursivos por onde o sujeito transita na tentativa de significar sua experiência e pode indicar um viés a ser seguido pela Novíssima Ficção Portuguesa.

Portanto, com a presente pesquisa pretendemos, além de lançar luz sobre uma obra pouco explorada no âmbito acadêmico, ampliar as possibilidades de leitura do romance contemporâneo português a partir de perspectivas que integram a estética, a subjetividade e o pensamento crítico. Logo, *Mãe*, de Hugo Gonçalves, nos convida, enquanto leitores e críticos, a refletir sobre como o sujeito contemporâneo lida com suas perdas, seus deslocamentos e seus afetos por meio da linguagem e como a literatura permanece, sobretudo, como lufar de escuta, elaboração e formação de si.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICAS

- ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. Tradução de Alfredo Bosi. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- ASSIS, Machado. **Dom Casmurro**. Londrina, PR: Livrarias Família Cristã, 2021.
- AUGÉ, Marc. **Não Lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade**. 9. ed. Tradução de Maria Lúcia Pereira. Campinas: Papirus, 2012.
- BACHELARD, Gaston. **A intuição do instante**. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.
- BARRENTO, João. **A chama e as cinzas: Um de século de literatura portuguesa (1974 – 2000)**. Lisboa: Bertrand Editora, 2016.
- BAKTHIN, Mikhail. **Os gêneros do discurso**. Tradução, posfácio e notas de Paulo Bezerra. 1. ed. São Paulo, Editora 34, 2016.
- BAKTHIN, Mikhail. **Teoria do romance III: O romance como gênero literário**. Tradução, posfácio e notas de Paulo Bezerra. 1. ed. São Paulo, Editora 34, 2019.
- BARTHES, Roland. **Diário de luto: 26 de outubro 1977 – 15 de setembro de 1979**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.
- BENJAMIN, Walter. **O conto e a cura**. In: *Imagens de pensamento*. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.
- BESSA-LUÍS, Agustina. **Contemplação carinhosa da angústia**. Lisboa: Guimarães Editores, 1998.
- BOTOSO, Altamir. **O romance de formação em Raul Pompéia e Fernando Namora**. Catu: Bordô-Grená, 2020.
- BOURDIEU, Pierre; PASSERON, Jean-Claude. **A Reprodução**. Elementos para uma Teoria do Sistema de Ensino. Recensão de Ana Paula Rosendo. Tradução de C. Perdigão Gomes da Silva. Lisboa: Ed. Vega, 1970.
- CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio**. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CAMÕES, Luís de. **Os Lusíadas**. 1. ed. Cotia, São Paulo: Pé da Letra, 2018.
- CAMUS, Albert. **O estrangeiro**. Tradução de Guilherme João de Freitas Teixeira. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.
- CASTELO BRANCO, Camilo. **Amor de perdição**. São Paulo: Martin Claret, 2002.
- COUTO, Mia. **Antes de nascer o Mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

DESLOCADO. Intérprete: NAPA. Compositor: André Santos, Diogo Góis, Francisco Sousa, João Guilherme Gomes, João Lourenço Gomes, João Rodrigues. *In: Deslocado*. Lisboa, 2025.

DUNKER, Christian Ingo Lenz. **Lutos finitos e infinitos**. São Paulo: Paidós, 2023.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. *In: FOUCAULT, Michel. Ética, sexualidade, política*. Organização e seleção de textos Manoel Barros da Motta; tradução Elisa Monteiro, Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2004, p.143-162.

FUKS, Julián. **Romance**: História de uma ideia. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

GARRETT, Almeida. **Viagens na minha terra**. 3. ed. São Paulo: Martin Claret, 2012.

GENETTE, Gérard. **Paratextos editoriais**. Tradução de Álvaro Faleiros. Cotia: Ateliê Editorial 2009.

GOETHE, Johann Wolfgang von. **Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister**. Tradução de Mario Luiz Frungillo. São Paulo: Editora 34, 2011.

GONÇALVES, Hugo. **Mãe**. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

GONÇALVES, Hugo. **Entrevista com o escritor Hugo Gonçalves**. [Entrevista concedida a] Rodrigo Valverde Denubila e João Vítor Freitas Silva. Itinerários, Araraquara, n.57, p. 269-290, jul/dez, 2023.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva & Guaciara Lopes Louro. Rio de Janeiro: Lamparina, 2014.

HAN, Byung-Chul. **Morte e alteridade**. Tradução de Lucas Machado. Petrópolis: Vozes, 2020.

HAN, Byung-Chul. **A crise da narração**. Tradução de Daniel Guilhermino. Petrópolis: Vozes, 2023.

JAUSS, Hans Robert. O prazer estético e as Experiências Fundamentais da Poiesis, Aesthesis e Katharsis. *In: LIMA, Luis (org.). A literatura e o leitor - textos de Estética da Recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

KLINGER, Diana Irene. **Escritas de si, escritas do outro**: autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea. 2006. 205 f. Tese (Doutorado em Literaturas de Língua Inglesa; Literatura Brasileira; Literatura Portuguesa; Língua Portuguesa)- Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

LOURENÇO, Eduardo. **O labirinto da saudade**. Rio de Janeiro: Tinta da China, 2016.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à Internet. Tradução: Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LIMA, Luiz Costa. **Mimesis**: desafio ao pensamento. Rio de Janeiro: Imago, 1994.

