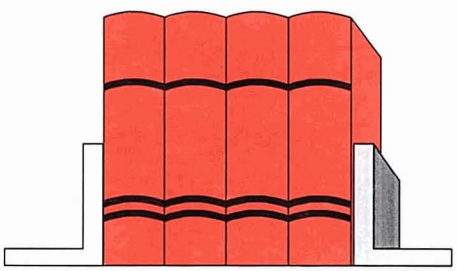
MADALENA M. MARQUES NEVES RELVÃO

ESTRATÉGIAS DE SUBVERSÃO



EM MÁRIO DE CARVALHO

AVEIRO, 1999

" Aquela ideia da parede de vidro entre o palco e os espectadores - entendia Jorge Matos - nem era má, nem era mal pensada ... "

Mário de Carvalho,
Era Bom que Trocássemos umas Ideias sobre o Assunto

« ando empenhado numa militância cívica contra os patos-bravos, os tecnocratas, os geostrategos e outras personagens rebarbativas que há por aí. Suspeito de que, sempre que se faz um exercício de humor e imaginação (mesmo desajeitado(...)) algum efeito - geralmente maligno - se produz no mundo deles : um pato-bravo que tem uma súbita dor de estômago, um tecnocrata que é assoberbado por visões místicas, um geostratego que começa inesperadamente a gaguejar.

Se o humor e a imaginação forem usados em doses adequadas (com fé e persistência) pode até acontecer que um toureiro se inscreva na Protectora dos Animais ou um agente da Polícia desate freneticamente a ler Rilke e o recite aos colegas lá da esquadra. »

Mário de Carvalho,
in *Jornal de Letras*, nº 221
de 29 de Setembro de 1986

I

INTRODUÇÃO

1. A Interpretação

Desde a hermenêutica Romântica, nomeadamente com Schleiermacher e Dilthey, a intenção do autor e as marcas vivenciais deixadas directamente na sua obra têm sido objecto de polémica contínua e elemento em duelo constante com a obra em si.

A primeira grande luta neste campo ficou a dever-se a Schleiermacher (1769 - 1834) e a toda a escola romântica, em geral.

Schleiermacher quis reconstruir a determinação original de uma obra na sua compreensão. Para este autor, o natural e original já se perderam quando a obra de arte entra em circulação : « **Por isso a obra de arte perde algo da sua significatividade quando é arrancada do seu contexto originário e este não se conserva historicamente** »[1] .

Esta noção implica que a compreensão do significado seja uma espécie de reconstrução do significado originário. O verdadeiro significado da obra de arte só se poderia então compreender a partir deste mundo e, logo, da sua origem e da sua génese. A reconstrução do mundo a que pertence, a reconstrução do estado originário que esteve na « intenção » do artista criador, a execução no estilo original, todos estes meios de reconstrução histórica conduziriam à compreensão do verdadeiro significado da obra de arte, protegendo-a de «mal-entendidos» e falsas actualizações.

Neste sentido, o esforço hermenêutico orientar-se-ia para o «ponto de ligação» com o espírito do artista, pois seria ele que tornaria inteiramente compreensível o significado de uma obra de arte. Igual procedimento se efectuaria para todos os tipos de texto e seus autores.

Também Dilthey, no século XVIII, propõe que a hermenêutica deve começar por **«sacudir-se » de todas as restrições dogmáticas e libertar-se a si mesma»** [2] ; texto bíblico e texto profano devem igualar-se na sua abordagem.

---

[1] GADAMER, H. G., *Wahrheit und Methode* (trad. castelhana: Salamanca, Ed. Sígueme, 1977) , p. 219

[2] ibidem, p. 231

O grande desenvolvimento dado à hermenêutica por Schleiermacher veio conduzi-la à categoria de ciência; a compreensão tornava-se agora o principal problema, enquanto os autores que o precederam - da área filológica - determinavam a hermenêutica pelo conteúdo daquilo que se tratava de compreender. Schleiermacher busca a unidade da hermenêutica, à margem de qualquer especificação de conteúdo, na unidade de um procedimento. O esforço de compreensão tem lugar cada vez que, por uma ou outra razão, não existe compreensão imediata, isto é, cada vez que se tem de contar com um «mal-entendido», pois **«En un sentido nuevo y universal, la estrañeza está dada indissolublemente con la individualidad del tú»** [3].

A compreensão só é uma tarefa especial no momento em que a vida natural no referir-se conjuntamente às mesmas coisas, que é um referir-se à *coisa* comum, experimenta alguma distorção, ou seja, algum «mal-entendido». O verdadeiro problema da compreensão aparece quando, no esforço para compreender o conteúdo, se coloca a pergunta reflexiva de como chegou o outro à sua opinião. As dificuldades da compreensão e os mal-entendidos não se têm em conta já só ocasionalmente, mas também como elementos integradores que devem ser desligados desde o princípio. Para Schleiermacher **«A hermenêutica é a arte de evitar o mal-entendido»** [4].

O que se trata de compreender é, na realidade, a ideia não como um momento vital, mas como uma verdade.

A originalidade de Schleiermacher reside na sua *interpretação psicológica*, um comportamento divinatório, um entrar na constituição completa do escritor, uma concepção do « decurso interno » da confecção de uma obra, uma re-criação do acto criador. **«A compreensão é, pois, uma reprodução referida à produção original, um conhecer o conhecido»** [5].

Cada acto de compreender é, para Schleiermacher, a inversão de um acto de falar, a reconstrução de uma reconstrução. Em analogia, a hermenêutica é uma espécie de inversão da retórica e da poética. Compreender o sentido dos

---

[3] ibidem, p. 232
[4] ibidem, p. 239
[5] ibidem, p. 243

detalhes, para este autor, resulta sempre do contexto e, em última instância, do conjunto. « Esta compreensão move-se **«sempre num círculo e, como tal, é essencial o constante retorno do todo às partes e das partes ao todo, indo este círculo sempre sendo ampliado»**[6] . A compreensão é, assim, sempre provisória e inconclusa.

A *estética do génio* de Schleiermacher assenta na fórmula: compreender um autor melhor do que ele se compreendeu a si próprio; o que afirma a superioridade do intérprete face ao seu objecto, crendo que cada texto devia ser entendido no seu vital, deixando de lado a verdade do que diz.

Como consequência desta posição, e em parte como ditada pelo espírito nacionalista que dominou o romantismo em geral, surgiu a perspectiva histórica da literatura e todas as *Histórias da Literatura* que ainda hoje são consultadas por estudantes de Humanidades.

Pessoalmente, afigura-se-me que repudiar por completo esta teoria pode ser demasiado perigoso, porque se corre o risco de não colher informação que pode ser válida para a compreensão de determinada obra ou de dado autor. Ainda hoje se diz de certos autores que são "muito datados" ou de certas obras que " só se entendem com um dicionário específico ao lado " (e é ver o volume de vendas do *Dicionário de Eça de Queirós* ou de *Camilo Castelo Branco* ! ...) .

Seria, na verdade, inconsciência abandonar um manancial de contributos tão importantes para a hermenêutica de um texto. Desconhecendo que Camões viajou até ao oriente, a sua poesia ficaria igualmente bela, mas o nosso alcance da sua verdade teria ficado minimizado. A obra de Mário de Carvalho continuaria a ser um texto igualmente delicioso, mas *Era Bom que Trocássemos umas Ideias sobre o Assunto*, por exemplo, perderia a dimensão corajosa de falar de comunismo depois da queda do muro e da lucidez de um autor que , sendo membro militante do Partido Comunista, o questiona e põe em causa.

Porém, **«Proust, Péguy e Valéry censuram violentamente sobretudo o factualismo das indagações biográficas e das pesquisas de fontes,**

---

[6] ibidem, p. 244

acentuando que tais estudos repousam numa base teorética falsa (...) O eu que gera a obra, como Marcel Prout sublinha, é um eu diferente daquele que o escritor manifesta na sua vida social»[7].

2. A Intenção do Autor

Paralelamente à defesa da influência do ser social na criação artística, que seria uma influência involuntária, espontânea e incontrolável, autores como Edgar A. Poe defendem que, no processo criativo, nada é inocente e cada obra de arte é um artefacto bem construído pelo autor para causar determinado efeito e provocar determinada emoção no público a que se dirige.[8]

Esta concepção do processo criativo implica também uma ideia diferente de crítica literária: esta não poderá, assim, continuar a ser uma verificação de dados biográficos e de condicionantes referenciais; passará a ser uma tentativa de "desmontagem" do edifício textual, num processo inverso ao descrito por Poe, no trabalho acima citado e relativamente ao seu poema "The Raven".

O "formalismo russo" e mesmo a estilística são vertentes diferentes desta "desmontagem" .

O "formalismo russo" é uma reacção à crítica impressionista e à crítica académica (biografista e historicista) e baseia a crítica literária no estudo da linguagem do texto. Esta linguagem seria então deformada pelo autor propositadamente, para melhor chamar a atenção do leitor. **«Na arte, o acto de percepção é um fim em si mesmo, e por isso é fecundo tudo o que contribui para o tornar mais difícil e para o prolongar»**[9].

Na crítica estilística, a investigação do estilo do texto é o factor que orienta e condiciona as análises comprovativas e rigorosas, feitas através da tessitura

---

[7] SILVA, Víctor Aguiar e, *Teoria da Literatura*, 3ª ed., Liv. Almedina, Coimbra, p. 499
[8] POE, Edgar A., *The Philosophy of Composition*, p. 503 a 513
[9] SILVA, Victor Aguiar e, op. cit., p. 559

linguística, da intuição inaugural, também ela oferecida pela estilística peculiar de cada obra[10].

3. A Voz do Texto

Desde Umberto Eco e da *Obra Aberta* [11] não mais foi possível, no entanto, ignorar esta força do texto, total, avassaladora e ilimitada .

Ainda em defesa do próprio texto, nos surge o movimento do "New Criticism" americano, ao colocar a preocupação central da crítica na obra em si, **«considerada como um cosmos, uma estrutura de que é necessário conhecer os elementos integrantes e as respectivas inter-relações e funções. O texto literário (...) recobra os seus direitos essenciais»** [12].

Por conseguinte, embora por ordens diversas de razões, o texto é visto como uma unidade portadora de significado em si mesma, independentemente do contexto histórico em que viveu o seu autor, ou em que se desenvolveu a sua intriga ou até mesmo dos referentes psicológicos, sociais, afectivos, físicos, etc, que possam ter envolvido o autor no momento da produção.

A meu ver, estas teorias pecam pela mesma dose de fundamentalismo de que enfermavam as opiniões anteriores. Negar qualquer influência exterior ao texto em si é como isolar o ser humano do meio em que se desenvolveu, retirando-lhe ainda todo o peso da hereditariedade.

Numa outra perspectiva, a da "Estética da Recepção", um texto só ganha verdadeiramente significado ao ser entendido por um leitor, com todo o *background* que transporte em si mesmo. Dessa maneira, quem lê, lê-se.

---

[10] ibidem, p. 617
[11] ECO, Umberto, *Obra Aberta*,(tradução Portuguesa: Lisboa, Difel), 1989
[12] SILVA, Victor Aguiar e, op. cit., p. 584

4. Uma Crítica de Compromisso

Afinal, a solução para a crítica literária talvez deva passar por um compromisso entre todas as vertentes que intervêm no processo criativo, a saber: autor, contexto pessoal e histórico do autor, obra em si, leitor e contexto pessoal e histórico do leitor.

Será o jogo de todos estes intervenientes que se compremeterá na compreensão da obra literária. Gadamer lança a ideia de que a obra de arte não se interpreta, «joga-se». Este termo ganha maior significação nas línguas germânicas, nomeadamente no alemão, onde se insere em contextos como a brincadeira ou uma peça de teatro, ou ainda uma composição musical. Nessas línguas será então fácil associar jogo e representação.

Para Gadamer, a obra de arte só ganha o seu verdadeiro ser quando se converte numa experiência que modifica aquele que a experimenta. O sujeito da experiência de arte, o que permanece constante, não é a subjectividade daquele que a experimenta, mas a obra de arte em si.

Essa modificação quer dizer que algo se converte noutra coisa completamente diferente, e que o resultado dessa transformação é o seu verdadeiro ser, face ao qual o seu ser anterior não era nada: **«lo que habia antes ya no está ahora (...) lo que hay ahora, lo que se representa en el juego del arte, es lo permanentemente verdadero»**. Por isso, **«los actores (o poetas) ya no son, sino que sólo es lo que ellos representan»**[13].

Quer no processo de criação, quer no da recepção, há sempre mundos individuais em jogo : dado que Gadamer considera que toda a arte é «mimesis», **«El que imita algo, hace que aparezca lo que el conoce y tal como lo conoce»** e **«la alegria del reconocimiento consiste precisamente en que se conoce algo *más* que lo ya conocido»**[14].

Porém, o jogo mantém-se entre conhecido e desconhecido. O já conhecido é a tradição. Toda a teoria hermenêutica de Gadamer terá em vista

---

[13] ibidem, p. 155
[14] ibidem, p. 157-8

então reinterpretar a tradição que nos foi dada através do texto escrito, ou seja, da linguagem: **«A essência da tradição consiste em existir no seio da linguagem, de modo que o objecto por excelência da interpretação é de natureza linguística»**[15]. A linguagem surge assim como o horizonte de uma ontologia hermenêutica.

Gadamer, na linha de Heidegger, crê que os preconceitos do intérprete estão necessariamente implicados no acto de interpretar e que eles são até mesmo condições da interpretação. Diante de um texto, o intérprete não pode esquecer-se de todo o seu conhecimento, de toda a sua vivência, de todas as suas opiniões. A leitura será então apenas o confirmar ou infirmar de todo o preconceito: toda a interpretação só é possível a partir de preconceitos e só **«o reconhecimento do carácter essencialmente preconceituoso de toda a compreensão confere ao problema hermenêutico a sua real agudeza»**[16].

A defesa de Gadamer vai pois para as ideias que como "background" acompanham aquele que se coloca face a uma obra de arte : a tradição e a autoridade. A tradição é mesmo em si uma autoridade anónima que age sobre nós. Ela é **«identificada com o conjunto de preconceitos trans-subjectivos que orientam a interpretação»**[17] . **«O compreender não deve entender-se como uma acção da subjectividade, mas como um deslocar-se no acontecer da tradição»**[18].

Esta perspectiva, ao contrário da romântica, não pretende reconstruir o pensamento do autor, mas com ele dialogar. Para Gadamer, toda a interpretação é indissociavelmente discussão e diálogo entre autor e intérprete sobre o próprio tema.

Compreender um texto significa, portanto, lê-lo como resposta a uma pergunta, a partir da qual ele surgiu: **«Quem quer compreender um texto tem que retroceder com as suas perguntas para além do que foi dito. Tem de**

---

[15] ibidem, p. 367
[16] ibidem, p. 254
[17] CARRILHO, M.M., *Dicionário do Pensamento Contemporâneo*, 1ª ed., Lisboa, Dom Quixote, 1991, p. 161
[18] GADAMER, H. G. , op. cit. , p. 274-5

compreendê-lo como resposta a uma pergunta para o qual ele é a resposta» [19].

É ainda à tradição que cabe o papel de ir fornecendo ao intérprete as perguntas a colocar para possibilitar todo o trabalho da interpretação. Esta acção pressupõe uma fusão de horizontes entre autor e intérprete (eficácia histórica).

Na linha de Paul Ricoeur, interpretar deriva dessa tradição, mas carece de ser validada. A validação é mesmo uma questão-chave em crítica literária. Para Ricouer, ela nasce da confrontação saudável entre interpretações rivais.

A primeira leitura de um texto é, por conseguinte, a realização de uma «conjectura» (semelhante ao «método divinatório» de Schleiermacher), indispensável à interpretação. Ricoeur considera impossível recuperar o sentido primário do texto, como pretendia Schleiermacher, restando-nos a satisfação com meras conjecturas acerca do sentido do texto (tal como Gadamer defendia já).

O risco desta interpretação por conjecturas é o da arbitrariedade. Tornam-se, portanto, necessários processos de validação das conjecturas, sendo esta validação o verdadeiro processo interpretativo.

A conjectura é a visão do texto como um todo, a apreensão do seu sentido global, diferente da soma das partes do texto, sendo antes uma «arquitectura» das partes, uma construção pessoal conjectural.

Essa construção pessoal conjectural é gerida por um conjunto de «conceitos genéricos» acerca de «géneros literários», de códigos e estruturas, individualizando o texto, pois ele pode ser visto de diversos ângulos e perspectivas, e não só daquele em que se situou o autor.

A construção pessoal conjectural é, logo, responsável pela actualização de um dos possíveis e potenciais universos de sentido contidos no texto, já que este, sobretudo se literário, é eivado de segundos sentidos que lhe advêm do uso de metáforas e símbolos. Se **«os sentidos segundos (...) abrem a obra a**

---

[19] ibidem, p. 352

várias leituras»[20], tem de haver, por parte do leitor, um trabalho pessoal de doação de um sentido, que não passa de uma conjectura.

Entre a conjectura e a validação, estabelece-se o «círculo hermenêutico», um círculo não fechado, não vicioso, se tivermos sempre presente o **«conflito entre interpretações rivais»**[21], num processo semelhante às reflexões epistemológicas relativas às ciências exactas, como o conceito de falsificabilidade de K. Popper (posição semelhante à de Umberto Eco).

No parecer de Paul Ricoeur, o texto escrito oferece-nos um mundo e não só uma situação. Para os estruturalistas, a leitura era uma abordagem meramente interior do texto, sem ter em conta as suas potencialidades referenciais (o mundo do texto, a intenção do autor). Ricoeur discorda de Propp, Barthes, Greimas, dizendo que eles apenas fazem uma explicação e não uma interpretação: até os mitos e os contos populares só fazem sentido porque contêm em si profundos suportes existenciais : **«semântica da profundidade»**[22]. No entanto, Ricoeur admite que os estruturalistas estavam certos ao crer que não há reposição de sentido sem um mínimo de compreensão das estruturas, sendo elas mesmas **«o intermediário necessário entre a ingenuidade simbólica e a inteligência hermenêutica»**[23].

A compreensão não é uma mera intuição subjectiva do sentido do texto; o momento da compreensão é aquele em que o leitor transpõe o sentido do texto, passando para os mundos referenciais que ele abre.

A compreensão consiste em atingir uma «semântica da profundidade», chegando aos mundos possíveis que o texto abre, na medida em que não há nele uma referência ostensiva, como na linguagem falada. A interpretação dos textos faz emergir, então,**«novos mundos e novos modos de o homem se orientar no mundo»**[24].

---

[20] RICOEUR,P. *Teoria da Interpretação*, Trad.: Artur Morão, Porto, Porto Ed., 1995, p. 123 (1ª ed. Portuguesa: Lisboa, Ed. 70, 1987)
[21] ibidem, p. 124
[22] ibidem, p. 131-2
[23]RICOEUR, P. , *O Conflito das Interpretações,* p. 30-62
[24] GOMES, Isabel, Introdução à tradução portuguesa de *Teoria da Interpretação*,op. cit, p. 44

A validação será então a abordagem «científica» do texto, através de uma argumentação em favor de determinada conjectura, segundo uma lógica probabilística e não como a demonstração de uma conclusão verdadeira.

É essa tarefa que me proponho levar a cabo, neste trabalho: na primeira leitura da generalidade da obra de Mário de Carvalho (tão inocente quanto possível) fui particularmente sensível ao facto de todo o processo narrativo se encaminhar para uma perspectiva crítica, através da distanciação a que, a todo o momento, o leitor era obrigado. A emoção era relegada para segundo plano, mostrando claramente que a intenção do autor era a de manter o seu leitor atento e apto a reflectir sobre os assuntos que, em princípio, lhe poderiam despertar essa emoção.

