



**Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e  
Crítica Literária da PUC-SP**

**nº 33 – dezembro de 2024**

<http://dx.doi.org/10.23925/1983-4373.2024i33p181-196>

**Em nome do pai, do filho e da mãe:  
a tormenta materna em *Morra, amor*, de Ariana Harwicz**

**In the name of the father, the son and the mother:  
maternal storm in *Die, my love*, by Ariana Harwicz**

*Ricardo Tiezzi\*\**

#### **RESUMO**

No livro *Morra, amor* (2019), da escritora argentina Ariana Harwicz, nos deparamos com um relato marcado por sentimentos sombrios sobre a maternidade. Assim, o livro navega na corrente contrária a narrativas que enaltecem e edulcoram a família. Elegemos três momentos significativos para propor uma leitura do livro de Harwicz, destacando seus momentos de choque e contraste com narrativas familiares anteriores. Um percurso que se inicia com o nascimento do drama familiar, na peça *O filho natural*, de Diderot, colocando a família como núcleo da virtude e dos bons sentimentos; passa pela desconfiança sobre a paternidade, em *O pai*, de Strindberg, com o lar como lugar de crise, e chega, enfim, a *Morra, amor*, que narra os interditos sobre a maternidade. Destacamos, dessa maneira, como o livro se apresenta como um contraste radical à fábula da harmonia familiar, expressando o que ficou sufocado por certa tradição.

**PALAVRAS-CHAVE:** Narrativa contemporânea; Maternidade; Família; Drama burguês; Literatura argentina

#### **ABSTRACT**

In the book *Die, my love*, by Argentinian writer Ariana Harwicz, we come across a story marked by dark feelings about motherhood. The book runs counter to narratives that value and praise the family. We have chosen three significant moments to propose a reading of Harwicz's book, highlighting its moments of shock and contrast with previous family narratives. A journey that begins with the birth of the family drama in Diderot's play *The Natural Son*, placing the family as the core of virtue and good feelings, passes through the distrust of paternity in Strindberg's *The Father*, with the home as a place of crisis, and finally arrives at *Die, my love*, which narrates the interdicts on motherhood. In this way,

---

\* Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC SP; Faculdade de Filosofia, Comunicação, Letras e Artes; Programa de Pós-Graduação em Literatura e Crítica Literária – São Paulo – SP – Brasil – ricardotiezzi@yahoo.com.br



**Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e  
Crítica Literária da PUC-SP**

**nº 33 – dezembro de 2024**

we highlight how the book presents itself as a radical contrast to the fable of family harmony, expressing what has been suffocated by a certain tradition.

**KEYWORDS:** Contemporary narrative; Motherhood; Family; Bourgeois drama; Argentinian literature

O homem, atormentado pela sua máscara, fabricará para uso próprio e às escondidas uma espécie de subcultura; um mundo construído com as quebras do mundo superior da cultura, domínio da bugiganga, dos mitos impúberes, das paixões não confessadas... domínio secundário da compensação. É lá que nasce certa poesia envergonhada, certa beleza comprometedora (Gombrowicz, 1986, p. 9).

## Introdução

O livro *Morra, Amor* (2019), da escritora argentina Ariana Harwicz, carrega o paradoxo desde o título. Nas suas páginas, convivem desejos ambivalentes, no relato profundo e desestabilizador de uma mãe que manifesta amor pelo seu filho, mas se quer livre da sua existência. Uma narrativa de choque, na contramão das histórias que enaltecem e edulcoram a maternidade e a família.

Essas histórias têm História. Nos palcos do drama burguês do século 18 se assistia ao primado da nova célula social, a pequena família, como núcleo da virtude a ser alcançada, especialmente nas peças de Diderot. Posteriormente, com a crise do drama apontada por Szondi (2001), nos deparamos com uma peça como *O Pai* (2009), de Strindberg, lançando desconfiança sobre as relações familiares e projetando uma sombra sobre a harmonia do drama burguês. Na literatura contemporânea, podemos ler relatos como os de *Morra, Amor*: crus, intensos, atravessados por sentimentos ambíguos e paradoxais.

Estamos no território mapeado pelo escritor polonês radicado na Argentina, Witold Gombrowicz, destacado na epígrafe: o território do que se esconde por trás da máscara dos bons sentimentos públicos, das paixões não confessadas. Ariana Harwicz é argentina e, curiosamente, ambos têm os sobrenomes com a terminação “wicz”. Para além da coincidência, Harwicz escreve uma narrativa de beleza comprometedora, da qual fala Gombrowicz, expondo sem disfarce um lado real e profundamente humano da família, ainda que isso signifique expressar os sentimentos mais obscuros.