LIMA, Luiz Costa. **História, ficção, literatura**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

LOPES, Jahan Natanael Domingos. **Complexo de Odisseu**: uma geografia existencial do deslocar e do pertencer. UNICAMP: Boletim Paulista de Geografia, 2019. p.48-62.

LOPES, Óscar; MARINHO, Maria de Fátima. **História da Literatura Portuguesa**: as correntes contemporâneas. Lisboa: Publicações Alfa, 2002.

LUKÁCS, Georg. **Teoria do Romance**. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora, 2000.

LUKÁCS, Georg. Pós-facio. In: GOETHE, Johann Wolfgang Von. **Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister**. Tradução de Nicolino Simone Neto. São Paulo: Editora 34, 2009. p. 581 – 601.

MAAS, Wilma Patrícia. **O cânone mínimo**: o *bildungsroman* na história da literatura. São Paulo: Editora Unesp, 2001.

MACEDO, Helder. **Camões e outros contemporâneos**. Portugal: Editorial Presença, 2017.

MAZZARI, Marcus Vinicius e MARKS, Maria Cecília (orgs.). **Romance de Formação**: Caminhos e Descaminhos do Herói. Cotia-SP: Ateliê Editorial, 2020.

MORETTI, Franco. **O Romance de formação**. Tradução de Natasha Belfort Palmeira. São Paulo: Todavia, 2020.

MAZUCATO, Thiago. **Ideologia e utopia em Karl Mannheim**. São Paulo: Ideias & Letras, 2013.

NATALI, Marcos. Grafoterapia. In: NATALI, Marcos. **A literatura em questão**: sobre a responsabilidade da instituição literária. Campinas, Editora da Unicamp, 2020.

NORONHA, Jovita. **Ensaio sobre a autoficção**. Tradução: Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

OLIVEIRA, J. P. e CASTRILLON-MENDES, O. M. **O leitor e a estética da recepção: uma proposta de análise de "Circuitos fechado", de Ricardo Ramos**. Nonada. 2015.

PAMUK, Orhan. **O romancista ingênuo e o sentimental**. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

PESSOA, Fernando. **Livro do desassossego**. 2. ed. Jandira, SP: Principis, 2019.

PINHEIRO, Mariza de Oliveira. **Escrita de si como Etopoiética informacional**: cartas e diários e os “lugares” epistêmicos de memórias e identidade. XVI ENANCIB: UFPB: João Pessoa, 2015.

PINTO, Débora Morato. **Consciência e memória**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

PIRES DE LIMA, Isabel. *Vaivéns literários hoje: Brasil/Portugal*. **Literatura Comparada**, Porto, n. 34, p. 111–126, 2016. ISSN 1645-1112. DOI: 10.21747/16451112/litcomp34a8.

POMPEIA, Raul. **O Ateneu**. São Paulo: Martin Claret, 2003.

QUEIRÓS, Eça de. **Os Maias**: episódios da vida romântica. São Paulo: Martin Claret, 2002.

- REAL, Miguel. **O romance português contemporâneo**. Lisboa: Caminho, 2012.
- REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de teoria da narrativa**. Coimbra: Almedina, 1988.
- REIS, Carlos. A ficção portuguesa entre a Revolução e o fim do século. In: **História crítica literatura portuguesa**. Lisboa: Editorial Verbo, 2004.
- REIS, Carlos. **Dicionário de Estudos Narrativos**. Lisboa: Almedina, 2018.
- ROBERT, Marthe. Por que o romance?. In: ROBERT, Marthe. **Romance das origens, origens do romance**. Tradução: André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p.11-31.
- ROSA, João Guimarães. **Primeiras estórias**. 25.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019.
- SARR, Mohamed Mbougar. **A mais recôndita memória dos homens**. Tradução de Diogo Cardoso. São Paulo: Fósforo, 2023.
- SEIXO, Maria Alzira. **Outros erros: Ensaio de Literatura**. Porto: Asa, 2001.
- SILVA, Gabriela. **A novíssima literatura portuguesa: novas identidades de escrita**. Revista Desassossego, São Paulo, v. 8, n. 16, p. 6-21, dez. 2016.
- SONTAG, Susan. **A doença como metáfora**. Tradução de Marcio Ramalho. Rio de Janeiro: Editora Graal, 1984.
- SONTAG, Susan. **AIDS e suas metáforas**. Tradução de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- TOLSTÓI, Liev. **Anna Kariênina**. Tradução revista e apresentação Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- TORDO, João. **O bom inverno**. Lisboa: Dom Quixote, 2010.
- TUAN, Yi-Fu. **Espaço e lugar: a perspectiva da experiência**. Tradução de Livia de Oliveira. São Paulo: DIFEL, 1983.
- VALENTIM, Jorge Vicente. Filho da Mãe, de Hugo Gonçalves. **Metamorfoses**: Rio de Janeiro, vol. 16, nº 2, p. 138-143, 2019.
- VALENTIM, Jorge Vicente. **A "prateleira hipotética": seis propostas da novíssima ficção portuguesa para o atual milênio (2000-2022)**. Campinas: Editora da Unicamp, 2024.
- WANZELER, Murilo Cunha. *O cuidado de si em Michel Foucault*. João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba, 2011. 127 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2011.
- WOOD, James. Narrando. In: WOOD, James. **Como funciona a ficção**. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Sesi-SP, 2017. p. 19-44.