É óbvio que as estratégias usadas variam de obra para obra e se multiplicam em cada obra de *per si*; a intenção da análise agora levada a efeito é de seguir em busca desses mecanismos de distanciação que me permitissem validar a minha conjectura inicial; dediquei especial atenção ao texto em si, enquanto entidade portadora de sentido através da linguagem e dos recursos de estilo.

É claro que se torna igualmente enriquecedor dos sentidos do texto, quer os dados biográficos do autor (militância no PCP, exílio no estrangeiro - França e Suécia - , prisão em Caxias e Peniche, etc [25]) quer a minha posição de leitora (formação pessoal, académica, cultural, etc.) .

Em suma, o olhar que pretendo incidir sobre a escrita de Mário de Carvalho seguirá uma crítica de compromisso entre todos estes agentes de arte : autor, receptor e texto.

A busca estender-se à globalidade da obra narrativa do escritor; contudo, tentando evitar uma redundância que se me afigurou desnecessária - dado que os mesmos mecanismos se distribuem por várias obras -, tomei como base de análise o romance *Era Bom que Trocássemos umas Ideias sobre o Assunto*. Esta preferência fundamenta-se no facto de ser a última obra publicada de Mário de Carvalho (e supostamente reunir as técnicas que o

[25] in *Público Cultura*, de 1 de Julho de 1995, p. 28

escritor valoriza presentemente) e precisamente também por se tratar de um romance particularmente rico de estratégias de subversão (a começar por uma certa leveza, se considerarmos que a crítica tende a reconhecer maior valor às obras densas e inacessíveis ao leitor comum).

Contudo, tomarei em análise outras obras, sempre que considere que nelas está patente, em excelência, determinada estratégia subversiva, seja a nível do discurso ou da estrutura narrativa.

Destarte, e antes da análise das estratégias textuais, será conveniente conhecermos Mário de Carvalho como escritor e como homem, bem como reconhecer cada conto ou romance como um elo dentro do conjunto da sua obra literária.

II

O AUTOR[26]

Mário de Carvalho nasceu em Lisboa, a 25 de Setembro de 1944.

É licenciado em Direito pela Universidade de Lisboa e exerce advocacia, na capital.

Durante a frequência universitária esteve envolvido nas lutas estudantis de oposição à ditadura do Estado Novo, durante a década de sessenta.

No seguimento do seu posicionamento político, e já durante o cumprimento do serviço militar, esteve preso.

Em 1973, partiu para o exílio - na França e na Suécia, de onde só regressou a Portugal após a revolução de 25 de Abril de 1974.

Além de advogado, Mário de Carvalho tem colaborado regularmente na imprensa portuguesa: *Mar, Peste, Eldorado, Ruínas, O Ponto, Diário de Lisboa, O Diário, O Jornal, Arestas, Vértice, Colóquio/Letras, Signo, Diário de Notícias, Público, Expresso, Visão,* uma coluna no *JL ("Eu diria que...")*, uma coluna semanal no Público (1993) e a rubrica "Na Banca das Maçãs", no Público (1996).

Como escritor, iniciou a sua carreira com a participação no volume antológico *Mar* (Lisboa, Quatro Elementos Editores), em 1981; Só em 1982, publicaria o seu primeiro livro *a solo*: *Contos da Sétima Esfera*. Se, no entanto fizermos as contas, a partir da nota introdutória de *O Livro Grande de Tebas Navio e Mariana*, esta obra terá sido anterior àquela, em termos de produção.

É de salientar também o facto de as suas produções dramáticas terem sido levadas à cena, em Portugal, num tempo em que o teatro não atravessava um período particularmente dinâmico.

No domínio da Narrativa, Mário de Carvalho publicou as seguintes obras, distribuídas por contos e romances:

---

[26] a partir de Bio-bibliografia do Ministério da Cultura e do Instituto Português do Livro e da Cultura (http://www.liv-arcoiris.pt)

- *Contos da Sétima Esfera* (Lisboa: Vega, 1981; 2ª ed. Caminho, 1990);

- *Casos do Beco das Sardinheiras* (Lisboa: Vega, 1981; 4ª ed. Caminho, 1996);

- *O Livro Grande de Tebas Navio e Mariana* (Lisboa: Vega, 1982; 2ª ed. Caminho, 1996);

- *A Inaudita Guerra da Avenida Gago Coutinho e outras Histórias* (Lisboa: Rolim, 1983; 5ª ed. Caminho , 1996);

- *Fabulário* (Lisboa: & etc., 1984; 2ª ed. Caminho, 1989);

- *Contos Soltos* (Lisboa: Quatro Elementos Editores, 1986);

- *Era uma vez um Alferes*, (Lisboa: Rolim; 1984);

- *E se Tivesse a Bondade de me Dizer Porquê?* (em co-autoria com Clara Pinto Correia) (Lisboa: Rolim, 1986);

- *A Paixão do Conde de Fróis* (Lisboa: Rolim, 1986; 3ª ed. Caminho 1993);

- *Os Alferes* (Lisboa: Caminho, 1989; Círculo dos Leitores, 1991);

- *Quatrocentos Mil Sestércios, seguido de O Conde Jano* (Lisboa: Caminho, 1991);

- *Um Deus Passeando pela Brisa da Tarde* (Lisboa: Caminho, 1994; 5ª ed., 1997);

- *Era Bom que Trocássemos umas Ideias sobre o Assunto* (Lisboa: Caminho, 1995; 3ª ed., 1996).

No que ao Drama diz respeito, Mário de Carvalho publicou os títulos:

- *Água em Pena de Pato. Teatro do Quotidiano* (Lisboa: Caminho, 1991);

- *Haja Harmonia* (Olival Basto: Amascultura, 1997).

Muitas das obras do escritor foram traduzidas para Alemão, Castelhano, Francês e Inglês.

Mário de Carvalho é ainda autor de vários guiões, diálogos e adaptações para televisão, para além de ter visto representadas em palco as seguintes peças:

- *Estilhaços* (em 1989, por "O Bando");
- *A Rapariga de Varsóvia* (em 1991, por "Novo Grupo);
- *Haja Harmonia* (em 1997, por "Teatro da Malaposta").

A obra de Mário de Carvalho tem sido bastante considerada, tanto a nível nacional como internacional, tendo sido contemplado com os seguintes prémios (para além de uma Bolsa da Associação Portuguesa de Escritores, em 1997):

- Prémio Cidade de Lisboa (*O Livro Grande de Tebas Navio e Mariana)*;
- Prémio D. Dinis, da Fund. Casa de Mateus, *ex aequo* (*A Paixão do Conde de Frói*s);
- Grande Prémio do Conto, da Ass. Portuguesa de Escritores (*Quatrocentos Mil Sestércios*);
- Grande Prémio de Romance e Novela, da Ass. Portuguesa de Escritores (*Um Deus Passeando pela Brisa da Tarde*);
- Prémio Fernando Namora (*Um Deus Passeando pela Brisa da Tarde*);
- Prémio Pégaso de Literatura (*Um Deus Passeando pela Brisa da Tarde*).

Também no estrangeiro o seu valor é reconhecido, como atesta a imprensa:

- "un maître conteur" (*Sud-Ouest Dimanche*, 16/6/96);
- "Pas de grands tirades, pas de discours ampolés, pas l'ombre d'un jugement moral explicite. C'est l'ironie seule qui sert de détonateur au tragique" Raphaelle Rérolle, *Le Monde*, 2/8/96);

- "Neste belo romance, muito justamente premiado, não se sabe que mais admirar, se a coerência da intriga, num andamento sem fissuras ou quedas de pressão, o desenho das figuras, a reconstituição convincente do mundo romano à beira do desmoronamento, ou se o estilo em que está vazado, límpido e inventivo, de recorte clássico, marca dum escritor de garra e dum ficcionista na plenitude do seu ofício." (Maussaud Moisés - sobre *Um Deus...* (*Jornal da Tarde* - S. Paulo - 31/8/96).

Por tudo o que ficou exposto, é verdadeiramente inegável o lugar a que Mário de Carvalho tem direito no panorama artístico Português, «numa sua costumada zona de confluência ambígua da convencionalidade literária e do seu tratamento paródico, acompanhada da sugestão discreta mas funda de alguns dos problemas fundamentais da condição humana" (Maria Alzira Seixo, *JL - Jornal de Letras* , 12/4/95). Não será provavelmente por acaso que Fernando Venâncio o conta entre «os criadores do melhor humor na ficção portuguesa contemporânea»[27] e Eduardo Lourenço o considera um dos criadores da «novíssima e vivíssima ficção portuguesa»[28], retomando «com outra desenvoltura o fio de uma certa inocência romanesca, mas também de uma inegável perfeição»...

---

[27] VENÂNCIO, Fernando, "Separata das ACTAS DO TERCEIRO CONGRESSO, da Associação Internacional de Lusitanistas, Universidade de Coimbra, 1992, p. 409

[28] LOURENÇO, Eduardo, *O Canto do Signo - Existência e Literatura,* Editorial Presença, 1ª ed., Lisboa, 1994

III

INTENÇÃO CRÍTICA, ESTRATÉGIAS DE SUBVERSÃO E EFEITO DE DISTANCIAÇÃO

1. Emoção

A emoção seria o objectivo tradicional da obra de arte, se considerarmos, por exemplo, a tragédia clássica e o seu efeito de *catársis*. Nela se pretendia levar o público às paixões mais exacerbadas : terror, piedade, admiração...

Esta empatia de emoções, a entrega total ao sentimento, levariam o leitor a esquecer a sua condição de leitor e a sentir como suas as paixões das personagens. Exemplo disso é o gosto actual pelos policiais e intrigas de dedução ou pelos textos de terror, pelo *suspense* que eles criam no leitor, deixando-o viver as emoções da obra como se fossem reais. Como afirma Maria Goreti Sequeira, **«Neste processo, em que as defesas do *eu* são sucessivamente destruídas, o sujeito encontra-se sobre o universo ficcional do mesmo modo que perante a vida real. A continuidade entre os dois universos prevalece, a distância torna-se nula.»**[29] .

Essa anulação impediria o receptor de desenvolver um juízo de valor sobre aquilo que lê; retira-lhe a capacidade reflexiva e crítica.

Não é essa a intenção de Mário de Carvalho, na globalidade da sua obra.

2. Efeito de Distanciação

A obra de Mário de Carvalho é, ostensivamente, construída com a intenção de levar o leitor a reflectir criticamente sobre várias matérias, desde os grandes problemas políticos e ideológicos (o que é ser comunista hoje em dia?, a virtude como qualidade moral) até aos pequenos pormenores quotidianos (assalto por esticão, insucesso no emprego, divórcio, incompetência profissional, ambição desmedida, esperteza pícara, etc, etc).

---

[29] SEQUEIRA, Goreti Rosas Sequeira, *Aproximação a uma leitura do Risível em A Paixão do Conde de Fróis*, Porto, 1996, p. 49 (tese de mestrado; monografia)

Mas, precisamente porque são situações que nos dizem respeito muito estreitamente, seria fácil que o leitor se deixasse contaminar pelas emoções que elas lhe provocariam, sofrendo-as de novo e até de modo mais agudo... É aqui que surge então a necessidade da distanciação, enquanto **«ruptura necessária do eu relativamente ao exterior (porventura em relação ao próprio eu, e só assim o sujeito será capaz de se rir de si mesmo...) em ordem a proscrever toda a emoção.)** [30].

Esta distanciação anularia a comunhão inibidora do raciocínio : a comunhão seria como um ***«sentir por dentro»***[31], enquanto a distanciação criaria um ***«ver de fora»***[32].

No entanto, este «ver de fora» não surge espontaneamente: é necessário que o autor crie processos de dessensibilização, **«com o objectivo de impedir que se estabeleçam correntes emocionais entre o leitor e o mundo romanesco, de destruir todas as "fontes virtuais de emoções"»**[33]. Esses processos originariam então uma «visão dupla» - a visão dos acontecimentos e a visão crítica dos acontecimentos.

Por isso, o texto de Mário de Carvalho vive da anomalia. Esta anomalia funciona como um **«desvio em relação a uma determinada ordem - de comportamento, de raciocínio, de linguagem ... (...) pela irrupção do equívoco no unívoco, do sobressalto no previsível, pela insinuação do discordante no conforme, da incongruência no harmónico, do inusitado no seio do familiar, da exuberância no seio da mediania, do excessivo no bom-senso, do acaso no pré-determinado ... (...) entre a ordem e a desordem.»**[34].

A anomalia é a fuga à norma : Nas palavras de Jean Emelina, **«La norme est ce qui est "considéré comme l'usage", le comportement attendu et prévisible dans un lieu, un milieu et un temps particuliers, dans des**

---

[30] SEQUEIRA, M. Goreti Rosas, op. cit., p. 34
[31] ibidem, p. 36
[32] ibidem, p. 36
[33] ibidem, p. 50
[34] ibidem, p. 41

circonstances particulières et chez des sujets particuliers, en fonction de leurs habitudes morales et mentales.»[35]. Ainda segundo Emelina, esta fuga à norma cria o riso.

O riso e o cómico em geral são mesmo o melhor meio para conseguir a distanciação crítica. O **«cómico, embora dizendo-nos as coisas diferentes daquilo que são, como se mentisse, de facto obriga-nos a observá-las melhor e faz-nos dizer : aí está, as coisas eram mesmo assim e eu não sabia»**[36].

Contudo, nem todo o cómico é meio de distanciação: ele não pode funcionar como «pára-choques» contra os acontecimentos da obra; o cómico tem de ser visto como um elemento do espectáculo. Por essa razão, os processos de distanciação precisam de ser cuidadosamente seleccionados.

Convém então saber alguns processos de que se serviu Mário de Carvalho, reconhecendo de antemão que todos eles se inscrevem num domínio mais vasto considerado como a anomalia e pretendem despertar o riso como processo reflexivo.

A construção das personagens será, acima de tudo, uma desconstrução.

A linguagem colocar-se-á ao serviço do cómico, numa apropriação abusiva, fora dos usos normais. A desordem instalar-se-á na impropriedade vocabular, na desconstrução sintáctica, na oscilação constante dos registos de linguagem.

A meta-ficção (que preferirei designar por meta-narrativa) minará todo o discurso, como fonte de desdramatização, conseguindo um tratamento sistematicamente anti-dramático das personagens, despojando-as (e à intriga) dos seus prestígios romanescos.

Em Mário de Carvalho, talvez até pela sua vivência germânica ou pela sua formação (que não poderia deixar de incluir a aprendizagem de Brecht), é notória a influência do teatro épico, embora, mesmo relativamente a isso, ele

---

[35] EMELINA, Jean, *Le Comique - Essai d'Interprétayion Générale, Paris, S.E.D.E.S., 1991, p. 46,* citado por SEQUEIRA, M. Goreti Rosas, op. cit., p.44

[36] ECO, Umberto, *O Nome da Rosa*, Lisboa, Ed. Círculo dos Leitores, 4ª ed., 1987, p. 36

se mantenha criticamente distanciado, ainda que por interposta personagem: Jorge Matos **«detestava as peças em que os actores se metiam com o público e não deixavam um sujeito estar sossegado a fruir o seu serão»**[37], pelo que o narrador acrescenta: **« E esta nota fica como motivo de reflexão para encenadores e actores dados ao improviso, e às gestualidades expansionistas, os quais devem encarar com muita reserva esta tentação de incomodar quem se disponibiliza nas plateias e tem direito à paz de alma, para não dizer ao conforto. Aquela ideia da parede de vidro entre o palco e os espectadores - entendia Jorge Matos - nem era má, nem era mal pensada...»**[38] (Note-se a ironia contida em todos esses "conselhos").

Basicamente, serão os processos de distanciação enunciados que analisarei em pormenor e que apresentarei na secção IV deste trabalho.

3 - Estratégias de Subversão

O objectivo primeiro e último da arte é colocar o homem em contacto íntimo com as coisas e consigo mesmo. Se esse contacto pudesse dar-se espontaneamente através dos sentidos, a arte seria redundante e o mundo muito melhor ou até perfeito.

A maior parte do tempo, o homem olha, pensando que vê; escuta, pensando que ouve; observa-se e pensa que se ouve no fundo do seu coração. Mas tudo o que vê e ouve do mundo exterior é apenas o que os seus sentidos lhe oferecem; e o que pensa de si próprio é apenas aquilo que aflora à superfície, o que participa na acção. Os sentidos apenas lhe dão uma «simplificação prática da vida»[39].

---

[37] CARVALHO,Mário de, *Era bom que Trocássemos umas Ideias sobre o Assunto*, 3ª ed.,Ed. Caminho, Lisboa, 1996, p. 48 (1ª ed. Caminho, Lisboa, 1995)

[38] ibidem, p. 48

[39] BERGSON, Henry, *O Riso, Ensaio Sobre o Significado do Cómico*, - tradução de Guilherme de Castilho, Guimarães Editores, Lisboa, 1993, 2ª ed. (1ª ed., 1960), p. 109

Contudo, alguns escolhidos têm o dom de participar da essência das coisas: são os artistas, seres capazes de ver, ouvir e pensar de uma forma original (em todos os sentidos da palavra). Felizmente, têm a magnanimidade de servirem de intermediários entre a perfeição e o comum mortal, ajudando este a tomar consciência do erro ou do defeito.

Essa "intermediação" é feita através da linguagem literária. Os Formalistas Russos viam a linguagem literária como uma forma de fazer ver as coisas de um modo diferente [40].

Desde sempre, o riso foi um processo de consciencialização do erro e do defeito. É uma técnica tão antiga como a racionalidade humana. Não é, por isso, surpreendente que todas as literaturas, mesmo no seu dealbar, tenham apresentado géneros que são uma manifestação desse poder do riso. No caso Português, já as Cantigas de Escárnio e Maldizer da nossa poesia trovadoresca enveredavam pela via do riso para desnudar os vícios ou as disfunções pessoais ou sociais da época.

O riso é uma arma; ele desconstrói e permite reconstruir. Ele sonha e imagina, mas com uma imaginação que segue a sua lógica própria; caso contrário, não seria aceite e compreendida por uma sociedade inteira. Ele é, antes de tudo, uma forma de corrigir: feito para humilhar, deve dar aos seus alvos uma impressão penosa, pois ele é a vingança da sociedade sobre os excessos praticados sobre ela. Numa comparação muito sugestiva, Henry Bergson assemelha o riso à doença: ele castiga os defeitos como ela , os excessos[41] .O riso é um perfeito conhecedor dos « processos de trabalho da imaginação humana e, mais particularmente, da imaginação social, colectiva, popular »[42] .

O cómico parece ser, além disso, uma faculdade estritamente humana; ele é uma manifestação da capacidade intelectual do homem. O cómico exige inteligência: para rir e para fazer rir. Segundo Bergson[43], « Alguns definiram o

---

[40] SELDEN,Raman et al., *A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory*, 4ª ed., Londres,Harvester, 1997 (1ª ed.: Brighton, Harvester, 1985)
[41] BERGSON, op. cit.., p.135
[42] ibidem, p.18
[43] idem

homem como um "animal que sabe rir". Bem o poderiam ter definido também como um animal que faz rir».

Mas o homem não se esgota na sua racionalidade; ele é também emoção. E esta é a maior inimiga do riso. Ninguém ri do objecto do seu afecto. Esta é a verdadeira razão pela qual Mário de Carvalho - como os grandes mestres do cómico - faz uso de várias técnicas que contribuem para quebrar essa emoção tão humana. A essas técnicas chamaremos, na sua globalidade, ESTRATÉGIAS DE SUBVERSÃO.

A própria transgressão tem a sua história.