Este artigo procura explorar esse relato desestabilizador – todo feito no fluxo de consciência da protagonista: um fluxo irregular, fragmentando, perturbado e perturbador – em contraste com seus antecessores. Definimos esse recorte, pois tratam-se de momentos privilegiados, como em um drama em três atos da representação familiar: surgimento e glória, desilusão, ruptura absoluta. *Morra, amor* pode ser lido, portanto, como um grito contra certa tradição, apresentando-se em uma postura de contraste

deliberado às histórias que desde o drama burguês impregnam o imaginário coletivo, colocando a maternidade em posição de beatitude.

O drama burguês, especialmente na voz filosófica e dramaturgicamente de seu arauto Diderot, dramatiza e teoriza sobre essa espécie de *doxa*, o senso comum dos novos tempos. Na peça *O Filho Natural* (2008) – à qual se segue as *Conversas sobre O Filho Natural* (2008) – a virtude se encontra na família como uma entidade nobre e superior. Solidifica-se a ideia dos laços de sangue como o ideal desejável, em uma construção clara dos papéis de cada membro da família.

Do *Filho Natural*, passamos a *O Pai*, de Strindberg. Se a figura do filho diderotiano é virtude e sacrifício, agora o protagonista paterno vê o seu reino familiar se desintegrar. A confiança nos laços de sangue é abalada, especialmente no centro do seu núcleo patriarcal, pois o pai não tem mais a certeza da sua paternidade, e a esposa e mãe é apresentada como fonte de intrigas.

Enfim, do pai passamos para a mãe de *Morra, Amor*. A negação e o repúdio à família atingem seu ápice. A narradora não nomeada do romance é uma mãe que exalta seu desprezo pelo marido e seus sentimentos destrutivos em relação ao filho. Uma personagem instável e fragmentada, típica de narrativas contemporâneas, como iremos abordar. Se a paternidade havia sido corrompida em Strindberg, agora é a maternidade que está em dissolução. A *mater*, célula vital e matricial, que carrega toda uma carga de valores como sacrifício, beleza, a nobreza “natural” do amor materno, se revela nas páginas do livro em toda sua carga sombria, configurando, assim, um potente relato sobre interditos. Uma maternidade feita de depressão e desgraça, de recusa e rejeição. A *doxa* burguesa se converte na *para-doxa*, atingindo no nervo toda uma tradição em que a família era a glória a ser alcançada.

## 1 O filho virtuoso

Como dramaturgo e pensador, Diderot inaugura o drama de família. Os títulos de suas peças não deixam dúvidas de quem são os novos protagonistas no palco – *O pai de família*, *O filho natural*. Como teórico do novo drama burguês, apregoa que “[...] o tema deve ser importante e a trama simples, doméstica e próxima da vida real” (2008, p. 153). Com isso, Diderot está alinhado ao fenômeno de cotidianização geral da literatura do século 18: o que importa agora não é o que se passa nos palácios, e sim o que acontece ao alcance dos olhos. Os conflitos e os problemas do cotidiano se tornam matéria

dramática, ainda mais em se tratando dos temas favoritos da nova classe em ascensão, a família e o trabalho. O gênero novo “[...] não expõe conflitos de classe e sim aquela sentimentalidade pela qual os seres humanos, unidos na pequena família burguesa, não ousam decidir seus conflitos, senão os reprimem nas lágrimas de comoção e de lamento”, como aponta Szondi (2004, p. 99). Não basta a família ser representada, mas sim ser carregada de sentimentos nobres e dignos. A luz que brilha no palco guarda analogia com a luz esclarecedora do Iluminismo, lançando foco sobre os valores que precisam ser destacados. Como enaltece a personagem Constante, de *O filho natural*, “[...] o século se iluminou [...] Essas são as lições que ecoam em nossos teatros” (Diderot, 2008, p. 77).

A pequena família burguesa do século XVIII, diferentemente daquela do XIX e do XX, estava unida na certeza de que cada um quer bem ao outro [...]. Na era da sentimentalidade, a relação dos membros da família entre si e da família consigo mesma são determinadas pela comoção (Szondi, 2004, p. 113).

A observação de Szondi nos interessa em particular pelo contraste que veremos mais adiante em relação ao romance de Harwicz, pois sua narrativa é o exato oposto da harmonia e do equilíbrio familiar. Em vez de refúgio seguro, a família se converte na tormenta encapsulada na sala de estar.

No século 18, os conflitos familiares se resolviam às lágrimas, vinculadas a uma dignidade suprema. A palavra “virtude” aparece em profusão em *O filho natural*, que traz desde o subtítulo sua intenção inequívoca: “as provações da virtude”. A palavra aparece na boca dos personagens – “Esse é o privilégio soberano da virtude: impor-se a todos que dela se aproximam” (Diderot, 2008, p. 42); “O Céu não consentirá que dois seres que ele parece ter formado para servirem de consolo e estímulo à virtude, sejam infelizes sem o terem merecido” (p. 49); “[...] a imitação é natural em nós e que nada cativa mais fortemente que o exemplo da virtude, nem mesmo o exemplo do vício” (p. 76) –, ou nas *Conversas sobre O filho natural*, que se segue à peça, em que o pensador Diderot teoriza, em forma de diálogo, sobre o drama. Em determinada altura da conversa, o interlocutor Dorval faz a pergunta decisiva: “Qual é o objeto de uma composição dramática?”. A resposta não deixa dúvidas: “Acho que é inspirar aos homens o amor à virtude e o horror ao vício” (Diderot, 2008, p. 165).