Segundo a concepção judaico-cristã do mundo, a civilização humana está baseada num momento de transgressão que originou a expulsão de Adão e Eva do Paraíso. A transgressão foi a violação da ordem de Deus, para que não comessem o fruto proíbido.

Na obra de Dante, o próprio Adão declara que o seu pecado residiu no facto de ele ter « transposto o limite».

Outro grande escritor ocidental - Milton - apresenta-nos um outro arqui-transgressor, dominando o *Paradise Lost* : Satã.

Em termos bíblicos, a transgressão pode ainda ser simbolizada na ambiciosa construção da Torre de Babel.

Richard Kearny [44], na sua análise da história da imaginação humana, sugere que a própria imaginação só foi possível depois do Pecado Original.

Se recuarmos às raízes culturais da nossa civilização - a cultura greco-romana - deparamo-nos igualmente com vários mitos que decorrem de um acto de transgressão. O roubo do fogo aos deuses, na base da mesma criação humana, é um exemplo perfeito.

De qualquer modo, tanto na civilização helénica como na hebraica, a imaginação é tida como um acto de rebelião contra a ordem divina: o homem tenta imitar deus, através de um acto ilegal.

---

[44] referido em BOOKER, Keith, *Technics Of Subversion in Modern Literature: Transgression, Abjection and the Carnivalesque*, Gainesville, University of Florida Press, 1991

Poderemos então concluir que Transgressão e Criatividade sempre estiveram intimamente ligadas na cultura Ocidental, se bem que, na nossa era, tenham sido "re-descobertas" pelos Formalistas Russos como característica inerente à literariedade (com desprezo embora pelo seu potencial de intervenção política e social).

Mário de Carvalho subverte o discurso, a personagem, a própria ficção, sempre com o intuito de criar no leitor a «despersonalização» que lhe permita ver a vida como espectador diferente. Nesta posição, « Quantos dramas passarão a comédia! Basta taparmos os ouvidos ao som da música numa sala onde se dança para os dançarinos nos parecerem logo ridículos. [45]. Segundo Bergson ainda, o cómico exige uma espécie de anestesia do coração e dirige-se à inteligência pura.

O cómico apresenta-nos uma incorrecção individual ou colectiva que pede correcção imediata. «O riso é este correctivo.»[46]. Porém, como acreditavam os formalistas russos, ele deve reprimir a distracção social de cada homem, em relação aos acontecimentos.

---

[45] BERGSON, op.cit., p. 19
[46] ibidem, p. 69

IV - ESTRATÉGIAS DE SUBVERSÃO EM MÁRIO DE CARVALHO

1. A Personagem

Se o riso pode nascer de um só individuo, ele só se realiza plenamente, se for partilhado. O riso é um «*gesto social*» [47]. É, por conseguinte, necessário calar a sensibilidade de todo o grupo e fazê-lo, pela inteligência, rir de si próprio. É deste modo que o riso "*castigat mores*"; levando cada elemento do grupo, ao ver-se retratado, a desejar imediatamente parecer o que deveria ser, a fim de evitar estar a rir-se da sua própria pessoa. Esta é, aliás, a diferença que se estabeleceria entre a personagem cómica e o indivíduo que a «vê» retratada ficcionalmente: a personagem cómica ignora-se a si própria, é inconsciente; o indivíduo toma consciência do cómico.

a. O retrato. - Os bonecos articulados permitem criar situações cómicas, em que, por exemplo, uma personagem julga falar e agir livremente (conservando, na sua opinião, o essencial da vida - a sua independência e liberdade) , mas que, encarada de uma outra maneira (geralmente pelo leitor, que conhece mais do que a personagem em causa), aparece como um brinquedo, um joguete nas mãos de outra personagem que com ela se diverte [48].

Assim é que o ficcionista dispõe da personagem cómica como de um instrumento, movimentando-a como se de um dos seus «bonecos articulados»[49] se tratasse.

Em *Quatrocentos mil Sestércios*, o pai de Marco - a personagem-narrador do conto - assume o mesmo papel do ficcionista e propõe ao seu descendente - jovem irresponsável e leviano - a tarefa de receber o pagamento de uma dívida, uma vez que precisava de se ausentar por tempo indeterminado e relativamente longo.

Marco, sem o saber, mas desconfiando de tal iniciativa do progenitor, acabará por ser manipulado pelo pai que o fez tomar esta empresa como forma

---

[47] ibidem, p. 28
[48] ibidem, p. 63
[49] ibidem, p. 25

de corrigir a sua habitual leviandade e de o levar à maturidade e a assunção da sua responsabilidade de cidadão romano:

«Por que é que o meu pai não haveria de interpelar o Lentúlio depois do regresso? Teria previsto este efeito, e congeminado uma maneira ardilosa de me reter em casa?

Eu em casa! Eu a ler! Senti imensa piedade de mim.»[50]

Rapidamente, no entanto, o próprio Marco aprende esta função de manipulador dos seus próprios bonecos articulados, como meio pícaro de ir sobrevivendo na defesa dos seus sestércios ou na reposição daqueles que lhe são roubados. Numa tentativa de obter este último objectivo, visita o seu antigo colega Próculo, para que este lhe empreste a quantia que deve apresentar ao pai (e que entretanto desaparecera). O episódio é magnífico, principalmente quanto à diversão criada pelo joguete que Próculo passa a ser nas mãos de Marco, que o convence de que precisa de dinheiro vivo para dar andamento a uns negócios de seu pai, oferecendo-lhe um juro considerável. Próculo acedeu e Marco conseguia vê-lo já **«a imaginar, nebulosamente, frotas e frotas de bojudas naves, pejadas de cereal, rompendo as salsas ondas do Marenostro, entre lustrosos golfinhos, caminho dos áridos portos do Euxino. Suscitei-lhe a gula do lucro e o brio do empreendedor.»**.[51]

Num outro momento da sua atribulada defesa das moedas de ouro, Marco viu-se, simultaneamente, diante de vários inimigos. Depois de ponderar a situação, decidiu adoptar o mesmo papel manipulador de bonecos articulados:

«Acocorei-me e considerei os dados da questão com a compenetração de um tribuno militar, desfalcado de forças, antes de

---

[50] CARVALHO,Mário de (doravante: MC), *Quatrocentos Mil Sestércios seguido de O Conde Jano*, 1ª ed.,Caminho, Lisboa, 1991, p. 20

[51] ibidem, p. 49

entrar em guerra. Havia Eládio, havia a ursa, havia os meus sestércios, havia os tordos assados ... Que ordem de batalha lhes dar?

Ocorreu-me que seria interessante dividir o inimigo, chamando-o a realizar o trabalho que me convinha. Estava fora de questão atacar Eládio e tomar-lhe as armas. Por um lado, porque sendo Eládio mais forte que eu, podia acordar e reagir inconvenientemente; por outro lado, porque a ursa ainda era mais forte que nós os dois e mais alguns, e não me via a investir contra o monstro, armado com os ferros de Eládio. Não tenho feitio para atacar ursos gigantes e mal-humorados. Não fui criado para isso...

De maneira que talvez não fosse de mau aviso propiciar um encontro entre Eládio e a ursa, para ver em que davam as coisas.»[52]

Marco usa então de um estratagema para levar Eládio até à ursa: espalhar algumas moedas pelo chão num caminho que conduzisse o malfeitor até à fera. Daí a pouco, **«Eládio tinha dado com a primeira moeda. Vitória»**[53]. E Marco divertiu-se com o boneco que criara:

«Do plano, agora ligeiramente mais elevado, em que eu, por entre a vegetação, ia seguindo a deambulação de Eládio, assisti à sua procura sôfrega de moeda após moeda. Em dados momentos só lhe distinguia a cabeça, depois deixava de o ver, mais além aparecia o corpo dobrado, a procurar entre as ervas, ou a remexer com o gládio aqui ou ali. Muito foi andando Eládio. E pelo sorriso que, de longe, lhe surpreendi, reparei que estava satisfeito. Eu também. Oxalá a ursa se mantivesse ainda no mesmo sítio...».[54]

---

[52] ibidem, pp. 69-70
[53] ibidem, p.72
[54] idem

Com efeito, a ursa lá estava, já trespassada pela lança de outro inimigo de Marco - o optio. Na luta, a fera matou Eládio e cravou mais fundo a arma que já tinha espetada no peito, o que a feriu até à morte.

No conto *"Ignotus Deus"* , são as personagens todas que funcionam como joguete numa luta eterna entre deus e o diabo. Assim foi que toda uma irmandade, à excepção de dois frades, adoeceu e morreu de uma assentada. Os dois irmãos sobrantes repararam depois que todos os campos e aldeias em volta do mosteiro tinham completamente desaparecido; nesse momento, um deles subiu no ar e desvaneceu-se.

O último frade ficou só e, mais tarde, na capela, assistiu à conversa entre esses dois seres divinos:

«Mas uma personagem que, muito perto, na primeira fila, o olhava complacente, cabeçorra enorme e rugada levemente descaída, as garras sobre os joelhos pontudos, a cauda negligentemente tombada entre os pés disformes e escamados, meio escondida pelas dobras da capa fulva, interrompeu-o com blandícia:

- Ts, ts, ts, meu amigo deixemo-nos disso, sim? (...)

Um ser fulgurante, de feição sorridente e amplas barbas brancas, irradiando paz e bondade, levantou-se e caminhou pela nave, os dedos dos pés mal aflorando o lajedo. Chegado perto da personagem que o havia solicitado, curvou-se um pouco e ficou a aguardar.

- Então durante todos estes séculos persuadiste estes pobres seres de que eras um deus único? - admoestou a estranha figura, com um profundo suspiro. E, após, designando o frade com um ligeiro aceno: - Bom, leva lá este para o teu céu, ou lá como se chama, e procura-me depois, que temos contas a ajustar...»[55]

---

[55] MC, "Ignotus Deus" *in A Inaudita Guerra da Avenida Gago Coutinho e outras Histórias*, Caminho, Lisboa, 1992, pp. 22-23 (1ª ed., Rolim, Lisboa, 1983)

É claro que estes seres se divertem com a sua supremacia sobre os homens, tal como os deuses dos contos fantásticos de *Contos da Sétima Esfera*, conforme se analisa noutra secção.

Perante esta arbritariedade e diversão, o leitor é chamado a revoltar-se, a insurgir-se, subvertendo o poder, divino ou humano, e tomando as rédeas da sua vida.

Numa perspectiva completamente diferente na forma, mas não tanto no significado, situa-se o conto *"A última cavalgada"*, onde o manipulador das personagens-objecto é o chefe hierárquico militar, na guerra colonial.

Um jovem engenheiro é enviado à área da Cavalaria, a fim de projectar as novas cavalariças; a tarefa de negociação com a cavalaria era reconhecida como pouco simpática e por isso a missão lhe é entregue:

«para azar seu é o oficial mais novo. Arranje-me aí um jipe e um condutor, e amanhã desande para Quilabango, logo de manhãzinha que a picada está ruim.»[56]

«Nessa altura percebi a verdadeira razão por que os espertalhões do meu batalhão me despachavam para o antro dos cavaleiros: competia-me - ónus de engenheiro noviço e maçarico - aguentar o aranzel.»[57]

Esta manipulação é, no mesmo campo temático da guerra colonial, hiperbolizada até ao grotesco e ao mórbido no conto *"Era uma vez"* que narra a história de um alferes que pisou uma mina, no mato africano, quando fazia uma marcha de rotina e treino. O seu capitão longo tempo o acompanhou na espera pela brigada de minas e armadilhas, mas a morte do alferes chegou primeiro, não sem grande sofrimento e angústia.

---

[56] MC, "A Última Cavalgada"*in Os Alferes*, 1ª ed., Caminho, Lisboa, 1989, p. 16
[57] ibidem, p. 24

Só depois, a tropa e o leitor percebem que o alferes fora apenas uma personagem-objecto nas mãos do capitão, para puro e sádico prazer deste:

«- Ele está morto! Não se aguentou... Só me saem é destas, caramba!

O furriel remexia a terra no sítio em que o alferes antes estivera. Depois aproximou-se. Na mão premia uma pequena mola metálica, das usadas nos batuques:

- «Clique, claque»! Olhem, a «mina»...

Todos se entreolharam, contrafeitos... (...)

Nessa noite, completamente embriagado, o alferes médico, em plena parada, acusava o capitão de ter mandado dispor molas na picada para endurecer a tropa.

- Sádico! Sádico do caraças! - berrava.»[58]

Este sadismo relativamente à vida de um militar funcionará, através de uma espécie de sinédoque, como uma demonstração do sadismo desta guerra sem causa, feita (como todas as guerras?) para diversão de alguns e à custa das vidas de muitos outros.

A eficácia do cómico realiza-se aqui pelo terror que inspira. O indivíduo teme estar retratado na personagem; é aí que reprime as suas excentricidades e procura seguir o modelo que é sugerido por contraste. «Sempre um pouco humilhante para quem é objecto dele, o riso é, verdadeiramente, uma espécie de assoada social»[59] .

Ninguém deseja, de modo algum, ser portador de uma deficiência física; tanto mais quanto algumas são, muitas vezes, consideradas ridículas. Daí que a caricatura física sirva muitas vezes intenções cómicas e críticas morais: a

[58] MC, "Era uma vez um Alferes" *in Os Alferes*, op. cit., p. 129
[59] BERGSON, op. cit., p. 98

rigidez de corpo simboliza uma certa rigidez de espírito e de carácter (que a sociedade procura eliminar).

«Esta rigidez é o cómico e o riso é o seu castigo.» [60].

Tanto os defeitos como as virtudes podem ser objecto de riso; uma personagem pode até preencher os requisitos morais da bondade; mas, se não se integrar na sociedade, se for insociável, poderá tornar-se cómica.

Insociabilidade da personagem, *insensibilidade* do espectador, eis, em suma, as duas condições essenciais[61] do cómico.

b. **A caricatura.** - A caricatura nasce precisamente da denúncia de um automatismo, de uma rigidez, de um gesto adquirido e conservado. E essa rigidez nasce sobretudo do facto de não se olhar em volta, mas apenas para dentro de si próprio . É cómica a personagem que segue automaticamente o seu percurso, alheada de tudo o que lhe é exterior, qual *Mr. Magoo* do imaginário infantil.

Captar esse automatismo é a função da caricatura. A arte do caricaturista, algo diabólica, cria frequentemente caricaturas mais semelhantes do que retratos; aliás, para que a caricatura seja cómica, deve ser interpretativa, isto é, um meio de evidenciar as contorsões que o caricaturista antevê.

Para Dostoievski[62] a arte fazia-se precisamente por exagero, deformando a aparência precedente, dando-lhe uma coloração mais forte, tal como se faz às preparações que se pretende observar ao microscópio.

Esta é também a perspectiva do movimento cubista: o pintor deforma, multiplica, enfatiza determinando ângulo, para tornar o objecto mais sensível, mais palpável.

Em literatura, acontece o mesmo. E exemplo disso é o exagero do retrato das personagens, ou seja, a caricatura.

---

[60] ibidem, p. 28
[61] ibidem, p. 104
[62] citado por JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *L'i'ronie*, I,Paris, Falmmarion, 1964, p. 130-1

A anomalia inscreve-se neste domínio ao nível da desconstrução dos retratos. A maior parte das personagens surge-nos em proporções desmesuradas, ora do ponto de vista físico, ora psicológico. Grande parte delas atinge as marcas da caricatura, com todas as implicações que as caricaturas apresentam : a criação do cómico e a provocação do riso (com o consequente efeito de distanciação já referido); e o exagero das feições para realçar defeitos particularmente importantes. **«As particularidades irritantes sê-lo-ão à medida do reconhecimento do leitor e da sua capacidade de distanciamento irónico, pois o autor não se exime a carregar ou diluir os traços das personagens de acordo com os seus humores (disposição de espírito), mas com um indiscutível humor (graça, espírito). O resultado são caricaturas»**[63].

A questão da caricatura física é particularmente premente nas personagens-tipo que povoam a sua obra, como, em *Era Bom...*, o fotógrafo de imprensa, o professor aposentado, o empregado de *snack-bar*, o orador tímido...

A descrição do fotógrafo da *Reflex* , quando este invade o gabinete do chefe, após ter sido assaltado na via pública, em pleno dia, é pura caricatura:

«alguém, de elevada estatura e grosso volume, se encosta à ombreira, com um baque, arfando, como se estivesse num filme americano, a sofrer de dois tiros. Era um homenzarrão em mísero estado físico, moral ainda pior. Uma mancha vermelha, túrgida, ocultava-lhe um dos olhos, apenas denunciado pela ranhura peluda que se rebelava à tumefacção. O beiço de baixo crescia ao tamanho de, pelo menos, meia boca. O cabelo estava salpicado de caliça e detritos.»[64].

---

[63] COSTA, Linda Santos, *" Era Bom que Trocássemos umas Ideias sobre o Assunto ", de Mário de Carvalho - A Arquitectura, a Violência"* in *Público Leituras* de 11 de Novembro de 1995, p. 10

[64] MC, Mário de, *Era Bom...*, op. cit., p. 99

(Abstenho-me de destacar aqui a comparação irónica, o aumentativo depreciativo, a antítese amesquinhadora, o anacoluto desconcertante, o uso concomitante de termos populares ou eruditos, por eles constituirem objecto de secções futuras, neste trabalho. Cinjamo-nos apenas à dimensão caricatural deste retrato).

O professor de Grego é igualmente uma caricatura, algo cruel até :

«Uma malformação nas costas obrigava-o a falar para um lado enquanto estava inclinado para o outro. (...) As feições dele exprimiam sempre uma espécie de rancor desenganado do mundo. (...) Vestia um casaco (...) muito esgarçado nos cotovelos.»[65]

Mas a caricatura não se limita ao aspecto físico. Na construção psicológica e social da personagem, ela é paralelamente válida, como no caso do Vitorino, personagem que faz vagamente lembrar um Cruges queirosiano:

«Vitorino Pereira Nunes, desempregado crónico, vivedor de rendimentos, melómano aplicado, a morar na companhia duma tia idosa, progressista e intelectual (pintava, poetava e compunha), numa casa antiga, com um grande corredor e um saguão, ali às Avenidas Novas»[66]

«Vitorino era muito fóbico. Tinha medo de tudo e quanto mais envelhecia mais a poltronice se agravava. Não andava de elevadores, nem de Metro, nem de cacilheiro. Nos eléctricos, ao ruído das ferragens, temia que o engenho se despenhasse pela coluna abaixo. Transpirava sempre que, numa viagem de comboio, a carruagem parava nos sinais ou o estardalhaço dos carris era mais sacudido. Quando seguia a pé nunca

---

[65] ibidem, p. 130
[66] ibidem, p. 95

estava certo de que um vaso não se desprendesse duma floreira, ou um piano dum guincho.»[67]

Mas a caricatura não se limita às personagens-tipo e de menor relevo no romance. Mesmo as personagens principais (como Jorge Matos, que se apresenta a seguir) nos são apresentadas através de uma lente deformadora (ou mais elucidativa do perfil dos retratados) :

«O nariz franzido, as sobrancelhas, uma para cada lado, sobre uns olhos que esguardavam ao alto, o queixo descaído, em sentido inverso, arrastando o maxilar e revelando amplamente os incisivos inferiores (...) A carantonha era ridícula»[68] .

Mas qual é realmente o papel da caricatura neste efeito de distanciação?

Em boa verdade, ela age em duas frentes: por um lado, hipertrofia determinadas características da personagem e, desse modo, afasta-a da realidade a que se possa aderir emocionalmente; por outro, cria o riso e, através dele, o distanciamento crítico.

De acordo com Linda Santos Costa, em *Era Bom...*, Mário de Carvalho **«passa em revista toda a iconografia de esquerda sem regatear ferroadas e sem prescindir de lucidez. (...) O autor não deixa, pois, de lado os filhos de Abril e deles dá um retrato em que a caricatura ignora as "festinhas nas faces" e a ironia dá lugar à sátira virulenta.»**[69].

O próprio Mário de Carvalho esclarece, relativamente à mesma obra : **«Há uma caricatura, feita de dentro, ao PCP, que pode ser irritante; há a caricatura dos jornalistas, que pode ser irritante porque a classe é muito corporativa. Há a caricatura da Igreja católica, essa grande instituição. E**

---

[67] ibidem, p. 148
[68] ibidem, p. 102
[69] COSTA, Linda Santos, op. cit.

há a caricatura da minha geração... os homens de 50 anos que fazem umas festarolas onde cantam velhas canções populares e bebem muitos copos.»[70]

Em *Quatrocentos mil Sestércios*, duas personagens nos surgem apresentadas como verdadeiras caricaturas: a escrava Lícia e o cidadão Próculo.

Lícia é caricaturada como uma escrava desinteressante, mas lasciva e provocante:

«Acordei com a desdentada da Lícia à ombreira, fazendo-me negaças. (...) Fugiu, às casquinadas, deixando a cortina entreaberta. Desde miúdo que Lícia passa a vida a provocar-me. Teve sorte, nos primeiros tempos, quando o meu pai a comprou e eu ainda andava de pretexta. Mas agora, os oferecimentos de Lícia pareciam-me pura e simplesmente obscenos.»[71]

«A velha Lícia apareceu-me (...) com uma bacia de água e uma velha lâmina de bronze, talvez mais velha e esboqueirada que ela própria. Naquele meu semiatordoamento, deixei que me fizesse a barba e lamentei não ter ido à rua, a um tonsor público. Que tormentos, que horrendos gilvazes, que atrevidas acometidas da Lícia, deixando deslizar as mãos para áreas que não são permitidas aos tonsores, para mais munidos de navalha de bronze. Bem na insultava eu e esperneava. Lícia sorria, desdentadamente e, zás, golpe de navalha aqui, golpe de mão mais abaixo e eu a pensar se os deuses não teriam partido todos com o meu pai desacompanhando-me e abandonando-me nas mãos da megera.»[72]

---

[70] MC, em entrevista ao *Público Leituras* de 17 de Outubro de 1995, p. 22
[71] MC, "Quatrocentos Mil Sestércios" in *Quatro Mil Sestércios seguido de O Conde Jano*, op. cit., pp. 13-14
[72] ibidem, pp. 15-16

«Já Lícia me seguia os passos, demasiado curiosa, defeito que se segue logo ao da lubricidade na pesada escala que os deuses lhe destinaram»[73]

« - Lícia! Lícia! (...) Qual Lícia! Fui dar com ela espojada num canto da cozinha, ressonando em trombeteio alto e exalando um hálito tão forte que era capaz de adormecer instantaneamente uma coorte germânica.

- Acorda, velha bêbeda, não vês que já é dia alto?»[74]

Próculo surge-nos igualmente como uma caricatura, que recua até à sua idade escolar:

«Enganava-se sempre, comia frases, enchavelhava as declinações e concordâncias, usava palavras espúrias, como «cavalus», que o professor abominava»[75]

Na idade adulta, a caricatura desta personagem pretende ampliar o luxo, o mau gosto, a ostentação e a homossexualidade da personagem:

«Próculo, de toga, vinha pelo terreiro da vila, rodeado de um rancho de escravos, todos desempenhando circunspectamente as suas funções: um trazia-lhe a água de rosas num gomil, outro uma toalha, outro uma espécie de espanador que não se percebia bem se era para limpar o pó se para espantar insectos alados, outro um turíbulo de perfumes orientais. Estava Próculo ainda mais gordo e achei-o um tanto efeminado. (...) **Vissem-se aqueles mosaicos, aqueles murais, aquele luxo de escravos ricamente vestidos, aquelas baixelas de prata...»**[76]

---

[73] ibidem, p. 19
[74] ibidem, pp. 27-28
[75] ibidem, p. 30
[76] ibidem, p. 42

«O untuoso do Próculo, a interromper as minhas divagações eruditas e a distrair-me da minha preocupação... Sumptuosíssima rosa, concordei eu, e encaixei-a atrás da orelha com grande contentamento do meu anfitrião que já me arrastava para um pequeno pavilhão (...) onde estacionava a máquina mais valiosa daquela vila: uma clépsidra grega, enorme, que dispunha uma gárgula sobre um tanque em forma de vieira. A cada hora, a maquineta infernal soltava um zumbido e expelia pela gárgula unm peixinho vermelho que ficava a nadar, junto aos que já lá estavam. Para se saber as horas bastava contar os peixes. As trapalhadas que estes malditos gregos inventam para delícia dos tolos como Próculo...»[77]

«Trouxessem um escabelo a Próculo. Borrifassem-no com água de rosas. Abanassem-no mais com fortes plumas de pavão, que ele estava prestes a desmaiar...»[78]

Nem sempre a caricatura provoca o riso; mas nem por isso ela deixa de ser subversiva e agente de reflexão. Tal é o caso do retrato grotesco feito do capitão do conto *"Era uma vez..."*, personagem usada por Mário de Carvalho para representar o sadismo da guerra colonial. Note-se que esta caricatura se desenvolve tanto a nível da descrição física como do retrato psicológico e moral:

«Era ele um homem ainda jovem, magro, seco, muito direito, precocemente promovido pelas necessidades da guerra. Cultivava uma impassibilidade afectada, longamente estudada. Dirigia-se sempre aos milicianos com um desprezo cortês, não raro sarcástico, e nunca dispensava o tratamento de «nosso» para os subalternos. Era o único oficial que tratava os soldados por «você». Nunca bebia mais que a conta nem dizia um palavrão. Exigia em campanha, friamente, todos os rituais de

---

[77] ibidem, pp. 45-46
[78] ibidem, p. 59

parada. À noite, isolava-se no seu quarto e não participava na confraternização dos outros oficiais. Vestia sempre a farda verde-azeitona, com a bóina castanha, e nunca ninguém o tinha visto de camuflado. Elaborara para si um modelo, um estilo, e defendia-o criteriosamente.

Pautado pelo mesmo padrão havia sido o seu comportamento, aquando do último assalto ao perímetro. Disputava-se na parada um desafio de futebol entre solteiros e casados, seriam umas três da tarde, quando ouvidos treinados distinguiram o característico baque abafado, «de porta de frigorífico», anunciador dos morteiros.

- Vem morteirada! - berrou-se pela parada e, num rufo, a tropa deixou o perímetro deserto, precipitando-se para os abrigos, enquanto o pelotão de segurança acorria às suas posições.

O capitão, porém, tinha-se deixado ficar encostado à porta da sala de operações. Quando rebentaram as primeiras granadas, numa mistura de terra e de luz, o capitão empertigou-se e seguiu pelo terreiro devagar. Caminhava excessivamente teso, com movimentos rígidos como os bêbados quando querem disfarçar a embriaguês. Manteve sempre as mãos atrás das costas, durante o percurso, que não foi pequeno. Sabia que os homens o observavam das seteiras dos abrigos e dispôs-se a morrer pela sua imagem. Indiferente aos estilhaços que fendiam os ares, um pouco por todo o lado, aproximou-se, em passo repousado, de uma metralhadora *Breda*, armada sobre o tripé, num dos ângulos do terreiro. Sentou-se no chão e tomou a posição de fogo, lentamente. Mas a metralhadora estava ali para desmontar e olear. Não tinha munições. E durante todo o bombardeamento que durou cerca de um quarto de hora, até que a artilharia começou a responder, o capitão susteve-se hirto, mãos enclavinhadas na coronha da metralhadora inútil, estremecendo ligeiramente a cada uma das deflagrações.

Quando a operação cessou, o capitão esperava os homens à porta de um dos abrigos, muito sério, de ar imperturbável.[79]

Esta caricatura, aparentemente elogiosa da audácia militar, virá a revelar-se como o retrato de um pequeno monstro que se diverte com a angústia humana, em especial do alferes que recorda este episódio enquanto espera que seja desactivada a mina que tem sob os seus pés. Por isso, ganha particular relevo a explicação que o prório alferes encontra para este comportamento:

«concluiu que este capitão era um homem com muito medo.»[80].

c. A máscara. - Tanto o retrato como as acções em que a personagem toma parte podem ser processos de cómico. Por exemplo, um incidente que enfatiza o físico da personagem , quando é o moral que está em causa, torna-se cómico, funciona como uma máscara. Na opinião de Tomachevski, a máscara pode mesmo definir-se como a elaboração de motivos concretos que correspondem à psique da personagem[81], sendo que esses motivos (dados pela descrição da aparência da personagem) podem inscrever-se no âmbito do seu vestuário, da sua habitação, etc, ou até mesmo do seu nome. Frequentemente, o nome do herói é carregado de significação desta natureza, ou seja, é um nome-máscara.

Até mesmo o vocabulário do herói, o estilo do seu discurso, os seus assuntos preferidos podem servir-lhe de máscara. O efeito procurado é o mesmo.

Em *Quatrocentos Mil Sestércios*, Próculo é caracterizado como homossexual, sem que tal seja dito abertamente; são os seus hábitos, as suas maneiras e as suas amizades que identificam este traço da sua personalidade:

---

[79] MC, "Era uma vez um Alferes", op. cit., pp. 112-113
[80] ibidem, p. 114
[81] tom, p. 188

«Mandou chamar. Trouxeram-no. Era um moço de feições morenas, lábios grossos, olhos verdes, grandes cabelos negros escorridos pelos ombros. Vestia, ricamente, uma túnica debruada, com motivos exóticos, reconstituídos com basta imaginação e menos gosto pelas costureiras domésticas. Olhava-nos com um olhar equívoco, que me pareceu desagradavelmente lúbrico (...) atirou a túnica e ficou a olhar-nos - parece que a mim com maior insistência - de um modo perverso, com a língua a passar entre os lábios. (...) O meu anfitrião, chegando-se a mim, fez uma confidência obscena, em voz baiza. Eu não gostei. Próculo insistia no bichanar:

- Se quiseres, Marco, cedo-to por esta noite. Repara bem: só por esta noite...

Fui ríspido:

- Sabes, Próculo, podes guardar o teu cristãozinho que eu não aprecio machos. Nunca percebi bem isso de... enfim, deixa...»[82]

Frequentemente, a máscara funciona como identificadora de determinado grupo social, económico, sócio-profissional ou outros. O psiquiatra do conto *"O nó estatístico"*, por exemplo, é trocistamente retratado através da máscara que o seu discurso constitui:

«Pelo caminho, foi recomendando, entretanto, uma atitude realista perante a vida, com grande dispêndio de frases, eivadas de expressões preciosas: *Assumir, introjectar, ergoterapia, ser-se o próprio, não se dar colo, saber gastar-se,* e outros tropos, de vernaculidade duvidosa»[83] .

A coronela de *"A última cavalgada"* não escapa também à máscara que o narrador sarcasticamente lhe afivela, como determinante de certo tipo de

---

[82] MC, "Quatrocentos Mil Sestércios", op. cit., pp. 46-47
[83] MC, "O Nó Estatístico" in *A Inaudita Guerra...*, op. cit., p. 64

mulheres de militares, numa intenção desmoralizadora mais da classe destes do que da mulher propriamente dita :

«Olhei de soslaio, por cima do ombro. Ela levava o guardanapo à boca, de lábios pintados de vermelho-cerrado, e dizia qualquer coisa aos ouvidos do coronel. Vestido decotado de estampados azuis, cabelo tratado a camomila... Uma balzaquiana interessante»[84].

Ainda na colectânea *A Inaudita Guerra...*, no conto *"Pede noema claudo..."*, a máscara do segundo padre de Pollsberry apresenta-se misteriosa e animalizada, usando o narrador os deformados traços físicos como máscara identificadora do retrato psicológico:

«Uma figura, de negro, arrastou-se de entre uns umbrais arruinados de uma porta ogival, veio manquejando devagar, e passou por nós arquejante, sem nos saudar, como se não nos tivesse visto. A cada passo dobrava o corpo em dois e segurava um dos joelhos com ambas as mãos, num movimento cadenciado, coleante, que lembrava o desdobrar-se por anéis de certos vermes.»[85].

Esta máscara animal, com laivos de caricatura, virá a revelar a sua verdade no final do conto:

«Então vi a sua perna doente, hirta, terminada por uma excrecência amarelenta, rugosa, achatada, disforme, assentando pesada e ruidosamente no tabuado. (...) **O padre tinha uma pata de pato.»**[86].

Desvendada a máscara, fica a nu o alerta para que o leitor se precate contra todos os demónios, venham eles de onde vierem, mesmo que se

---

[84] MC, "A Última Cavalgada", op. cit. p. 44
[85] MC, "Pede Poena Claudo..." in *A Inaudita Guerra...*, op. cit., p. 73
[86] ibidem, p. 87

escondam na figura de um padre; o leitor é incitado a não seguir cegamente as suas orientações como fez o povo de Pollsberry contra o velho profeta que os habitantes julgavam ser a causa da peste que devorava a aldeia.

O leitor é então levado a repensar a causa da epidemia e, frequentemente, o narrador lhe lembra que **«uma multidão de ratos saltou então do navio e dispersou-se pela praia, aos guinchos»**[87] e que, nesse navio que naufragara ao largo de Pollsberry, havia **«peste a bordo»**[88].

Contudo, estas advertências do narrador são apenas para o leitor; o povo de Pollsberry não conseguiu reparar na verdadeira causa do mal que o atingiu. O falso sacerdote, como tantas vezes acontece na vida real, serviu apenas para alhear os homens dos ratos que verdadeiramente lhes trouxeram a peste e a morte.

d. O fantoche. - O mesmo efeito de distanciação é conseguido, quando, numa solenidade ou numa cerimónia, nos esquecemos do seu objectivo; logo, as personagens intervenientes «nos aparecem a movimentar-se como fantoches»[89].

Em *Quatrocentos Mil Sestércios*, em consequência do uso que o narrador/personagem faz das outras personagens como bonecos articulados, é frequente as acções, os gestos, os semblantes dessas personagens serem descritas e vistas como fantoches desprovidos de vida e comandados, mecanicamente, por um agente que lhes é exterior. Os actos culturais, como o teatro ou a declamação, são exemplos excelentes:

«Devo ter aparecido com a cara num triste estado na leitura pública da tragédia de Cleto, obrigação social a que não pude furtar-me. Felizmente, o auditório era escuro, e Cleto tinha que torcer estranhamente a cabeça, expondo o manuscrito (interminável manuscrito) à luz

[87] ibidem, p. 78
[88] ibidem, p. 81
[89] bergidem, p. 43

embaciada que vinha duma fresta. (...) Ainda assim cabeceei (...) Cleto discorria, com o manuscrito numa mão, o corpo torcido, largos gestos do braço livre, envolto numa toga de pregas, cuja brancura denunciava o tratamento recente de urinas velhas, sobre Medeia, abrasada pelo remorso, que vinha ter a Olisipo e acabava por ser submetida a julgamento - vá-se lá saber com que competência, dado o conhecimento que eu tenho deles - pelos anciãos de Salácia.

Três horas nisto. Depois, um primo do Cleto, com um nome grego que mal recordo, leu umas alegações que tinha produzido no tribunal. Excelente, burilada, comovente defesa! Ou seria acusação? Quando acordei felicitei-o profusamente, como todos. Acho que era sobre um pescador que tinha penhorado o barco, com a condição de ... enfim, um tema interessantíssimo.»[90].

«Pagou-me uma ida ao teatro, em que dormi solenemente, porque ele tinha alugado excelentes coxins de penas e os actores, todos maricas, cultivavam vozes maviosas.»[91]

«Há bailadeiras...

Bailadeiras um tanto desajeitadas e com excesso de adiposidades, direi eu. De cada vez que levantavam os braços e erguiam aqueles véus coloridos expeliam um odor que não sofria mistura com os excelentes arganazes recheados que o cozinheiro mandou servir nessa noite. Regalei-me.»[92].

Na casa de Lentúlio, onde Marco fora fazer a cobrança, o acto financeiro assume a mesma falsa solenidade, consequência da manipulação que Marco fazia do devedor:

---

[90] MC, "Quatrocentos Mil Sestércios", op. cit., p. 16
[91] ibidem, p. 31
[92] ibidem, p. 48

« - Passas-me um recibo? (...)

- Sem dúvida!

- Com testemunhas?

- Mas, seguramente. Traz as tábuas...

- E fazes um juramento?

- Todos os juramentos que quiseres...

Lentúlio mandou chamar o filho, a matrona e o intendente (havia de valer muito o testemunho, ainda que ajuramentado de dois familiares e um escravo!), partiu uma ânfora e estendeu-me um caco. Não usava tabuinhas de cera!, escrevia em cacos, o poderoso Lentúlio. No poupar é que está o ganho...

- Ora escreve aí: «Recebi de Lentúlio Sacro Samnone, a quantia de... de que dou quitação... etc... Sejam testemunhas os deuses, mais os que aqui assinam.» Aplicadamente, assinaram todos menos eu. Sempre queria ver qual o valor jurídico daquele caco se tivesse de ser apreciado em juízo... Quanto ao juramento, repeti, de mão alçada, a lengalenga solene, um tanto cómica, que Lentúlio entendeu ditar.»[93].

Na mesma obra, nos surge, como é habitual em Mário de Carvalho, uma visão da guerra e dos militares, eivada de ironia e sarcasmo:

«E havia uma canção de versos breves, sincopados, vozeados... mais e mais nítida. Já a canção crescia, já eu a reconhecia: «bate a caliga na calçada! Fica a pedra bem quebrada! Um e dois, companheiro! mexe com força esse traseiro!»

A tropa! Deuses! A patrulha! (...) a cadência que vinha pelos ares não era o ritmo que mais convinha aos salteadores, porque logo se atarantaram e foram tomados de súbito frenesi. Era este que corria para a

[93] ibidem, pp. 19-20

esquerda, aquele que desarvorava para a direita, um tentava subir a uma árvore para logo desistir, outro ficava-se quieto com os joelhos a tremer e a boca muito aberta sem atinar... Eis que tumultuaram, hesitaram, desandaram para aqui e para ali, atropelaram-se e ala!, desapareceram pelos montados. (...) **Tudo isto durou breves instantes, enquanto o bando hesitou e esparvoeirou para ali.»**[94].

Profundamente desconcertante e criador de riso é o modo como actuam as personagens de *"A inaudita Guerra da Avenida Gago Coutinho"*e, de forma mais intensa, a forma como cada grupo vê e interpreta o outro, colocando-o em ridículo e evidenciando a vacuidade da empresa guerreira.

Os mouros de 1148, que se preparavam para invadir Lixbuna, vêem os automobilistas lisboetas de 1984:

«milhares de carros de metal, de cores faiscantes, no meio de um fragor estrondoso - que veio substituir o suave pipilar dos pássaros e o doce zunido dos moscardos - e fanqueado por paredes descomunais que por toda a parte se erguiam, cobertas de janelas brilhantes.»[95]

«Ao mouro, aquela peonagem toda não se afigurou particularmente ameaçadora, tanto mais que a turba circundante, de estranhas vestimentas vestida, não parecia exibir armas de qualquer natureza. (...) **Decidiu não se deixar impressionar com os trejeitos pouco amistosos que lhe vinham de dentro dos objectos metálicos com rodas que havia por toda a parte, nem com as caras que o fitavam por detrás de um estranho material transparente.»**[96]

---

[94] ibidem, pp. 37-38
[95] MC, "A Inaudita Guerra...", in *A Inaudita Guerra...*,op. cit., p. 28
[96] ibidem, p. 30

«Ibn-el-Muftar, por seu lado, logo que viu despejarem-se os campos daquelas gentes, daqueles objectos e daqueles prédios, soltou um suspiro de alívio e resolveu arrepiar caminho, desistindo de atacar Lixbuna»[97].