Cabe indagar, portanto, em que consiste essencialmente a virtude para Diderot. Uma resposta se encontra no seu *Elogio à Richardson*, no qual o filósofo tece loas para a acurada capacidade do romancista de representar a vida cotidiana e doméstica, conhecida

e reconhecida por todos. “O que é a virtude? Ela é, sob qualquer face que a considerem, um sacrifício de si mesmo” (Diderot, 2000, p. 17).

Pode-se dizer que os laços sentimentais pautados pela virtude, o afeto que une os membros da família, forma de organização social nuclear da burguesia, formam a *doxa* da época, no sentido de configurar o senso comum, os valores compartilhados no dia a dia que permitem o funcionamento harmônico da nova sociedade. Nas *Conversas*, Diderot pergunta: “Que costumes devemos imitar, os nossos ou os de 2 mil anos atrás?” (2008, p. 103). Há dois mil anos, nas tragédias dos precursores da dramaturgia – Ésquilo, Sófocles e Eurípedes –, o espectador estava diante de um drama que se passava em algum lugar entre a pólis e o Olimpo, cindidos entre a lei dos homens e a lei dos deuses, com a busca humana pelo seu lugar no cosmos. Resquícios de tragédia antiga sobreviviam no palco nas tragédias clássicas francesas de Corneille e Racine. É contra eles que os pensadores do Iluminismo se insurgem, invocando para os palcos uma realidade mais próxima da experiência ordinária. Assim, “[...] no lugar dessa didática metafísica entra uma didática moral: mostra-se ao espectador como este deve levar sua vida e, sobretudo, como *não* deve levá-la” (Szondi, 2004, p. 127, grifo próprio).

A proposta do novo drama era partilhar valores e o aprimoramento coletivo, em linha com uma tradição antiga que se encontra expressa, por exemplo, na poética de Horácio. “Todo poeta procura dar proveito ou deleite, ou dizer num só tempo o que é belo e útil na vida” (2020, p. 63). Diderot não deixou de apontar esse aspecto da peça como veículo de valores coletivos, ao falar sobre a contaminação das paixões que o teatro propicia: “[...] aquele que não sente intensificar-se a sua sensação pelo grande número dos que com ele partilham, tem algum vício secreto; há em seu caráter algo de solitário que me desagrade” (2008, p. 137).

Franklin (1986) observa que o verossímil depende, em última instância, dos valores compartilhados pelo público de determinada época. O drama anterior a Diderot e companhia atendia aos anseios do *honnête homme* do século 17, o espectador cultivado, capaz de identificar e traçar juízos de gosto pelas regras estabelecidas da boa arte. A partir de Diderot, Rousseau e os enciclopedistas, reverte-se a expectativa do público para a “demanda dos recém-chegados no circuito da cultura bem-pensante” (Franklin, 1986, p. 19), que são a burguesia ascendente. Os novos espectadores são o homem de letras, o comerciante, o juiz, o advogado, o cidadão, o financista.

A esses era oferecida uma espécie de *doxa* dramatizada, ou seja, uma representação apropriada ao convencimento de que os valores familiares são o pináculo

a ser atingido. A peça *O filho natural* é modelar nesse sentido, ao colocar em cena o dilema moral do Dorval, um filho nascido de circunstâncias enigmáticas que se apaixona por Rosali, noiva do melhor amigo, Clairville. Para alimentar o drama, seu amor é correspondido. Um quiproquó faz com que a irmã de seu amigo, Constance, acredite que Dorval na verdade está apaixonado por ela, enquanto seu próprio amigo se lamenta da falta de afeição da noiva. No centro desse nó sentimental, Dorval só vê saída pela virtude. Ele decide abdicar dos seus desejos e convence Rosali a seguir seu exemplo. Para coroar com um típico golpe de teatro, o pai de Dorval chega do estrangeiro e, assim, abraça os seus dois filhos, revelando que Dorval e Rosali são irmãos. A presença paterna garante o movimento conciliatório em torno da família, com a dose apropriada de emoção e lágrimas para o desenlace. E, assim, se fortalece o movimento de formação do pensamento coletivo – que aqui chamamos de *doxa* burguesa – para comparar com os *paradoxos* da narrativa de Harwicz. Segundo Szondi,

[...] o espectador deve encontrar sobre o palco os homens com quem gostaria de conviver. No entanto essa utopia é uma que já tem ou poderia ter sua realidade do âmbito estreito da família. Essa notável guinada *ad hominem* permite a Diderot endossar o caráter realista do mundo mostrado pelo drama de família recorrendo às circunstâncias da vida privada do indivíduo (2004, p. 140).