Por seu turno, os lisboetas de 1984 tiveram uma leitura bastante peculiar da tropa que se lhes apresentava:

«Uma multidão indeterminada de indivíduos do sexo masculino, a maior parte dos quais portadores de armas brancas e outros objectos contundentes, cortantes e perfurantes, com bandeiras e trajos de carnaval, montados em solípedes, tinham invadido a Avenida Gago Coutinho e parte do Areeiro em manifestação não autorizada.»[98]

«assim como haviam surgido, assim se sumiram os árabes da Avenida Gago Coutinho, deixando o capitão Soares e todos os outros a coçar a cabeça, abismados.»[99].

A estupefacção de uns e outros, o olhar novo e não-habituado surgem aqui como o olhar do cavalo/narratário de Gulliver (cf p.80-81) , do selvagem de Chateaubriand (cf p.91)ou dos camponeses de Tolstoi (idem): formas "desapaixonadas" de mostrar de novo uma realidade conhecida, pondo em evidência a sua irracionalidade ou o seu defeito - a guerra árabe da Idade Média e a ferocidade das estradas e da vida lisboeta contemporânea.

Quando pretende mostrar a falsidade do culto do padre-demónio de *"Pede noema claudo..."*, o narrador usa o mesmo tipo de personagem-fantoche colectiva - o povo ingénuo de Pollsberry, que, em procissão, procura a cura para a peste que os mata um a um:

---

[97] ibidem, p. 34
[98] ibidem, p. 29
[99] ibidem, p. 34

«Terminada a objurgação por entre clamores, choros e gritos, a procissão formou e pôs-se a caminho, rígida, negra, tensa, mal alumiada por luminárias de ocasião e também por lanternas e fanais do navio.

O padre manquejava à frente, paramentado a rigor, e ia entoando uma ladainha com voz sonora, que ressoava por toda a aldeia em contraste com o *miserere* surdo e espalhado do responso. O ritmo da litania parecia marcado pelas passadas claudicantes do padre, de que a sombra adunca ia e vinha, perto e longe, nas paredes.»[100].

A solenidade da procissão toda se perde nesta perspectivação que dela nos dá o narrador, como se a víssemos numa tela, desfilando fantasmagoricamente, cheia de fantoches que caminham e entoam ladaínhas dormentes. O objectivo desta estratégia é realçar o uso nefasto que este padre pretende fazer dum acto de fé ingénua - incendiar a aldeia, imolar o profeta, destruir a igreja.

No conto *"A última cavalgada"*, a técnica é a mesma, mas o objectivo é outro: retirar seriedade, credibilidade e verdade aos actos da guerra colonial. Noutros momentos, Mário de Carvalho se encarrega de o fazer relativamente aos actos militares, mas aqui, através das personagens-fantoches, pretende também ridicularizar a sua dimensão social, significando com isso que todos os aspectos da vida da colonização eram mesquinhos e artificiais, protagonizados por seres egoístas e desprovidos de interesses realmentes dignos.

O episódio em que se torna particularmente digna de nota esta estratégia de subversão situa o leitor num jantar na messe de oficiais. O repasto é presidido pelo coronel e frequentemente interrompido pelas entradas e saídas da esposa deste, a que os outros oficiais chamam "a coronela". Tudo nesta narração e na descrição da sala nos coloca no meio de um jantar fantasma, de autómatos pre-programados e dirigidos por quaisquer mecanismos que lhes são exteriores:

---

[100] MC, "Pede Poena Claudo...", op. cit., p. 84

«Sentou-se o coronel primeiro e logo todos os outros, arrastando cadeiras, na maior parte construídas a partir de pipas cortadas. (...) **por entre as mesas abelhavam dois militares de dólman branco, dragonas amarelas e botões luzidios que, fardados a rigor, faziam o serviço o melhor que sabiam. Mas a baixela e os talheres eram de zinco e lata, com não poucas amolgadelas do muito uso. E nos copos de lata é que eles bebiam uísque e vermute, com limão e tudo.»**[101]

«Na nossa mesa, o médico suspirava, o padre mexia a colher no copo que servia de chávena»[102].

Durante todo este dormente jantar, apenas a coronela motivava movimentação; mas, por também esta ser habitual, segundo o leitor é informado, igualmente mecânica se nos apresenta. Desta acção, por ser mais pertinente como exemplo de outra estratégia subversiva, se falará noutra secção.

Porém, convém vincar que também ela contribui para o descrédito que o narrador quer instalar no leitor face à guerra colonial, tal como o faz directamente a própria opinião que alguns militares verbalizam:

«De novo o clarim. Para quê? Nunca na vida consegui decifrar os toques militares.»[103].

e. A personagem-objecto . - Outra forma de subversão, de efeitos cómicos, é aquela em que o escritor se exprime a respeito das pessoas como se o fizesse relativamente a simples coisas [104].

---

[101] MC, "A Última Cavalgada", op. cit., p. 43
[102] ibidem, p. 48
[103] ibidem, op. cit., p. 59
[104] BERGSON, op. cit., p. 52

É um fenómeno aproximado o que se passa com a perspectivação de um escravo por parte de um comerciante romano:

«O médico? mas ele ia gastar dinheiro com um médico por causa de dois miseráveis escravos mouros? Tinha-os deixado ali, ao cuidado de uma matrona de costumes fáceis e, quando voltasse, confiava que estivessem bons. Mas não ia esportular os honorários desses clínicos gregos, despudorados especuladores, receitadores de remédios falíveis, esquisitos e caros...»[105].

O mesmo processo usa a personagem do major do conto *"Há bens que vêm por mal"* (que o narrador acusa de ser racista) sobre as várias raças de soldados que combateram em Timor, a começar pelos próprios timoresnses:

«Esta gente parece fraca, indolente, qualquer destes nativos dir-se-ia nem poder com uma gata pelo rabo, mas dá-lhes uma espécie de insanidade furiosa quando toca aos arraiais e à guerra. Não poupam nada nem ninguém. Levam tudo raso em frente se os deixarem.»[106]

«Você tem a ideia do que seja um soldado japonês? É qualquer coisa de animalesco, boçal, ainda mais grotesco que um alemão ou que um turco...»[107]

---

[105] MC, "Quatrocentos Mil Sestércios", op. cit., p. 33
[106] MC, "Há Bens que Vêm por Mal" in *Os Alferes*, op. cit., p. 82
[107] ibidem, p. 85

2. A Linguagem - Recursos, Insólito e Anomalia

No domínio da linguagem, qualquer texto de Mário de Carvalho é um campo vasto de vocábulos de todas as esferas, desde o vocabulário específico de determinada época (*Um Deus Passeando pela Brisa da Tarde*), aos termos eruditos, passando pelos termos populares ou o calão (não como registos isolados em determinados excertos ou dados parágrafos, mas coexistindo na mesma fala ou mesmo na frase do narrador). Por esse motivo, numa entrevista que concedeu ao *Jornal de Letras*, e à pergunta sobre se isso seria uma marca de estilo, ele respondeu : **«Essa preocupação não existe. Se existisse, seria, quando muito, uma marca de tolice. Eu preocupo-me, sim, é em utilizar o termo próprio, o vocabulário mais exacto e expressivo. Não sei se o consigo sempre. A língua portuguesa é muito rica, muito versátil, muito flexível, muito cheia de cambiantes, de ressonâncias e tem muito mais potencialidades expressivas que o palavreado consumístico, chilro, baço e corriqueiro que se vai praticando para aí»**[108]

a. A repetição. - A repetição é uma clássica fonte de riso, se bem que não seja risível por si própria. A repetição duma situação, por exemplo, põe em evidência o automatismo, a rigidez de um gesto pessoal ou social; e é aí que reside o cómico. O mesmo acontecendo com a repetição de palavras ou de frases.

A repetição de acções aproxima-se da construção em patamares, embora apresente uma menor extensão, isto é, limita-se a uma acção que se reproduz, mas não constitui a estrutura dorsal de uma narrativa; é pontual e não sistemática, como, por exemplo, no conto *"Ignotus Deus"* , quando os dois

---

[108] MC, em entrevista ao *Jornal de Letras* nº 232, de 15 de Dezembro de 1986, num artigo intitulado " A Literatura é um Fazer de Conta "

frades restantes da mortandade em massa no mosteiro, certo dia, paralelamente executam sensivelmente a mesma acção:

«Uma madrugada, (...) veio frei Domingos (...) entreabrir o largo portão de rijas madeiras chapeadas, como era de uso. Mas o portão não quis abrir, por mais diligência e esforço que pusesse o padre no trato dos ferrolhos.

À mesma hora, frei Abel, na torre, alçava alto os braços e puxava com vigor a corda do sino de bronze, uma vez e outra vez e uma terceira, mas ao seu esforço respondia só o silêncio, o badalo girava e estorcia-se e o sino baldeava a ponto de parecer voltar-se, numa ciranda doida, mas muda. Encontraram-se os padres no terreiro, rugas vincadas nas faces absortas:

- A porta não abre.

- O sino não dobra.»[109]

Esta repetição de acções visa preparar o leitor para a quebra da normalidade naquele mosteiro e introduzir a dimensão fantástica que vai dominar o conto a partir deste momento.

Completamente outro é o alvo da repetição de acções em *"A última cavalgada"*, quando a coronela interrompe sucessivamente o jantar da messe:

«De repente, num estrondo de botifarras a arrastar, toda a gente se levantou, e eu, meio hesitante, também me pus de pé.

Uma mulher entrava na sala e, sorrindo, de cabeça a dar e dar, ia sentar-se junto do coronel. (...)

[109] MC, "Ignotus Deus", op. cit., p. 20

Serviram uma sopa qualquer, de lata. Mal eu tinha levado a colher à boca, de novo o estrondo dos militares a levantarem-se. A mulher saía porta fora.

- Prepare-se para mais ginástica - avisou-me o médico, baixo. - Ela faz sempre isto. Deve apreciar muito ver esta tropa toda a levantar-se e a sentar-se sempre que mexe o rabo. Manias... (...)

Zás! De novo a mulher entrou na sala e de novo estrondearam as botas. Que desassossego, naquelas refeições da Cavalaria... Voltei ao lugar, olhando desconfiado pelo canto do olho não fosse a mulher obrigar-me a saltar da cadeira mais uma vez. Mas não, agora parecia definitivamente instalada, sorrindo para os lados, com o guardanapo da ordem sobre os joelhos. (...)[110]

Zás! De novo tudo de pé! O coronel, solene, abandonava a messe, com a mulher, e o jantar estava terminado.»[111].

Esta é mais uma técnica, a juntar a outras já apontadas, para criticar a guerra colonial e a parasitária instituição militar que a fazia.

A repetição pode, simplesmente, dizer respeito a uma palavra que se reitera; essa insistência serve, no exemplo seguinte - retirado do conto *"Há bens que vêm por mal"* -, como forma de quebrar a emoção que poderia provocar a situação que relata. É, a seu modo, uma outra estratégia para não deixar adormecida a reacção, por excesso de comiseração humana:

«Mas como obrigar um moço pequeno a cumprir a determinação do silêncio? Ao colo do pai, a criança chorava, chorava sempre. Chorava pela falta da mãe, chorava pela fome, chorava pela humidade, chorava pelo desconforto, chorava pelos insectos, chorava pela solidão das serras,

[110] MC, "A Última Cavalgada", op. cit., pp. 44-45
[111] ibidem, p. 48

chorava pela angústia e inquietação que pressentia em todos. E chorava por chorar, numa afirmação de meninice, como lhe era próprio.»[112].

Será este choro que a conduzirá à morte, visto que ela representava o perigo de serem descobertos, para os nove adultos que a companhavam na fuga, pelos socalcos e penedias de Timor, à invasão nipónica. Ainda e sempre a intenção crítica do autor a expor a crueldade da guerra, que não poupa crianças inocentes e pede ao próprio pai que assassine um filho, em benefício de outras vidas.

Muitas vezes essa repetição assume outras formas, como o efeito de bola de neve [113]: algum acontecimento ou certa característica que se propaga, aumentando-se a si própria gradualmente e culminando num resultado fulcral para a obra, ainda que totalmente imprevisto, dada a insignificância do facto inicial em si. Este efeito será particularmente observado na secção sobre a construção em patamares, uma forma específica de repetição, ao nível da estrutura ficcional.

b. A inversão. - Bergson considera o processo da inversão [114] como uma forma conseguida de provocar o riso e responsável pelo cómico de situações como aquela em que o acusado prega ao juíz, a criança dá lições aos pais, isto é, considera-o como verdadeiro responsável pela força crítica do "mundo às avessas".

Um exemplo claro desta inversão é a opinião do jovem romano Marco, em *"Quatrocentos Mil Sestércios"*, relativamente às lutas de gladiadores:

«Claro que gosto de combates de gladiadores. Sou cidadão romano, não sou nenhum degenerado, adoro ver vísceras quentes rebrilhando ao sol, membros decepados, corpos estralhaçados... (...) **De**

---

[112] MC, "Há Bens...", op. cit., p. 90
[113] BERGSON, op. cit., p. 65
[114] BERGSON, op. cit., p. 72

facto, discorria eu, um espectáculo de gladiadores sem morte, é apenas uma esgrima pífia, sem verdade, sem beleza. É uma fraude para quem compre o seu bilhete. O sangue vertido na arena, fumegante, representa uma espécie de tributo aos autores das grandes epopeias...»[115].

De facto, a manifestação deste gosto como uma marca de cidadania romana é, na sociedade actual, uma total inversão dos valores da vida. Pelo menos, em teoria. O leitor sente-se então confrontado com uma análise interior e pessoal à verdade destas palavras nos dias de hoje: a violência gratuita, o prazer da simulação da morte alheia, em livros, filmes, jogos de computador...

Mas esta inversão dos gostos de Marco, medida pelos valores do século XX, é ainda mais fortemente provocadora de riso, na medida em que ele, secretamente, se afasta dessa inversão, culpando-se por isso (tal como Lúcio Valério, em *Um Deus...); é* como se o verdadeiro crime fosse ser contrário a esta "moral" vigente:

«No fundo de mim, eu - que sou capaz de muita coisa - seria incapaz de entregar a infame Lícia para ser coberta por um touro, ou de pôr o palafraneiro coxo a defrontar uma pantera... Um homem pode ter os seus defeitos... E a mim dá-me para estas inconfessáveis reservas...»[116].

Numa perspectiva diferente, pode ver-se a inversão usada por Mário de Carvalho no mesmo conto, quando pretende ainda focar as injustiças das classes desfavorecidas:

«O escravo, apesar de assistir ao meu esforço nem esboçou um gesto para me ajudar. Ou lhe dera para a insolência ou estava pouco à vontade:

- Que levas tu nesse saco, ó jovem?

---

[115] MC, "Quatrocentos Mil...", op. cit., pp. 33-34
[116] ibidem, p. 34

- Pedras de amolar.

- Ah, e o que é que faz o filho do centurião nestes ermos com um carregamento de pedras de amolar?»[117].

A inversão é então sentida pelo próprio Marco e o autor usa-o para explicitar a verdadeira causa desta inversão, no seu universo de crítica social:

«Fui terrível. A conversa já ia em muita confiança para um reles condutor de carroças (...) **:**

- E desde quando é que um escravo se atreve a fazer perguntas impertinentes a um cidadão romano? E se eu te fizer conduzir ao pretório para umas chibatadas em regra, alegando desrespeito?

- As costas já eu as tenho num calo. Até dão cabo das correias das disciplinas... - resmungou o escravo.»[118].

A mesma relação se estabelece entre o conde Jano, no conto homónimo, e o sargento d'el-rei que é enviado para o requisitar para esposar a infanta, assassinando aquela com quem está casado.

«Debruçado sobre o arção, o sargento fez um gesto de evasiva indiferença e insistiu, com voz rouca:

- Mandado d'el-rei, senhor...

Jano hesitou. Estava intrigado, e desagradava-lhe a reserva impositiva do plebeu. (...) **O sargento resmoneou, em voz baixa, enquanto Jano lhe virava costas e entrava em casa** (...) **encolheu os ombros, recusou, com um repelão a ajuda de um criado que lhe quis segurar o cavalo, e manteve-se sobre a sela»**[119].

---

[117] ibidem, p. 77

[118] idem

[119] MC, "O Conde Jano" in *Quatrocentos Mil...*, op. cit., p. 106

A situação avoluma-se, quando Jano decide fugir do reino, para evitar o assassínio da esposa. O mesmo sargento lhe cruza o caminho:

«Soaram risos e, daí a nada, o sargento do rei plantava-se na sua frente, soberbo, de mão na anca, rodeado de besteiros:

- Então, senhor cavaleiro, que já tão longe vos vejo de vossas terras... (...)

Jano, intimamente, deu destino ao pescoço daquele sargento, noutra oportunidade em que ele não se mostrasse tão protegido de armas rápidas.»[120].

Outra sorte de inversão pode operar-se com o mesmo objectivo de desnudar a realidade, expondo-a de modo contrário, como é o caso do major de cavalaria, em *"A última cavalgada"*, que considera mais importante a sua bebida de fim de dia do que o motorista necessário ao engenheiro; com efeito, Mário de Carvalho parece querer dizer que os próprios militares não levavam a guerra muito a sério:

«- Ó nosso alferes, caramba, pá, você nunca ouviu dizer que serviço é serviço e conhaque é conhaque? Pois agora é conhaque. Quero lá saber do seu condutor! Desenrasque-se, pá, e poupe-me a chatices...»[121].

Prova máxima desta posição do autor é a denúncia feita, no mesmo conto, pela inversão escandalosamente grotesca que é feita dos ataques militares às tropas coloniais portuguesas - elas são feitas pelos portugueses mesmos, para manter aparente a necessidade da sua colocação nesses territórios. Era uma forma de justificar a sua existência:

---

[120] ibidem, p. 120
[121] MC, "A Última Cavalgada", op. cit., p. 18

«- Aí estão eles! - sussurrou o médico, espevitando-me com uma cotovelada.

Olhei para o arame farpado e nada distingui, a princípio. Só depois de me aplicar durante algum tempo a esquadrinhar em frente é que lobriguei os três vultos que vinham lá, meio dobrados, a descer um pequeno barranco. (...)

Dois deles vinham dobrados, parecendo trazer uma carga considerável.

Um morteiro e o prato do morteiro! Eu estava abismado... (...)

- Caraças, vocês lixaram o jipe do engenheiro! Olha para aquilo. Lixaram o jipe do engenheiro, pá!

- Ai, nós é que lixámos? Não foste tu que regulaste esta porcaria?

- Eh, pá, mas eu tinha dito: «bater fora do perímetro, bater fora do perímetro...», e vocês logo foram marrar com o jipe do engenheiro... Isto vai dar chatice... (...)

- Não há nada como um ataquezinho, com testemunhas, para demonstrar a suprema essencialidade da Cavalaria. Vocês, lá em cima, julgavam que isto era zona de ripanso? Então aí vai disto:«Bum!»

- Mas como é que você sabe disso?

- Ora, não nasci ontem, meu caro, e não ando aqui de olhos fechados...»[122].

Num outro conto da mesma obra, e sobre a mesma temática militar, é o próprio título que estabelece, desde o início, toda a inversão de valores que afinal é a essência de qualquer guerra; trata-se do conto *"Há bens que vêm por mal"*, numa clara inversão do provérbio popular, reforçada pela igual inversão presente nas palavras de um oficial médico mobilizado para Timor, que desmascara a guerra como o pior dos males (pior ainda que a mutilação, isto é, a deficiência do narrador, vítima da mesma guerra):

---

[122] ibidem, pp. 56-57

«Fiquei paralisado da cintura para baixo e com meia cara insensível e arrepanhada. (...)