Com certa licença com o latim, no contexto das relações familiares, boa parte do argumento da *doxa* burguesa se dá *ad femina*. O papel da mulher como a mãe capaz do máximo sacrifício – sinônimo de virtude, como vimos em Diderot – e candidata às emoções mais supremas se revela em um trecho decisivo das *Conversas sobre o Filho natural*. “Se a mãe de Ifigênia se mostrasse, por um momento que fosse, rainha de Argos e mulher do general dos gregos, ela me pareceria a última das criaturas. A verdadeira dignidade, a que me toca e perturba, é o quadro do amor materno em toda a sua verdade” (Diderot, 2008, p. 108).

Diderot articula aqui um movimento de inflexão da maior engenhosidade. No contexto grego, o gesto de Clitemnestra, mãe de Ifigênia na trilogia *Oréstia*, de Ésquilo, vai muito além do laço sanguíneo. A tragédia envolve relações entre parentes, mas também entre palácios. Questões familiares convivem com questões régias e, em escala ainda maior e mais vital, questões humanas se misturam com questões de ordem mítica. Cabe lembrar que Ifigênia foi entregue em sacrifício pelo próprio pai, o rei Agamenon, a mando de uma profecia para que seu reino vencesse a guerra de Troia.

Em uma canetada, Diderot releva todas essas complicações em nome do que realmente importa aos novos tempos. Para ele, o coração pulsante da peça é a dor materna. Uma dor que é igual em toda parte, pois, mais adiante, nas *Conversas*, ele conta a história de uma camponesa que mandou o marido para a casa dos pais, onde ele foi morto pelo cunhado (2008, p. 117). No dia seguinte, testemunhou a mulher desgrenhada e aos prantos junto ao falecido. Assim, a rainha e a camponesa se irmanam no *páthos* que se quer universal, da dor ancestral e eterna da mãe e da esposa.

Por intermédio dessas duas mães exemplares, garante-se, assim, o papel da mãe na constelação familiar. Szondi observa:

Essa função de modelo cabe a Clitemnestra porque ela esquece que é rainha e limita-se a conferir expressão à mãe e à sua dor privada [...] E à camponesa porque sua dor lhe propicia uma verdade e uma dignidade de expressão em que não a veríamos sobrepujada mesmo por personagens de posição superior (2004, p. 109-110).

E conclui em seguida: “Eis o aspecto humano universal, a crença decisiva da ideologia burguesa revolucionária do século XVIII” (p. 110).

## 2 O pai interdito

Se *O filho natural* celebra os laços familiares, pouco mais de um século depois, os conflitos do lar aparecem inconciliáveis. Na peça *O pai*, Strindberg coloca pai e mãe em disputa pela educação da filha. A harmonia na sala de estar dá lugar a uma disputa contínua e progressiva. A louvada mãe do drama imaginado por Diderot agora ocupa o papel de vilã. Ela tenta destituir o marido de sua autoridade, provocando nele uma perturbação insidiosa até o golpe fatal. Laura abala o fundamento mais sólido da paternidade, ao colocar em dúvida se o Capitão é, de fato, o pai de Bertha. A paranoia e a desconfiança se instalam, e a peça pode ser lida como um grande ocaso da figura paterna. Se em *O filho natural*, o pai chega para redimir, em *O pai*, acompanhamos o senhor do lar ser interdito e destituído do seu papel. “Agora você terminou de cumprir seu dever como pai infelizmente necessário e provedor da família. Não preciso mais de você”, Laura avisa próximo ao fim da peça (Strindberg, 2009, p. 74).

Os três atos se passam em ambiente doméstico, mas, agora, o lar, em vez de lugar de refúgio sereno, é o tablado de uma disputa cruel. A harmonia familiar é substituída por acusações e suspeitas. “Assim você fica ainda mais ridículo” (Strindberg, 2009, p. 52),

diz a esposa para o marido. “Não vou apelar aos seus sentimentos pois sei que você não os tem, e essa é a sua força” (p. 66), o Capitão acusa em outro momento, jogando por terra o sentimentalismo laboriosamente construído pelo drama burguês. Laura se mantém sempre implacável e incisiva ao semear a obsessão e a loucura: “Você está falando em se matar, mas eu duvido que você se mate” (p. 66).