- De certo modo, você teve sorte (...) **É certo que vai ter complicações, a bem dizer nunca será exactamente o mesmo homem... Sendo bem tratado, talvez fique a coxear um pouco, talvez se mantenham certos desarranjos musculares, mas ganhou três anos de vida. É a lei das compensações. A tropa para si acabou.»**[123].

c. O quiproquo. - É entendido por Bergson como uma das formas que pode tomar o processo das interferências de séries[124]: uma mesma situação pertence a duas séries de acontecimentos, tendo em cada um deles uma interpretação diferente. Esta ambivalência pode também exprimir-se em termos cronológicos (uma série de acontecimentos antigos e uma outra actual). É aí que se inspira a transposição do antigo para o moderno.

Em Mário de Carvalho, esta técnica é usada, em sentido lato, em todas as suas narrativas de pendor aparentemente histórico. Essa historicidade dos textos parece não pretender recriar uma época ou determinado ambiente; ela será apenas uma forma outra de falar do que é contemporâneo.

Em última análise, se entendermos o quiproquo neste sentido, este é mais um aspecto que pode tomar a construção em patamares, dado que também esta é uma forma de interferência de séries, cronologicamente consideradas.

Desta técnica é exemplo cabal o conto *"A Inaudita Guerra..."*, na sua totalidade.

d. A palavra absurda. - Na perspectiva de Bergson, «*obter-se-á um dito cómico inserindo uma ideia absurda num molde de frase consagrada*» [125], sendo que o absurdo funciona , não como fonte de cómico, mas como um meio

---

[123] MC, "Há Bens...", op. cit., pp. 72-73
[124]BERGSON, op. cit., p. 74
[125] BERGSON, op. cit., p. 83

muito eficaz de o revelar, funcionando, na mesma perspectiva dos formalistas, como um processo de subitamente despertar a nossa atenção.

O objectivo desta técnica é precisamente retirar as «etiquetas»[126] colocadas nas coisas, sobretudo depois que surgiu a linguagem: as palavras, de forma geral, designam géneros e não indivíduos. A maior parte das vezes, o homem não vê as coisas, mas as etiquetas que lhes foram "coladas".

É aí que a linguagem literária exerce uma violência controlada sobre a linguagem pragmática, através da deformação que nos chama a atenção para a sua natureza construída [127].

A palavra absurda, despropositada, inusitada, fora do contexto habitual serve para afastar os símbolos que, apesar de profundamente úteis no quotidiano, mascaram a realidade.

Diz V. Chklovski[128] que a arte faz com que os factos sejam extraídos do seu envelope de associações habituais, citando um exemplo de Tchekhov em que alguém passava durante quinze ou vinte anos na mesma rua, lendo todos os dias um letreiro, mas que, só após ver esse letreiro mudado para a parede em frente, se deu conta de que não o lia correctamente.

O artista seria assim aquele que tira todos os letreiros da praça, instigando à revolta dos objectos, que se insurgem, rejeitando os nomes habituais e exigem novo nome e um valor acrescentado na sua significância. Esse novo nome, nascendo de uma comparação, uma metáfora ou de outro recurso de estilo, realiza um «deslocamento semântico»[129], retirando o objecto da série semântica em que se encontrava e colocando-o, com a ajuda de outros nomes, numa outra série semântica.O receptor sente assim a novidade, o novo vestuário sobre o mesmo objecto, retirando o antigo, mudando o velho letreiro.

---

[126] BERGSSON, op. cit., p. 109

[127] SELDEN, R, op. cit.

[128] CHKLOVSKI. V., "*A Construção da Novela e do Romance*" in TODOROV, Tzevan, *Teoria da Literatura II*, ed. 79, trad. de Isabel Pascoal, pp. 43-73; (título original : *Théorie de la Littérature*, ed. du Seuil, 1965). A primeira fase do Formalismo foi dominada por Viktor ChKlovsky, cujas teorias, influenciadas pelos Futuristas, eram arrojadas e iconoclastas.

[129] ibidem., p. 60

Esta mudança, que consiste em referenciar o objecto por um nome não habitual, é um processo que Chklovski designa por «singularização».

B. Tomachevski[130] considera esta singularização como um caso particular de motivação estética, como uma forma de falar do velho e do habitual como se fosse novo e não habitual, como uma estratégia para tratar «o vulgar como se fosse insólito[131]».

R. Jakobson[132] é da mesma opinião, pois quando procuramos a palavra mais adequada, escolhemos sempre a palavra menos habitual, pelo menos nesse contexto. Essa palavra inesperada pode ser conseguida através de um processo figurativo ou próprio. Na sua opinião, há inúmeros exemplos na história do vocabulário obsceno.

Neste plano, ganham também particular relevância as expressões populares, grande parte das vezes em contraste chocante ("despertador de adormecidos") com o termo erudito ou completamente discordante do registo da frase em que se nos depara. (Por questão pragmática, quando tal for essencial à clareza da demonstração, o(s) termo(s) que se desejar salientar será(ão) apresentado(s) em sublinhado.)

«no espaço de ir ali e já vir»[133]

«com decoração assim-assim»[134]

«Você é estrebaria, sete fardos por dia»[135]

«Um badameco recém chegado»[136]

---

[130] TOMACHEVSKI, B. , *" Temática "* in TODOROV, T., *Teoria da Literatura II,* op. cit.
[131] ibidem, p. 184
[132] JAKOBSON, R., *" Do Realismo Artístico "* in TODOROV, T., *Teoria da Literatura I,* op. cit., p. 124
[133] MC, *Era Bom...*,op. cit., p. 14
[134] ibidem, p. 18
[135] ibidem, p. 20
[136] ibidem, p. 24

«e ala para casa»[137]

«Agora, assobiasse-lhe às botas»[138]

«de escada abaixo»[139]

«Por estas e por outras, mais por outras do que por estas»[140]

«vai pela sombra que o sol pica»[141]

«Neste comenos»[142]

«em que o autor não meteu prego nem estopa»[143]

«e fez trinta por uma linha»[144]

«fazia balancear o chanato chinês»[145]

«seria capaz, nesse momento mesmo, de se comover até às pedras, seja o que for que isso signifique.»[146]

«veio à balha»[147]

---

[137] ibidem, p. 26
[138] ibidem, p. 31
[139] ibidem, p. 39
[140] ibidem, p. 40
[141] ibidem, p. 47
[142] ibidem, p. 54
[143] ibidem, p. 55
[144] ibidem, p. 66
[145] ibidem, p. 77
[146] ibidem, p. 83
[147] ibidem, p. 87

«Basta! Sapegato!»[148]

«O senhor bispo de Grudemil tinha ferrado uma dentada no cão do vizinho»[149]

«Eduarda não era de frenicoques»[150]

«Não era o porco sujo»[151]

«o bispo (...) traçou o bicho por uma perna que lha ia partindo, a avaliar pela chinfrineira que o cão produziu.»[152]

«E como aquela confraria estava por tudo, estava também por isto, muito disposta a que lhe impingissem vitualhas que noutro lado qualquer seriam vilipendiadas no livro de reclamações»[153]

«mas ela, moita-carrasco»[154]

«Jogar em vários tabuleiros! É esta subtil alegoria, decerto inventada por quem não percebe nada de exercícios escaquísticos, onde o condutor de simultâneas nunca está disposto a perder um único jogo, que me ocorre agora, por me parecer menos rural que "comer a dois carrilhos", ou outra, semelhante, que menciona velas e santos.»[155]

---

[148] ibidem, p. 92
[149] ibidem, p. 98
[150] ibidem, p. 104
[151] ibidem, p. 108
[152] ibidem, p. 109
[153] ibidem, p. 123 e 124
[154] ibidem, p. 129
[155] ibidem, p. 141

«Literatura ia havendo, pintura, assim-assim, música nem por isso.»[156]

«bichanar», «serigaitas», «avonde», «frases divergentes, muito polissémicas» [157]

Deve aqui salientar-se que todas as citações anteriores figuram no discurso do narrador, pelo que ganham um valor especial enquanto criadoras de distanciação. Seria menos chocante para o leitor considerar despropositadas estas expressões se elas viessem na boca de personagens como traços identificadores de classe ou nível sócio-cultural. No entanto, figuras como o professor de Grego, Vitorino ou Jorge de Matos - ainda assim de uma média elite burguesa - registam expressões menos ortodoxas nas suas falas (ou, sobretudo, nos seus pensamentos, num discurso mental que o narrador nos apresenta sobreposto ao discurso oral concreto que vão travando exteriormente), em situações como a seguir se exemplifica :

« olha, lá continua esta a armar ao pingarelho » , **« vamos lá a ver o que é que isto dá! »**, **« oxalá isto não dê para o torto »**[158].

Tão promotor de distanciação como o dito popular é o vocábulo erudito ou inusitado no contexto. Fazendo o leitor suspender-se na sua leitura "galopante", "sôfrega", a estranheza anula a entrega cega à emoção e desperta o espírito crítico. Consultar necessariamente o dicionário é uma forma física de distanciar o leitor da enfabulação e levá-lo a reflectir nos objectivos que ela serve.

Nalguns dos exemplos apresentados acima, sublinhou-se já os vocábulos estranhos e eruditos que entravam em antítese formal com o dito popular.

---

[156] ibidem, p. 155
[157] ibidem, p. 179
[158] ibidem, p. 87 e 88

Porém, outros contextos há em que eles surgem no seio da linguagem corrente ou cuidada, mas nem por isso deixam de nos tocar como excepção:

«de sobrolho derribado e medonho aspeito»[159]

«um golpe no pescoço do energúmeno»[160]

«decorridas as apresentações e prolegómenos de cortesia»[161]

«esteve preso pela PIDE e sofreu tratos de polé»[162]

«Antena Beta desde Grudemil, acompanhando o caso do bispo mordedor»[163]

«Fiz um traslado de objurgatórias que os casais da classe média, possuidores de automóvel, costumam trocar pelo menos dez vezes na vida» [164]

«Custou a percorrer a distância, à custa de ouvir muita faladura despicienda e de muito encontrão»[165]

«esperava que alguém mais acomodado a estas realidades viesse remover os estercos e dissipar os miasmas?»[166]

«Há agora um garum recebidinho de Cetóbriga»[167]

---

[159] ibidem, p. 29
[160] ibidem, p. 31
[161] ibidem, p. 38
[162] ibidem, p. 47
[163] ibidem, p. 110
[164] ibidem, p. 113
[165] ibidem, p. 125
[166] ibidem, p. 189
[167] MC, "Quatrocentos Mil...", op. cit., p. 23

«- Ao triclínio! Ao triclínio!»[168]

«Pois, uma magnífica biga.»[169]

«pretório», «tugúrio»[170]

Acompanhando o choque do vocábulo inusitado ou erudito, podemos também considerar o neologismo :

«falajar»[171]

«controleiro»[172]

«vivedor de rendimentos»[173]

«tinto - da - casa - como - se - não - encontra - noutro - lugar - vindo - especialmente - dum - armazém - de - Palmela»[174]

«reciprocavam»[175]

«Trazia um pingente na orelha que saltaricava»[176]

«vociferadas com raivas cuspideiras»[177]

---

[168] idem
[169] ibidem, p. 24
[170] ibidem, p. 29
[171] MC, *Era Bom...*, op. cit., p. 89
[172] ibidem, p. 94
[173] ibidem, p. 94
[174] ibidem, p. 123
[175] ibidem, p. 150
[176] ibidem, p. 187
[177] idem

«A relice, por vezes, saltava»[178]

«levava-o a não conceber que maltas fainantes se pudessem ter insinuado no seu círculo de relações.» [179]

Como neologismos (ou próximo disso, pelo inusitado) acabam por funcionar os aumentativos e diminutivos utilizados por Mário de Carvalho :

«migalha de público»[180]
«Num pratito de plástico»[181]
«homenzarrão»[182]
«cabeçorra», «pezitos»[183]
«o cântico da desgraçadinha»[184]
«e tomava notas esmiuçadinhas»[185]
«papinha *cerelac*»[186]

Como se vê pelos exemplos, foram considerados não só diminutivos ortodoxos, mas outros processos de criar a diminuição : migalha, de plástico...

Sempre de efeito cómico e capaz de conduzir à busca do verdadeiro sentido (esvaziado que fica o sentido imediato) é o uso do trocadilho e dos jogos de palavras:

«para dar verosimilhança ao sonho que, por definição, é inverosímil e portanto só com inverosimilhanças é que se aceita, embora as

---

[178] ibidem, p. 189
[179] ibidem, p. 190
[180] ibidem, p. 13
[181] ibidem, p. 85
[182] ibidem, p. 99
[183] ibidem, p. 142
[184] ibidem, p. 72
[185] ibidem, p. 118
[186] ibidem, p. 70

verosimilhanças que vão de par em par com as inverosimilhanças estejam carregadas de sentido e de piscadelas de olhos, quando não são as inverosimilhanças que batem certo com os dicionários de símbolos»[187]

«Por estas e por outras, mais por outras do que por estas»[188]

«"numa patada no formigueiro da imprensa portuguesa". Rosnaram-lhe logo as demais publicações, algumas desceram mesmo a trocadilhos com o seu nome, que era Ilharco, e outras flautearam à volta de charcos, formigas, patadas e pedradas, com variações gaiteiras sobre formigas no charco, patadas na informação, pedradas no formigueiro, charcadas no Ilharco...»[189]

Embora relativamente fora do domínio linguístico (talvez mais relacionado com a estrutura textual ou com os modos de representação), mas ainda assim verificável ao nível do discurso, é a existência dos à-partes tão brechtianamente próprios do teatro épico, género da distanciação por excelência :

«Era um mau prenúncio (*pernúncio*).»[190]

«- E ... o Partido ? (pezinhos de lã)
- O Partido, quê? (desconfiado)
- Ainda estás no... (gesto)
- Sim, estou (desprendimento)
- Ah... (aprovação reconfortada)
- Eu cá, bem vês... (generosidade)
- Pois... Claro... . (Solidariedade)[191]

---

[187] ibidem, p. 33
[188] ibidem, p. 40
[189] ibidem, p. 63 e 64
[190] ibidem, p. 38

«- O Jorge (cá estava!)[192]

e. O jogo de palavras. - Se o prolongamento se dá ao nível do discurso, encontramos o jogo de palavras[193] . Ele trai a distracção da própria linguagem e desperta, mais uma vez, o leitor para aquilo que é transmitido.

A repetição habitual de determinada acção torna-a automática. O mesmo se passa com o nosso «discurso prosaico»[194]. É ele que nos permite simplificar ao máximo a nossa expressão, deixando frases inacabadas e as palavras só pronunciadas por metade. Segundo Chklovski, o expoente máximo desta automação é a álgebra, onde os objectos são referidos por números, isto é, por símbolos simplificados.

Símbolos simplificados são também as letras, as iniciais, as siglas, as palavras; deste modo, desde o início do uso da linguagem, bastará referir um desses símbolos para que eles surjam na consciência.

Deste modo, a vida desaparece, visto que a simbolização, a automatização «traga» os objectos, as coisas e as *pessoas*.

Só a arte e, particularmente na ficção, as estratégias de singularização, voltarão a dar o objecto e a vida «como visão e não como reconhecimento»[195]. Para isso, é necessário aumentar a dificuldade e a duração da percepção.

Muitas vias são utilizadas para conseguir essa dificuldade, estabelecendo um jogo novo com as palavras, como, por exemplo, a transposição do vocabulário técnico e profissional para as realidades da vida corrente[196].

Esse jogo pode também manifestar-se simplesmente através da transposição de uma expressão natural para outro tom (por exemplo, o solene

---

[191] ibidem, p. 69
[192] ibidem, p. 92
[193] BERGSON, op. cit., p. 88
[194] CHKLOVSKI, V., *" A Arte como Processo "* in TODOROV, T., *Teoria da Literatura* I, op. cit., p. 101
[195] ibidem, p. 103
[196] BERGSON, op. cit., p. 92

e o familiar), ou pelo uso de expressões menos aceites, como Tomachevski realça em relação a Swift: na expressão « ele foi-lhe ao focinho? », é da responsabilidade do vulgarismo do vocábulo toda a carga caracterizadora e acusadora da brutalidade do combate[197].

Muitas vezes o termo popular apresenta uma certa vulgaridade ou brutalidade, que pode surgir em vários graus, até ao calão:

«la eu pela via Aurélia abaixo, que de via não tem nada e é antes uma ladeira emporcalhada e íngreme»[198]

«- Caluda, Fenício piolhoso»[199]

«talvez isto se pudesse resolver antes do regresso de meu pai e sem que ele se tivesse de encolerizar à ideia de que o borrabotas do filho não fora capaz de lhe guardar o dinheiro por uma noite...»[200]

«Tanta fueirada que eu levei...»[201]

Esta vulgaridade é particularmente forte na obra *Os Alferes*, por um lado como forma de caracterizar o discurso militar, e por outro precisamente para o denunciar como grosseiro e feito de valores invertidos como a própria guerra.

Em *"A última cavalgada"* e *"Era uma vez..."*, são inúmeros os vulgarismos e os termos de calão:

«- Sempre as escalas, as putas das escalas...»[202]

«eu não assino mais essas merdas»[203]

---

[197] TOMACHEVSKI, op. cit., p. 186
[198] Mc, "Quatrocentos Mil...", op. cit., p. 14
[199] ibidem, p. 15
[200] ibidem, p. 28
[201] ibidem, p. 30
[202] MC, "A Última Cavalgada", op. cit., p. 15

«há por aí uma puta duma granada que não rebentou e os gajos das minas e armadilhas ainda não se deram ao trabalho de vir cá estourar com essa merda»[204]

«como raio é que se chama aquela merda?»[205]

«- Cala-te lá com essa merda...»[206]

«O tenente pôs os cornos ao coronel.»[207]

«Como se já não lhe bastasse a puta da mina...»[208].

f. O arcaísmo. - Quanto aos arcaísmos, J. Tynianov[209] defende que eles podem ter vários valores, dependendo do sistema em que forem utilizados: podem introduzir o estilo elevado (para dar a cor lexical), podem ser usados para designar conceitos , podem ter uma função irónica; muitas vezes, suportam a própria função paródica (de uma obra ou de um estilo).

Qualquer que seja o caso, ele só pode ser identificado tendo em conta o sistema semântico da obra. Só esta pode decidir se a função do arcaísmo é criar um discurso «elevado» ou «irónico».

Na introdução de arcaísmos ou latinismos, não é tanto cada elemento do sistema (sintaxe, ritmo, trama, etc.) que muda, mas a sua função.

---

[203] idem
[204] ibidem, p. 28
[205] ibidem, p. 38
[206] ibidem, p. 48
[207] ibidem, p. 50
[208] MC, "Era uma vez...", op. cit., p. 124
[209] TYNIANOV., J., *" Da Evolução Literária "* in TODOROV, T., *Teoria da Literatura I*, op. cit., pp. 148-176

A Reader's Guide... cita um trecho de Pope, onde é usada a sintaxe arcaica e a pronúncia chauceriana, mostrando como elas são de imediato recebidas pelo leitor como comicamente pedantes.

Em Mário de Carvalho, é frequente o latinismo ou o arcaísmo terem esta função discreta de quebrar a passividade do leitor, numa perspectiva próxima da que Bakhtin manifestava relativamente à função da linguagem: provocar a ruptura da autoridade e libertar vozes alternativas[210], numa multiplicidade social e individual que virá a (re)criar o valor heteroglossémico da linguagem. Para Bakhtin, no seu *Discurso sobre a Novela* (1934/5), «heteroglossia» é mesmo um termo fundamental, pois o significado da linguagem seria o resultado de um contexto que define o significado das afirmações, dado que os signos verbais são uma arena da contínua luta de classes.