Outro legado do drama burguês, a ascese intramundana, é esmagado pela realidade cênica. A ascese intramundana, primado da classe burguesa, defendia o trabalho como forma de redenção neste mundo, sem esperar por outro além vida. Um trabalho árduo movido não pela ganância, mas pelo compromisso com o bem-estar da família. A imprecisão do Capitão de *O pai* se dirige a essa história que lhe foi legada: “Eu trabalhei como um escravo por você, pela sua filha, pela sua mãe e pelos seus criados [...] tive insônia, me preocupei a tal ponto com a sua existência que os meus cabelos ficaram grisalhos; tudo para que você vivesse tranquila” (Strindberg, 2009, p. 69).

Não se trata, na peça, de qualificar essa família específica como problemática, em comparação com a normalidade da família tradicional. É a própria família que aparece como problema, como se a turbulência fosse sua marca registrada desde sempre. O Capitão revela a sua própria origem, rejeitado pela mãe e pelo pai. A disputa nasce junto com a criança: a mãe não o queria por causa das dores do parto e, assim, nas palavras do protagonista, “[...] foi minha inimiga quando roubou o alimento da semente em seu ventre” (Strindberg, 2009, p. 90). Agora adulto, o Capitão se depara com a mesma fratura fundante inscrita no seio da estrutura familiar. Laura tem uma visão acurada dos paradoxos da família. Como mãe de Bertha, ela até pode ser amiga do marido. Mas como esposa, é inimiga, pois “o amor entre os sexos é uma guerra” (2009, p. 71). O casamento se torna essa confusão de papéis, pletora de sentimentos ambíguos, em estado de dissolução. Como se autoconsciente da história da família feliz e harmoniosa que lhe foi legada, o Capitão se lamenta: “[...] nós fomos vivendo a vida com uma inocência infantil, cheios de sonhos, ideais e ilusões, até que então despertamos” (2009, p. 72). Um despertar para uma realidade de pesadelo, pois, agora, em vez dos laços de afeto, os familiares se apresentam como inimigos íntimos. A verdade de Laura é chocante porque expressa uma realidade interdita. “A sua presença foi como uma pedra em cima do meu peito, que esmagou meu coração até que ele resolvesse se livrar desse peso incapacitante” (2009, p. 90).

Estamos na órbita de outro gênero dramático. O drama burguês postulou a si mesmo como um gênero intermediário entre a tragédia e a comédia. A seriedade dos

assuntos trágicos temperada pela leveza e possibilidade de reconciliação da comédia. Em *O pai*, estamos diante do que Williams (2002) chamou de tragédia moderna. Nessa nova configuração trágica, no lugar do oráculo da tragédia antiga, temos psicologias atormentadas. No lugar do fado, a neurose.

Para o drama burguês, falhas nas relações familiares são máculas que precisam ser sanadas. No final, prevalecia a justiça poética: virtudes premiadas, vícios punidos. Na tragédia moderna de Strindberg, O'Neill, Tennessee Williams, entre outros, com raízes em Nietzsche e Schopenhauer, a família é intrinsecamente autodestrutiva. A família enaltecida no século 18 se torna, um século depois, um tecido desgastado, como se a célula social vital sofresse de um tumor. Consciências perturbadas criando relacionamentos perturbados. A associação entre amor e destruição agora é “[...] tão profunda que não pode ser vista, da maneira como os escritores liberais supunham, como o produto de uma história específica; ela é, antes, universal e natural, em todos os relacionamentos” (Williams, 2002, p. 145). O dogma sagrado da família se torna um tecido de crenças gastas e desconexas, esvaziando o ideal social construído no século anterior.

Na tragédia moderna, a disrupção não emana dos céus, “para a satisfação dos deuses ressentidos” (Sófocles, 1990, p. 15). O trágico se internalizou, tornando-se parte da nossa própria natureza. Na definição preciosa de Williams, a tragédia “entrou pela corrente sanguínea” (2002, p. 153). Sendo assim, se espalhou pelos órgãos dos tecidos pessoal e social, arrastando consigo a ideia do amor materno sublime e eterno, sereno e confiável como uma história contada ao lado do berço. Uma narrativa como *Morra, amor* surge, assim, com uma das visões mais penetrantes e perturbadoras quando a maternidade se torna tragédia.

### **3 A mãe destroçada**

“Sou mãe, pronto. Eu me arrependo, mas nem posso dizer” (Harwicz, 2019, p. 89). “Mamãe era feliz antes do bebê. Mamãe se levanta todos os dias querendo fugir do bebê e ele chora mais” (p. 89).

O trecho de *Morra, Amor* fornece uma chave de leitura. O livro é um fluxo de consciência descontínuo, cada capítulo mergulhando em uma sensação, sentimento, pensamento sobre a família e a maternidade. A narradora vive com marido e filho bebê em um lugar relativamente isolado, o que reforça sua sensação de alheamento à realidade

de mãe e esposa. Como se apartada do ideal de família, a narradora – nunca nomeada – reflete e verbaliza todos os interditos sobre a maternidade. O maior deles se expressa no título paradoxal do livro: no relato convivem os sentimentos afetivos e os de morte, comprimidos em cada linha, refletindo a clausura de pânico e desespero da protagonista.

No nosso recorte, interessam, sobretudo, os momentos de choque, quando a visão sincera, perturbadora e penetrante da narradora contraria frontalmente o ideal familiar enaltecido pelo drama burguês. Como se a autora levasse às últimas consequências a cisão e a desconfiança semeadas em Strindberg. Desse choque de realidade sobre a maternidade, brotam os paradoxos. Momentos em que o entendimento paralisa diante de aporias. “Com uma das mãos seguro meu nenê, com a outra a espátula. Com uma das mãos preparo a comida, com a outra me apunhalo” (Harwicz, 2019, p. 48).

O livro segue a tradição inaugurada por Strindberg da dramaturgia do eu. O foco principal é o movimento interior, o drama subjetivo. “A dramaturgia subjetiva leva [...] à substituição da unidade de ação pela unidade do eu” (Szondi, 2001, p. 60). Nesse mundo interior, o que se encontra, na maioria das vezes, não é a clareza de propósitos e o domínio da vontade do herói clássico, tampouco o coração virtuoso do herói burguês. A sensibilidade interior é feita de contradições, ambiguidades, instabilidades. O “eu” frequentemente se torna desconhecido para si mesmo. Szondi aponta para esse circuito paradoxal, em que o olhar para si gera estranhamento e desorientação ao invés de esclarecimento:

Contradição é o paradoxo da própria subjetividade: sua autoalienação na reflexão, a objetivação do eu sob seu próprio olhar, a conversão da subjetividade potencializada em algo objetivo. [...] Desse modo, o indivíduo isolado, que se refugia em si mesmo ante o mundo que se tornou estranho, volta a se defrontar com o estranho (2001, p. 62).

Há, também, uma desconexão fundamental entre o mundo interno e o mundo externo. No caso de *Corra, Amor*, o descompasso aparece frequentemente nas comparações propostas pela narradora entre sua situação e a das famílias modelares. “Pouco importa que eu passasse a manhã inteira pensando em como traduzir meu estado de clausura [...]. Importa o que você faz, aonde vai, se você se mexe” (Harwicz, 2019, p. 59). Importa simular a *doxa* coletiva, da mãe participativa e em estado de enlevo, realizando ações típicas como comprar balões de gás, girar o filho no carrossel e assar biscoitos aos domingos. É preciso seguir as aparências e demonstrar entusiasmo. “Durante alguns quilômetros para o sul, fomos uma família-modelo, mãe-pai-filho, que

leva protetor solar fator 25, garrafa térmica e casaco para o entardecer” (2019, p. 122). Em uma viagem de ônibus, a narradora observa um casal antigo, como se eles fossem portadores de uma sintonia arcaica. Em outro capítulo, a visita a uma família dita normal, com os sorrisos estampados em porta-retratos a confirmar o que se espera do papel da narradora como mãe e esposa. O apogeu da tentativa de simular normalidade acontece quando o casal decide oficializar a união. Todos os códigos sociais estão presentes – convidados, padre, festa, o discurso oficial de solenidade diante da religião e o compromisso diante das leis. Para a narradora, tudo isso se apresenta como “um balbucio, um zumbido” (p. 107). Novamente, um choque entre o que o mundo exterior espera dela e os pensamentos sombrios do mundo interior.

Pensamentos que advêm de uma percepção que vai na direção contrária dos sentidos comuns sobre a família. “Uma família normal é o que há de mais sinistro” (p. 83), a narradora reflete enquanto fantasia sobre matar o marido. Mais ainda, ela considera que tal pensamento deixou de ser sombrio – ele se torna luminoso, em mais uma das agudas ambivalências que o relato expressa: matar se assemelha a uma iluminação. Uma conexão que causaria pavor em um filósofo das Luzes.

Se levarmos em conta a percepção de Williams sobre narrativas que visitam tais abismos, notaremos uma sintonia entre a epifania da protagonista e o efeito que tais narrativas provocam. “A tragédia das relações destrutivas, quando transposta a modos de vida apenas recentemente descritos e quando transmitida e generalizada de modo persuasivo, teve, para muitos, a força de uma revelação” (2002, p. 144).

É, sem dúvida, revelador o que a narradora de *Morra, amor* tem para nos contar. Ela navega na contracorrente turbulenta da maternidade beatificada, confessando conjecturas como ir até o bosque para deixar o carrinho do bebê cair ladeira abaixo (Harwicz, 2019, p. 14). Ou um sonho em que deixava o bebê dormindo sob uma chuva ácida. Ou, ainda, em mais um momento pleno de ambivalência, a mãe relata: “Enfiei meu filho na água gelada e sem querer o batizei. Que Deus me perdoe” (p. 65). Uma espécie de antibatismo, comprimindo na mesma sentença o escândalo e o rito sagrado, invocando Deus em um momento de crueldade diante de um ato que é, afinal, demasiado humano.