Em *Um Deus Passeando pela Brisa da Tarde*, no entanto, o latinismo assume um sentido sensivelmente diferente: ele é simultaneamente criador de verosimilhança e distanciador de emoções.

Por um lado, para enformar um romance que relata a vida e as vicissitudes do quotidiano de uma cidade romanizada da Lusitânia, tornava-se imperativo o uso do termo certo, adequado, pertinente e característico do lugar e do tempo: **«lactilávio»**[211], **«cúria»**[212], **«tablíneo»**[213], **«pretório»**[214], **«pretexta»**[215], **«arúspices»**[216], e inúmeros outros, dado que todo o romance é todo ele verbalizado nestes termos.

Por outro, o seu uso continuado - tanto mais que se destina ao leitor português, habitualmente pouco conhecedor da origem etimológica latina da sua língua actual - cria no leitor uma estranheza que lhe corta a emoção sentimental. Além disso, a necessidade de encontrar o correspondente termo contemporâneo obriga também a que esse paralelismo se estenda a nível

---

[210] SELDEN, Raman et al., *A Reader's Guide to contemporary Literary Theory*, op. cit., p. 42
[211] MC, *Um Deus...*, op. cit., p. 175
[212] ibidem, p. 105
[213] idem
[214] idem
[215] ibidem, p. 106
[216] ibidem, p. 107

semântico, não só em sentido estrito do vocábulo individualizado, mas do significado global deste romance: criticar a actualidade.

g. A ironia. - A ironia permite falar «naquilo que devia ser, fingindo que se acredita que é precisamente o que é»[217]. Desta forma, a ironia é também uma forma de transposição, e consequentemente, de subversão. A ironia conduz-nos de imediato à ideia do bem que devia reinar, ao mundo desejável, condenando a realidade existente, por ela não corresponder a esse desejo.

A ironia brinca com o perigo: coloca-o numa gaiola e vai vê-lo, imitá-lo, provocá-lo, ridicularizá-lo, divertindo-se; quanto mais se aproximar desse perigo, para obter a ilusão completa da realidade, maior será o seu divertimento. É deste modo que a ironia vence o perigo, enfrentando o medo.

Mas a história da ironia vem de longe, desde que o homem se assumiu como ser consciente e crítico. O seu primeiro grande estudioso e praticante foi Sócrates.

A ironia socrática é uma ironia de pergunta/resposta, conversacional: Sócrates inunda de questões os retóricos e compraz-se em expor a nu a vacuidade dos seus saberes.

Sócrates desmascara a velha cidade forte, fundando um saber humano, através do remorso que cria nessa cidade frívola. A ironia funciona como uma forma de crítica, mas, sobretudo, como uma maneira de criar na cidade a inquietude necessária à auto-correcção, uma vez que os cidadãos perdem a segurança enganosa das falsas evidências[218]. Sócrates representa assim um princípio de alerta e mobilidade; a sua inesgotável desconfiança está sempre de vigília.

Por conseguinte, Sócrates torna os homens descontentes e cria-lhes a necessidade de se auto-conhecerem e definirem.

---

[217]BERGSON, op. cit., idem, p. 91
[218] JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *L'ironie,* op. cit.

Léon Chestov[219]crê que a própria cicuta se transforma num cordial fortificante, pois os homens são mais ignorantes do que maus. Em *Um Deus Passeando...*, Mário de Carvalho usa o seu herói como um «sócrates» da sociedade (romana, numa primeira leitura; portuguesa ou universal, contemporânea, noutras instâncias interpretativas).

Depois de Sócrates, a ironia assumiu outras dimensões, como com Diógenes e o seu cinismo. No fim de contas, o cinismo acaba por ser uma ironia extrema que se diverte em chocar os outros para seu próprio prazer.

Na época romântica, por outro lado, a ironia viria a assumir um carácter subjectivo; como diz Jankélévitch, ela era uma "embriaguês da subjectividade transcendental", distanciando-se tanto da ironia socrática quanto o moralismo se distancia do diletantismo e do niilismo (que, no romantismo, sobrevoaram o mundo, numa perspectiva globalizante).

Também a consciência mais não é que uma espécie de ironia: é ainda Jankélévitch quem afirma que a ironia nos apresenta um espelho, onde a nossa consciência se olhará, reenviando ao ouvido do homem o eco da sua própria voz; esse espelho lúcido é o espelho sábio da introspecção e do auto-conhecimento.

Ironizar, segundo o poeta russo Alexandre Blok[220], é alhear-se[221]: a consciência implicada no segundo movimento da ironia transforma a presença em ausência. É o poder de estar noutro lugar, noutro tempo. A ironia dá o espanto, a disponibilidade: o espírito desprende-se da vida, afasta o perigo, "descola" da realidade e repousa no horizonte do intelecto. É ela, portanto, que introduz no nosso conhecimento o alívio e o distanciamento da perspectiva.

Porém, apesar do tom humorístico, às vezes quase anedótico, da ironia, a vida continua terrivelmente séria. A consciência irónica brinca com essa seriedade e consigo própria, pois, para que a ironia seja eficaz, ela não pode

---

[219] CHESTOV, Léon, *Athènes et Jérusalem* (1951, em russo), citado por JANKÉLÉVITCH, V., op. cit.
[220] in *Rietch* (jornal de Kiev), 7-XII-1908, citado por JANKÉLÉVITCH, V., op.cit.
[221] no sentido de «tornar-se outro», sair de si e ver-se a partir do exterior.

agir apenas sobre o que lhe é exterior. É preciso que a distanciação se faça não só ao mundo, mas ao mesmo processo irónico.

Em *Era Bom...* , tomemos a ironia nos seus sentidos restrito e lato, englobando a ironia propriamente dita, as máximas irónicas (porque são generalizações de paricularidades específicas), o "non-sense" (a inversão de valores, conceitos, situações), e o absurdo.

Em qualquer destas manifestações, ela provoca no leitor o "riso fino", crítico, capaz de "ver de fora".

As ironias de *Era Bom...*:

«A Fundação brilha (...) no seu colorido de magenta, sabiamente combinado com o verde-alface de uns acrescentos metálicos construtivistas, em forma de canudo.»[222]

«Formou-se em Antropologia na Suíça (...) De qualquer modo parece transmitir-lhes um prazer sardónico isto de despachar para cá intermináveis levas de licenciados, doutorados e mestres, como se tivessem boas razões para nos querer mal. Com a Suíça, que eu esteja lembrado, nunca houve guerra.»[223]

«A "mediatização" era assim uma espécie de banho dourado, apto a transformar um castiçal de chumbo desvalido numa peça de vitrina.»[224]

« num sofá estampado de flores, cujos castanhos e cinzentos não se sabia bem se eram obra do artista desenhador ou do uso continuado»[225]

---

[222] MC, *Era Bom...*, op. cit., p. 15
[223] ibidem, p. 19
[224] ibidem, p. 24
[225] ibidem, p. 43

« Havia também vídeo, televisor, um computador e essas coisas japonesas que há em casa das pessoas quando são professores e da classe média, mesmo a descair cada vez mais para baixo. »[226]

« Jorge preparava-se para sair e comprar a papinha *Cerelac* para o almoço. Depois de oito dias a *Cerelac*, já estava a considerar uns pacotes de farinha *Fubá*, de mandioca, para a semana seguinte. Com pêssegos em calda, era capaz de ser comestível. Mas ainda existiria aquela farinha *Fubá* (« o melhor que há! ») que a mãe o obrigava a comer em miúdo? »[227]

« Não lhe contou da sua passagem pela revista *Modelar*, nem dos trabalhos com que aí havia enriquecido a prosa nacional. »[228]

« Não se podia negar, por exemplo, o progresso que representavam as lojas dos "trezentos", com artigos chineses baratíssimos. »[229]

« Decorava passagens de álbuns e capas de discos, como decorava fichas sobre vinhos, perfumes, ou restaurantes. Era a ideia que ele tinha de cultura. »[230]

« fora fazer um bocado de sala para um gabinete de outro colega. Na sala de espera, havia já uns clientes a aguardar. Que sofressem. Era a hora sagrada do convívio entre os gabinetes. »[231]

---

[226] ibidem, p. 47
[227] ibidem, p. 67
[228] ibidem, p. 73
[229] ibidem, p. 152 e 153
[230] ibidem, p. 157
[231] ibidem, p. 163

«- Joel, meu caro, estive a pensar... por que não te inscreves tu no Partido Socialista? Eles são muito aceitadores. E, vendo bem, está lá praticamente a malta toda... »[232]

«a própria *Reflex* soçobrará, devido ao aparecimento concorrencial de uma nova revista, a *Uau!*, que dedica, no máximo, três linhas a cada notícia, sete aos artigos temáticos e dez ao editorial.»[233]

As máximas irónicas :

«Mas isto de gostos e de cores, parece que não é para discutir. Já foi, mas agora não é outra vez.»[234]

«E pobres de nós todos, pensando bem, que é como remata uma obra-prima de Graham Greene que ele tinha lido na juventude e eu recomendo.»[235]

«parecia-lhe que não perdia nada se movesse várias influências, numa estratégia envolvente, muito própria da portugalidade.»[236]

«A realidade é muito abusadora...»[237]

«Os tipos mais tímidos, é sabido, são os que lhes dá para reacções mais desabridas.»[238]

---

[232] ibidem, p. 205
[233] ibidem, p. 212
[234] ibidem, p. 17
[235] ibidem, p. 93
[236] ibidem, p. 141
[237] ibidem, p. 157
[238] ibidem, p. 207

O "non-sense" (e a inversão de valores, em geral, comungando em simultâneo do processo irónico e do absurdo) :

«Foi chamado logo para o topo da hierarquia após o êxito dum despedimento colectivo numa empresa de que era chefe de pessoal.»[239]

«o Delacroix, não era bem o quadro que queria, era o que havia. (...), sabendo que sempre que olhasse este Delecroix se lembraria do outro. (...) E os frequentadores da casa, onde se via árabes de maura lança, cavalos e leões, passavam a ver antes a Liberdade de peito descoberto, a bandeira tricolor e o revolucionário chapeludo de escopeta em punho.»[240]

«Eva hoje propõe a Bernardo a sua brincadeira favorita : apanhar à mão as moscas libertadas do primeiro frasco para as introduzir no segundo.»[241]

«com aquela mania da pontualidade, própria da casa, eles já iam alongados na ordem dos trabalhos.»[242]

«E Joel traçou a traços gerais, com gestos amplos, os recortes duma sociedade outra, que eu não sei bem onde fica, mas deve ser à esquina do reino da Barataria com o Kingdom of Nowhere, frente aos domínios da Cocanha, com a ilha da Utopia à vista, rebrilhante dos ouricalcos da Atlântida.»[243]

---

[239] ibidem, p. 18
[240] ibidem, p. 46
[241] ibidem, p. 85
[242] ibidem, p. 126
[243] ibidem, p. 152

«A Jorge também preocupava mais a ventania chuvosa que o proletariado em armas, a castigar novos-ricos fandangos.»[244]

«Tentou explicar a Eduarda que aquilo era uma autêntica fraude, mas ela mostrou-se pouco sensível ao vocábulo e ainda menos ao conceito.»[245]

«Joel considerou que, entre as mulheres, muito capazes de se meterem com ele, e a ameaça da colher de vazamento, era de optar por esta última. Ao fim e ao cabo, havia fiscalizações para essas coisas, mais do que para matronas bem bebidas, estridentes e prontas ao despautério.»[246]

h. A hipérbole grotesca. - Numa palavra, poder-se-ia afirmar que a ironia é uma das faces da sabedoria, quer ao nível de quem a usa, quer da parte de quem a descodifica. É ela que nos torna atentos à realidade.

Ainda que, para isso, ela tenha de passar frequentemente pelo grotesco. Este processo exige, na opinião de B. Eikhenbaum[247], duas condições: o encerramento do objecto ou da situação num mundo artificial, reduzido a dimensões Liliputianas, isolando-o da realidade; e o abandono do objectivo didáctico e satírico. Estas duas condições permitem assim um «*jogo com a realidade*»[248], de forma a decompor e a deslocar livremente esses elementos, a fim de que as relações habituais (psicológicas e lógicas) sejam reveladas como irreais nesse mundo «*reconstruído*»[249], levando os pequenos detalhes a tomar proporções gigantescas.

Segundo Tomachevski, Swift utilizou este processo em *As Viagens de Gulliver*, para poder pintar o quadro satírico dos regimes sociais e políticos da

---

[244] ibidem, p. 159
[245] ibidem, p. 171
[246] ibidem, p. 198
[247] EIKHENBAUM, B., *Como é Feito « O Capote » de Gogol* in TODOROV, Tzvetan, *Teoria da Literatura II*, op. cit. pp 113 e segs.
[248] ibidem, p. 115
[249] idem

Europa: «Gulliver, no país dos Huyhnhnms (cavalos providos de razão), descreve ao seu hóspede cavalo os usos em vigor na sociedade humana. Obrigado a ser extremamente concreto na sua narrativa, ele tira o envelope das lindas frases e justificações tradicionais fictícias a fenómenos como a guerra, os conflitos de classe, a politiquice parlamentar profissional, etc. Privados do seu envelope habitual, estes temas tornam-se singulares e revelam todo o seu lado repugnante. Desta maneira, a crítica do regime político, um material extraliterário, obtém a sua motivação e integra-se inteiramente na obra. »[250].

Em *O Capote,* de Gogol, a compra do capote surge precisamente como um pormenor grotesco, só possível no mundo mesquinho em que foi desenhado. Só nesse mundo poderiam aparecer outras hiperbolizações grotescas como a unha de Petrovitch («tão espessa e dura como a carapaça de uma tartaruga ») ou a sua tabaqueira, ornada do retrato de um general (e onde «o sítio da cara tinha sido furado com o dedo e recoberto em seguida de um quadrado de papel»)[251].

O grotesco nasce, frequentemente, do exagero de um pormenor, realçando o seu aspecto negativo ou ridículo:

«Joel Strosse recolheu o *Público*, ensovacou-o brusca e heroicamente, de maneira que o cabeçalho ficasse bem à vista.»[252]

«um iogurte encetado na mão esquerda, enquanto a direita pinça o botão *Power*, para a seguir premir o *Enter* e o computador vai emitindo ruídos laboriosos e irritantes. Dentro em pouco, à medida que for escrevendo, Jorge começará a fazer gestos retorcidos, boquinhas e olhinhos, esgares»[253]

---

[250] TOMACHEVSKI, op. cit., pp. 184-5
[251] GOGOL, *O Capote*, citado por EIKHENBAUM, B., op. cit, p. 115-6
[252] MC, *Era Bom...*, op. cit., p. 26
[253] ibidem, p. 49

«Até da decoração gostava, do tom dos tabiques de contraplacado, da napa dos sofás, do relógio redondo com barómetro»[254]

«Apoiado no braço do sofá, afundava-se-lhe o cotovelo que, graciosamente, sustinha uma mão dobrada em riba do antebraço, que por sua vez escorava um queixo meditativo e considerador.»[255]

«Num pratito de plástico, mosqueado de queimaduras de cigarro, ao lado dos restos de entrecosto deixados pelos comensais anteriores, jazem três moeditas de cinco escudos, gorjeta apropriada ao local e aos frequentadores.»[256]

«ele passaria muito bem com umas papinhas, um iogurte e uma banana.»[257]

«na parede livre, deste lado, trepava uma cobertura de azulejos castanhos, tão engordurados que admitiam outros desenhos de fantasia, a dedo, ao lado dos lírios relevados que o fabricante tinha implantado.»[258]

«Ao bruaá que vem de dentro, as ratazanas das sarjetas passam de largo na rua, mais rápidas, em passo fugidio, e muito lanzudo.»[259]

«engoliu uma garfada à pressa, fez uma careta porque os grelos tinham areia»[260]

---

[254] ibidem, p. 64
[255] ibidem, p. 77
[256] ibidem, p. 85
[257] ibidem, p. 86
[258] ibidem, p. 121
[259] ibidem, p. 123
[260] ibidem, p. 129

«um dos advogados (...) equilibrou-se com uma das mãos sobre a mesa, porque aquele chão estava esquisitamente oscilante, e levantou a outra pedindo silêncio»[261]

«A essa hora, passavam um filme sobre um extraterrestre que produzia líquidos peçonhentos, esverdeados, e neles afogava cidades inteiras, com xerifes e tudo (...) Eduarda vai devorando a ceia e apreciando o seu filme de extraterrestres.»[262]

«Andou por ali às voltas, em passo de corrida, rindo já, e batendo as mãos espalmadas, uma de cada lado do corpo a imitar um voo de pássaro. A mulher saíra do automóvel e chamava, nuns guinchos arrepiados que conseguiam sobrepor-se à vozearia : "Ó Manel, ó Manel!" E o Manel a fugir, sorridente e torpe.»[263]

«uma empregada vestida com um fato-macaco amarelo e capacete de plástico branco dava as boas-vindas e entregava uma chapinha que tinha a forma de uma chave de porcas.»[264]

I. Outros recursos estilísticos

De entre as figuras de estilo tradicionais, merecem particular destaque, como geradores de distanciação, a antítese, o oxímoro, a personificação, o zeugma, o anacoluto e, no plano fónico, a onomatopeia, a repetição e a rima. Mas, à cabeça de todas elas, no seu sentido restrito (significando o contrário do que afirma) ou num sentido mais lato (arte de "ironizar" sobre o assunto de que se fala), está a ironia[265].

---

[261] ibidem, p. 133
[262] ibidem, p. 166 e 167
[263] ibidem, p. 188
[264] ibidem, p. 198
[265] SEQUEIRA, M. Goreti Rosas, op. cit., p. 63 a 66, 70 e 88

Comecemos por exemplificar a presença do **oxímoro** e da **antítese** em *Era Bom...* :

«Formou-se em Antropologia na Escola de Estudos Superiores de Montpognon, na Suíça, depois de alguns insucessos no limiar das Universidades Portuguesas por mor duns critérios de classificação rabugentos»[266]

«exibiu o relógio *Rolex* que descaiu um pouco sobre uma daquelas pulseiras com duas esferazitas que servem para dar energia e evitar doenças e não sei se maus-olhados»[267]

«um relógio de pesos, vermelho lacado, com muitos riscos, que não funcionava por ser ruidoso e dar muito trabalho a aprestar. No outro quarto, sobre a mesa-de-cabeceira, lá estava o despertador digital para manifestar as horas em letras verde-iluminado.»[268]

«Tinha as preocupações tomadas por uma Bósnia fantasiada de teatro, por um mundo de pequenas irritações, pelo abandono da última mulher, pela substituição da papinha *Cerelac* por outra que fosse igualmente alimentícia, enjoasse menos e desse o mesmo trabalho a preparar. E vinha-lhe agora este com a situação política», «numa altura em que toda a gente falava de televisão, não era desengraçado encontrar um tipo obcecado pela política.»[269]

---

[266] MC, *Era Bom* ...,op. cit., p. 19
[267] ibidem, p. 21
[268] ibidem, p. 46 e 47
[269] ibidem, p. 70

«O avô paterno havia sido anarquista e proprietário, **o que só é** incompatível em mentes desconhecedoras do real e de **Fernando** Pessoa.»[270]

«Foi a promissora Eduarda que mandaram ao Minho, **entrevistar** uma certa Agustina Bessa Luís, de quem na altura se falava **muito.**»[271]

«toda a sala, a plenos pulmões, menos plena afinação, **assassinava** uma moda tradicional.»[272]

«Houve naqueles três um silêncio meditativo, muito **privativo só deles,** quando toda a sala berrava agora estrofes brejeiras»[273]

«Jovial, o advogado Carmo Velho»[274]

«Qualquer lulu que lhe surdisse duma porta tomava figura **de cão dos** Baskerville, ávido de carnaduras humanas.»[275]

«Muito sofreu Vitorino e se deliciou Jorge»[276]

«Florentina Palha (...) cortou o pastel de nata em **bocadinhos** miudinhos (...) Joel devorou o bolo em grandes dentadas»[277]

«Um dos meus pesadelos (...) é o de assistir a um debate **na televisão** entre um charlatão bem-falante e um médico gago... No dia **seguinte toda a**

---

[270] ibidem, p. 96
[271] ibidem, p. 118
[272] ibidem, p. 129
[273] ibidem, p. 131
[274] ibidem, p. 140
[275] ibidem, p. 148
[276] ibidem, p. 149
[277] ibidem, p. 152

gente começa a dizer que a Medicina é uma treta... e a curar-se com picadas de lacrau...»[278]

«Na imagem da televisão, uma superfície verdinhenta, gelatinosa, com laivos brancos (...) Eduarda devorava uma pera. Era a sobremesa.»[279]

«Passámos séculos sanguinolentos a esforçar-nos, com riscos, com retrocessos, com pequenas vitórias, com grandes derrotas, até nos içarmos, a pulso, alguns palmos acima do irracionalismo. E vens tu e pessoas como tu e quando nós pensamos que a ascensão está garantida, zás!, desatam a atirar pedradas. (...) Atreves-te a falar no Zodíaco»[280]

«apreciação sobre a plebe vil e descompassada (...) metamorfoseando-a miraculosamente de populacho em povo.»[281]

«daquela identidade que sendo de ordinário "infecto populacho", algumas vezes se transmigra em "povo amado"»[282]

Evidentemente, a antítese é aqui tomada também num sentido lato, não se limitando à oposição entre dois termos, mas funcionando como uma contraposição de dois conceitos ou situações enunciados.