Por vezes, a mãe busca fugir do filho quando se sente prestes a perder o controle (p. 10). Ou, então, encontra formas de simbolizar seus sentimentos perturbadores, fazendo uma brincadeira sinistra de deixar um bebê de plástico dentro do carro para assustar os vizinhos. Para, ao fim, concluir: “[...] se eu quiser deixar meu bebê no carro debaixo de uma sensação térmica de quarenta graus, eu deixo” (p. 17). As atitudes, por vezes, se

tornam mais extremadas, quando a mãe relata ter passado a manhã xingando o bebê. A relação com o filho alterna entre esses rompantes de raiva, sustos ao perceber que não consegue mais reconhecê-lo ou, enfim, o sentimento mais profundo e mais corrosivo de todos: “Notei, como notaria alguém que descobre que lhe falta um braço ou um olho, que já não sinto amor por meu filho” (p. 132).

Atravessada permanentemente por flutuações e contradições, a narradora de *Morra, Amor* é um tipo de personagem frequente em narrativas contemporâneas. Os epítetos para definir esse tipo de personagem são muitos – instáveis, flutuantes, insatisfatórios, alienados, incompletos, inesperados, lacunares, incoerentes. Essas características são fruto de um longo processo de fragmentação da personagem, cada vez mais distante de uma representação estável, completa e coerente, e sua presença caminha par a par com a ideia de iluminar “contradições, incoerências e pontos de vista múltiplos e cambiantes de uma ‘alma’ supostamente única” (Sarrazac, 2012, p. 137). Na equação dessa personagem é frequente, portanto, o entrecruzamento de vozes em suas falas, mistura de passado com presente, junto com comentário, reiteração, obsessões – um discurso que parece não encontrar um *locus* estável.

A mãe de *Morra, Amor* logo de cara se apresenta dividida. “Uma mulher normal, de família normal, mas uma excêntrica, perdida” (Harwicz, 2019, p. 6). Impotente diante dos desafios maternos, ela se vê “paralisada na cadeira, diante de algo que se desintegrou” (p. 40). O que se desintegra, capítulo a capítulo, são os códigos e as expectativas sobre a esposa e a mãe. Cada capítulo compõe um fragmento dessa experiência, e tal experiência é em si mesma fragmentada, como quem tenta recolher os restos de uma festa infantil. A promessa de realização diante de um filho se converte em puro paradoxo: “Em pleno auge da minha vida, queda livre” (p. 112).

Ao falar sobre a fragmentação das personagens modernas e contemporâneas, Abirached (2019) observa que eles surgem justamente como uma espécie de denúncia à razão burguesa e ao esclarecimento. A crise da personagem é, na verdade, uma crise da promessa de aprimoramento humano, iluminado pela virtude e pela sua capacidade racional em tomar decisões e fazer escolhas. A personagem agora pode gritar o que estava sufocado, “toda uma herança de raiva e rejeição” (Abirached, 2011 p. 379)<sup>1</sup>, em novas formas artísticas que surgem do pensamento de Nietzsche, do teatro de Alfred Jarry, da poesia de Rimbaud, entre outros. Nessa perspectiva, a personalidade se recusa ao molde

---

<sup>1</sup> “toda una herencia de cóleras y de rechazos”. Todas as traduções do espanhol são de nossa autoria.

da lógica e do bom senso coletivo, buscando novos caminhos de expressão nas reminiscências, nos pesadelos, nos pensamentos e sentimentos sombrios carregados de um *páthos* absurdo, irracional e insólito, quase como se representassem uma realidade primordial. Abirached encontra uma expressão feliz quando diz que essas personagens têm “uma história cujo desenvolvimento escapa das medidas dos geômetras da alma” (2011, p. 380)<sup>2</sup>. Nessas personagens, não vigora mais a mimesis aristotélica, em sua geometria baseada no princípio de identidade e não contradição, com motivações internas compreensíveis e estados interiores bem delineados. A personagem, agora, é invadida pelo obscuro e busca gritar tudo aquilo que não encontrava expressão.

A pergunta que Abirached propõe é particularmente interessante para nossas reflexões finais: “Resta saber se não teremos que buscar na efervescência do irracional, recolhida do mais íntimo da experiência de cada um, um novo humanismo” (2011, p. 379-380)<sup>3</sup>.

Um novo humanismo que possa reconhecer e revelar as verdades não ditas. A mãe de *Morra, Amor* é reticente: “mas ninguém, nunca, quer a verdade” (Harwicz, 2019, p. 53). Aqui e ali, no entanto, a necessidade de expressão ganhar contorno. “No meu bolso levo uma cadernetinha colorida, o que poderia anotar ali além de imagens sem uma moral da história?” (p. 111). O livro de Harwicz pode ser lido como uma concretização desse desejo, em uma história distante da redenção moral da era burguesa. Porém, não se apresenta como uma história imoral, moldada para provocar choque e repulsa, e sim uma história amoral, acima da moral tradicional, deixando os valores estabilizados em suspenso para que uma realidade mais profunda possa emergir.

O desejo de que o lado obscuro da maternidade seja revelado se sintoniza, sempre de forma paradoxal, com o desejo da escrita. “Penso nos efeitos paliativos que poderia ter sobre minha vida escrever ou me jogar pela janela”, reflete a narradora (Harwicz, 2019, p. 88). Para, enfim, algumas linhas adiante, lançar um clamor: “Que alguém possa falar de um personagem meu como falam de *Mrs. Dalloway*” (p. 88).

## Conclusão

<sup>2</sup> “una historia cuyo desarrollo escapa a las medidas de los geómetras del alma”.

<sup>3</sup> “queda saber si no habrá que buscar en la efervescencia de lo irracional, tomada en lo más íntimo de la experiencia de cada uno, otro humanismo”.

Não deixa de ser uma boa sugestão que a literatura fale de maternidade não como uma mensagem gravada em uma pedra ancestral, conclamando uma direção única vinculada a êxtase, sacrifício e padecimentos em paraísos, mas sim em todas as suas dimensões, incluindo as mais sombrias. Imaginar a fluidez no lugar da fixidez, a fim de “[...] nos descolar dos pontos de subjetivação que nos fixam, que nos pregam numa realidade dominante”, como sugere Deleuze (2012, p. 26).

Desregramentos dos sentidos, narrativa sensorial, uma personagem construída a partir de fluxos de desejo, sopros, tormentas, reflexões oscilantes e um discurso ilógico. Tudo isso poderia, em um impulso desavisado, conduzir à conclusão da falência da personagem, como se as criaturas ficcionais modernas e pós-modernas padecessem de uma doença. Será o contrário, se concordarmos com Deleuze que “[...] o romancista tem o olho do profeta, não o olhar do psicólogo” (2011, p. 108). Se em vez de um diagnóstico fechado, encontramos uma espécie de visão de êxtase. “A dissolução do eu deixa de ser uma determinação patológica para se tornar a mais alta potência, rica em promessas positivas e salutares” (Deleuze, 2009, p. 292).

Os rastros que a mãe de *Morra, Amor* deixa ao leitor pelo caminho – sobras de um fim de banquete, da longa tradição dos personagens íntegros e virtuosos – se convertem, assim, nos melhores alimentos, porque o que buscamos como leitores não é melhorar nosso nível de triglicérides, leitores saudáveis do café da manhã dos campeões, e sim nos nutrirmos de assombro e de espanto.

## REFERÊNCIAS

ABIRACHED, R. **La crisis del personaje en el teatro moderno**. Madri: Asociacion de directores de escena, 2011.

DELEUZE, G. 28 de novembro de 1947 – Como criar para si um Corpo sem Órgãos? *In*: DELEUZE, G. **Mil platôs**, v. 3. Trad. Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Editora 34, 2012.

DELEUZE, G. **Crítica e clínica**. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2011.

DELEUZE, G. **Lógica do sentido**. Trad. Luiz Roberto Salinas Forte. São Paulo: Perspectiva, 2015.

DIDEROT, D. **Obras II: estética, poética e contos**. Org. Trad. e Notas de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2000.

DIDEROT, D. **Obras V: o filho natural e conversas sobre o filho natural**. Org. J. Guinsburg, Trad. Fátima Saadi. São Paulo: Perspectiva, 2008.

- FRANKLIN DE MATOS, L. F. Filosofia e teatro em Diderot. *In*: DIDEROT, D. **Discurso sobre a poesia dramática**. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- GOMBROWICZ, W. Prefácio do autor. *In*: GOMBROWICZ, W. **A pornografia**. Trad. Tati de Moraes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- HARWICZ, A. **Morra, amor**. Trad. Francesca Angiolillo. São Paulo: Instante, 2019.
- HORÁCIO. **Arte poética**. Tradução, introdução e notas de Guilherme Gontijo Flores. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.
- SARRAZAC, J.-P. **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. Trad. André Telles. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.
- SÓFOCLES. **A trilogia tebana**: Édipo Rei, Édipo em Colono, Antígona. Trad. e apresentação de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.
- STRINBERG. **Senhorita Julia e outras peças**. Trad. Guilherme de Silva Braga. São Paulo: Hedra, 2009.
- SZONDI, P. **Teoria do drama burguês**: século XVIII. Trad. Luiz Sérgio Reppa. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- SZONDI, P. **Teoria do drama moderno**: 1880-1950. Trad. Luiz Sérgio Reppa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- WILLIAMS, R. **Tragédia moderna**. Trad. Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

*Data de submissão: 10/05/2024*

*Data de aprovação: 18/09/2024*