A **personificação** (aparentemente a despropósito, aparentemente não constituindo um recurso de estilo mas uma paródia ao sentir e agir humanos) é outra figura a considerar :

«Aquele eucalipto que passou há pedacinho até tinha bom tronco para um choque...»[283]

---

[278] ibidem, p. 157
[279] ibidem, p. 168
[280] ibidem, p. 173
[281] ibidem, p. 190
[282] ibidem, p. 194

«Então veio interpor-se o limoeiro, com muitas pretensões a árvore maldita. (...) Mas o tronco que veio implicar com o arremesso episcopal foi o de um limoeiro, renegado da pacatez, ávido de protagonismo. / É o Limoeiro uma árvore benigna, mas masoquista. (...) É preciso descompô-lo, gritar-lhe. Alguns, como era o caso, chegam a exigir que os perfurem com pregos ferrugentos, batidos a martelo orelhudo. Este tinha sido tratado com todos os *efes* e *erres*, como atestavam a ripa de bater e o prego espetado, bem sobressaído, que em má hora se conluiaram contra o avanço do bispo.»[284]

«O periquito também quis assistir à reunião e entrou, majestoso, na *marquise* emitindo os sons próprios da espécie.»[285]

Sempre de grande efeito cómico, o **zeugma** serve igualmente a distanciação :

«com o pendurar dos abafos, alijava também a gravidade e a compostura de classe média que eram seu ordinário.»[286]

De igual maneira se comporta o **anacoluto**:

«E o Tejo continuou a correr, e os tempos a não haver meio de os parar.»[287]

---

[283] ibidem, p. 104
[284] ibidem, p. 108
[285] ibidem, p. 192
[286] ibidem, p. 120
[287] ibidem, p. 213

No plano fónico, Mário de Carvalho consegue, através da repetição, do paralelismo, da rima e, acima de tudo, da **onomatopeia**, acordar o leitor do potencial sonho em que se deixe embalar pela leitura :

O **paralelismo** e a **rima**:

«parecia sacrílego vê-lo, quanto mais tocá-lo, quanto mais bebê-lo.»[288]

A **repetição** :

«Engels, dizia Joel, e Lenine, dizia Joel, e Marx, dizia Joel, e Marx outra vez, e Marx ainda»[289]

«acrescentava todas as precisões de tempo, lugar e modo que lhe ocorriam. Mas um tempo, lugar e modo têm as suas particularidades, um antes e um depois, um perto e um longe, um seco e um molhado, um limpo e um sujo, um preto e um branco, um rápido e um lento... Havia que escolher de entre todas as alternativas a mais verdadeira, que só valia sendo bem circunstanciada, com tempo, lugar e modo.»[290]

«Tanta coisa, vez a vez, e às vezes, tanta coisa de uma vez...»[291]

A onomatopeia :

«Vingou-se no comando do televisor, zap e zap!»[292]

---

[288] ibidem, p. 153
[289] ibidem, p. 76
[290] ibidem, p. 126 e 127
[291] ibidem, p. 190
[292] ibidem, p. 29

«eis que pisou a mina. Catapum!»[293]

«Vasconcelos tentou levantar a mão direita num aceno explicativo, oscilou e, catapum!»[294]

«foi endireitado com um sarilho vertiginoso de gestos sobre o volante e em torno do volante, e lá desceu, tupa que tupa , até à Rua da Senhora da Glória.»[295]

«Joel Strosse desligou o telefone, com fúria, num tilim que o assustou.»[296]

«Vai dizendo "hum-hum, hum-hum..." e anotando, sisudamente.»[297]

«Zás, estalou o tampo duma mesa»[298]

«levou a mão ao peito, do susto, com um " ai! ". O " toc-toc " dos saltos dos sapatos dela no mármore, em corridinha, não levou Joel a voltar, sequer, a cabeça.»[299]

«Quase apetecia fazer uma garotice. Dar um berro. Um " Uh! ", a ver se aqueles se descompunham.»[300]

---

[293] ibidem, p. 31
[294] ibidem, p. 100
[295] ibidem, p. 147
[296] ibidem, p. 150
[297] ibidem, p. 160
[298] ibidem, p. 168
[299] ibidem, p. 181
[300] ibidem, p. 210

Logicamente, muitos recursos de estilo existentes nas citações apresentadas não foram mencionados, por não se terem considerado pertinentes para o efeito da distanciação, pelo menos de uma forma directa.

No entanto, não posso deixar de mencionar o **discurso indirecto livre** presente em várias citações e prática recorrente no registo de falas e pensamentos das personagens, como uma forma de distanciar criticamente o leitor, dando-lhe concomitantemente a fala da personagem e a perspectiva crítica do narrador:

«Ao fim e ao cabo, nos últimos anos, Jorge pouco tinha feito pelo Partido. Comparecia a umas espaçadas reuniões, conversava, pagava as cotas irregularmente, arranjava sempre desculpas quando o vinham convidar para o "trabalho de base" ...»[301]

Em suma, nada parece surgir ao acaso, na obra de Mário de Carvalho. A epígrafe de que ele próprio faz anteceder *Era Bom...*, em jeito de aviso à navegação, é prova de que todo e qualquer pormenor, principalmente ao nível do discurso, tem como finalidade irritar. Irritar os irritantes . Irritar os alvos das irritações, que impávidos e serenos, as aceitam adormecidos. Enfim, irritar...

«Advertência:
Este livro contém particularidades irritantes para os mais acostumados. Ainda mais para os menos. Tem caricaturas . Humores . Derivações . E alguns anacolutos.» [302]

Este aviso parece válido tanto para este romance como para a globalidade da obra de Mário de Carvalho.

---

[301] ibidem, p. 177
[302] ibidem, s/ nº p.

3. O Processo Ficcional

a. O absurdo e a lógica. - Em literatura, muitas vezes, o absurdo está ao serviço da descoberta da lógica.

O absurdo funciona a nível do discurso e a nível da construção ficcional, como em Tolstoi: ou captando um pormenor de determinada situação ou quadro, acentuando-o até ao absurdo, criando assim uma deformação das proporções habituais ; ou descrevendo o objecto como se ele estivesse a ser visto pela primeira vez (à maneira da descrição da corte feita pelo selvagem de Chateaubriand).

É segundo este último processo que Tolstoi usa narradores camponeses, visto eles não poderem referir-se às coisas pelas suas associações habituais para o homem de sociedade, ou até cavalos que relatam o comportamento humano visto pela hipotética mente equestre.

Em *Era Bom...* é notória esta presença do absurdo, sobretudo nos actos das personagens :

«Fica, portanto, por explicar a má vontade que os sábios de Montpognon acalentam contra a inocência lusa. Alguma refeição no Algarve a cair mal a certo reitor, um jardineiro português excessivamente namoradeiro e adúltero, um turista que deitou um caroço de azeitona para o chão, e se deixou surpreender...»[303]

«Enfim, um bispo tinha mordido um cão. Milagre! (...) - Então e perna de cão, sabe a quê?»[304]

---

[303] ibidem, p. 19
[304] ibidem, p. 109

«- Foi a minha falecida mulher que pintou tudo isto (...) - Nunca mais foi afinado, depois de ela morrer... (...) - Foi também a sua mulher quem fez? (...) - Não, foi o amante dela.»[305]

Obviamente, limitei-me a apontar exemplos, não esgotando o manancial de usos destes recursos, nesta obra. Mesmo porque alguns deles, nomeadamente a ironia e o absurdo não se limitavam a uma citação, mas eram antes o resultado de toda uma situação criada que tornava inconcebível determinada observação ou contribuia para a leitura irónica de determinada frase.

Outros elementos capazes de distanciar criticamente são os exemplos concretos, a referência a nomes públicos (escritores, por exemplo - João de Melo, José Cardoso Pires, Agustina Bessa Luís...), a marcas conhecidas (ah! as marcas, como elas são caricaturadas nesta obra...), a situações do conhecimento geral, nos dias de hoje.

O anacronismo e o pormenor grotesco funcionam igualmente como processos de criação do absurdo enquanto são dois outros mecanismos de distanciação, pela estupefacção que provocam no leitor.

Repare-se no anacronismo presente nos seguintes passos de *Era Bom...*:

«- Depois de *A Sibila*, tenciona regressar à escrita ?»[306]

«Um outro escritor (...) Contou-lhe que tinha sido colega de curso de Gomes Eanes de Zurara, num colégio de Messejana, que costumavam ambos faltar às aulas para ir às bananas e aos abacates, numa quinta que era do intendente Pina Manique (aquele dos automóveis... O jovem jornalista estava a ver quem era, não estava? Estava, pois...), relatou-lhe a sua vida, com pormenores sobre uma carreira interrompida no pugilismo,

---

[305] ibidem, p. 154 e 155
[306] ibidem, p. 144

sob o pseudónimo de Belarmino Fragoso, após uma viagem até à Patagónia, no iate de Fernão de Magalhães, um rapaz defeituoso de uma perna, e deu pormenores do seu casamento com a Marquesa de Beija-Flor»[307].

A colectânea de contos "Casos do Beco das Sardinheiras" é paradigmática do uso do absurdo como estratégia ficcional subversiva, por parte de Mário de Carvalho; por esse motivo, analisá-la-ei a título demonstrativo.

O absurdo destas narrativas procura ostensivamente o olhar primeiro que uma criança é capaz de ter sobre o mundo. Por conseguinte, não é de surpreender que estes contos se assemelhem, numa primeira instância, a contos maravilhosos infantis e, depois, venham a exigir um esforço interpretativo que só um adulto de olhar virginal pode ter.

"Prólogo"

Serve este para caracterizar o Beco. Se, por um lado, é um simples beco lisboeta, igual a tantos outros becos de Lisboa, por outro, ele é também um fiel depositário de **«Todas as fábulas, todos os contares, todas as imaginações das sete partidas do mundo** /que/ **penetraram o Beco e enriqueceram consideravelmente a sabedoria dos vizinhos»**[308].

Estão assim lançadas as pedras basilares para uma abordagem mais rica, porque mais absurda, da realidade da vida.

O cariz metonímico deste Beco é, por isso, explicitamente exposto neste Prólogo: **«o que acontece no Beco das Sardinheiras não difere do que se passa noutro lado qualquer, desde Benfica à Ajuda»**[309], assim como é

[307] ibidem, p. 145
[308] MC, *Casos do Beco das Sardinheiras*, 4ª ed., Caminho, Lisboa, 1996, p. 14 (1ª ed., Vega, Lisboa, 1981)
[309] ibidem, p. 16

igualmente explicitada a intenção analítica e crítica dos contos que se lhe seguem: **«A questão é estar-se atento, abrir-se bem os olhos...»**[310].

Este prólogo serve também para introduzir dois "leimotiv" que percorrerão todos os contos: a fórmula de começo - **«UMA OCASIÃO»** - e o comentário - **«Convém mas é não confundir género humano com José Germano»**, numa outra forma de usar a construção em patamares.

"O tombo da lua"

Desapareceu a lua - eis a nota fantasticamente absurda que dá arranque a este conjunto de contos; está lançada a estratégia que subverte o real e, simultanea e paradoxalmente, reflecte sobre ele.

A dimensão fantástica é reforçada pela inverosimilhança absurda das duas personagens que logo nos são apresentadas: o Zé Metade, depois de **«cortado em dois, sem conserto, busto para um lado, o resto para outro»**[311] numa briga do Beco, **«arrasta-se num caixote de madeira com rodinhas»**[312]; o Andrade da Mula era possuidor de uma **«bocarra»**[313] tão grande que engoliu a lua quando esta **«ressaltou numa ponta de nuvem que para ali pairava feita parva, e foi enfiar-se inteirinha na boca»**[314] dele.

Após grande algazarra em todo o Beco, vinda e opiniões do Presidente da Junta, tudo voltou à normalidade, por conselho deste: **«não se pensa mais em tal semelhante!»**[315]; todos foram para casa dormir e esquecer o sucedido. **«No dia seguinte, a Humanidade toda estranhou muito o desaparecimento da lua e deu-se a grande especulações»**[316], mas não tardou a esquecer o acontecimento. Conforme o conto parece querer demonstrar, até o bizarro acaba sempre por ser aceite e por integrar a ordem natural do mundo. O efeito

---

[310] idem
[311] ibidem, p. 17
[312] idem
[313] ibidem, p. 18
[314] idem
[315] ibidem, p. 20
[316] idem

de estranheza é sempre efémero e, por isso, quando usado como estratégia de singularização, carece de renovação constante.

"O gato gatão"

Este conto poderia pertencer às habituais séries fantásticas intituladas genericamente "O estranho caso de...".

De facto, o gato Gigas é, em tudo, mais semelhante a uma pantera do que a um gato doméstico, acabando por tornar-se um devorador de agentes policiais que «apesar de tudo (...) fazem falta»[317], como afirma o Manuel da Ribalda, o pai da família que viu nascer e crescer este estranho animal.

Não fica explícito que este conto queira ser uma crítica directa às forças militarizadas; no entanto, não pode ser ignorado que o narrador aproveita para falar também da cumplicidade que parece existir entre contrabandistas e Guarda Fiscal, quando o Manuel da Ribalda projectou livrar-se do Gigas, enviando-o para Espanha:

«Iam ter com o primo Inácio, titular de uns negócios indefinidos que implicavam grandes camiões e frequentes visitas a Espanha. Devia favores ao Manuel da Ribalda por via duns conhecimentos deste na Guarda Fiscal»[318].

Todavia, a crítica fulcral do conto é, como no anterior, à forma tão portuguesa de resolver as situações complicadas: ignorando-as ou levando-as para longe. O Gigas representa aqui a contrariedade, o problema a resolver - portanto, é fácil a solução : **«É mas é botar o bicho para longe, lá para cascos de rolha, o mais cascos que possa ser, e o Gigas que se amanhe...»**[319].

---

[317] ibidem, p. 24
[318] ibidem, p. 25
[319] ibidem, p. 24

"Aquela corda"

A mesma mensagem é reiterada no terceito conto da obra, o qual refere uma fantástica corda que se estendia desde um pouco acima dos telhados do beco até ao infinito celeste. Vários foram os pareceres de causa e de resolução de tal absurdo; contudo, mais uma vez, diante de uma questão problemática, a atitude portuguesa foi de alheamento:

«É pá! Mas para que é que a gente está praqui a ralar-se? Aquela corda faz mal a alguém, faz? Quase nem dá sombra! O melhor é deixá-la ficar e quem lá a pôs que a tire.

Não estava mal alembrado. E depois de cada qual deitar um último olhar à corda, foi cada um às suas vidas.

No dia seguinte, a corda ainda estava bem visível de manhã. Mas pela tarde começou a desvanecer-se, até que parecia só uma linha muito ténue no astro. À noite, ninguém dava já por ela, e ao outro dia tinha desaparecido de todo.»[320].

Ironicamente, elevando o absurdo ao absurdo, o narrador parece tentado a crer que, às vezes, parece até que tal atitude de indiferença e inacção acaba por eliminar de facto os problemas. Mas, no fundo, é mais uma estratégia para fazer o leitor pensar que tal solução instantânea não é possível e que o homem tem realmente de olhar as questões bem de frente.

"A pedra preta"

Sem quebrar a crítica à passividade portuguesa face às adversidades, este conto apresenta um valor acrescentado, em relação aos anteriores: mostra que, muitas vezes, para resolver um problema, bastaria mirá-lo pelos olhos de uma criança.

Na verdade, uma pedra preta que apareceu numas obras de reparação da conduta de gás era de tal maneira pesada (entenda-se: tão absurda e

[320] ibidem, pp. 31-32

desmesuradamente pesada que nem a carrinha da padaria conseguiu movê-la), que todos renunciavam já a resolver o problema; eis senão quando o pequeno Pedro, vindo da escola, brinca com a pedra na sua mão, lançando-a ao ar e apanhando-a de novo. A multidão pediu-lhe que a colocasse cuidadosamente num canto da vala de onde o Pedro a retirara.

«Houve um colectivo suspiro de alívio quando a pedra foi pousada e o Pedro saiu da vala»[321].

Não obstante, o narrador persiste na crítica à comunidade adulta que, assim que alguém resolve o problema por ela, logo descansa nesse alívio alienado:

«Pronto! - comandou o chefe das obras batendo as palmas. - Todos ao trabalho que o problema já está resolvido.»[322].

Se não fosse a dimensão absurda desta pedra preta que tanto pesa toneladas como se aquieta na mão de um menino, difícil seria chamar a atenção de um leitor materialista como é o do século xx (e os parágrafos finais evidenciam):

«- Olhem lá, vocês não querem avisar esses gajos lá das Universidades, dos institutos, ou lá o que é?

- Pra quê? - respondeu o Virgolino -, isso só dá é chatices ou julga que vem dali algum? - e ofereceu o competente gesto polegar e indicador esfregados um no outro...»[323].

"A torneira"

É, na verdade, prodigiosa a capacidade de Mário de Carvalho para subverter as leis da realidade, conforme se conclui da leitura deste conto.

---

[321] ibidem, p. 38
[322] idem
[323] idem

O mesmo Pedro que jogava na mão a pedra preta que pesava toneladas ousou desafiar avisos e ameaças dos adultos para quem pensasse transpor a entrada da "gateira", uma velha casa abandonada e em ruínas, situada ao fundo do beco.

Depois de ter convencido o resto da pequenada, o Pedro e os amigos penetraram o desconhecido e o misterioso. Quando foram avisados da aproximação do pai do Pedro, encontravam-se a girar o volante de uma geringonça composta por um meio cilindro, uma roda e uma alavanca.

De imediato, abandonaram o casebre, seguidos pelos ralhos do pai do petiz; a meio caminho, foram surpreendidos por uma chuva repentina e estranha.

É, a meu ver, no carácter absurdo desta chuva que reside todo o encanto deste conto. Repare-se, todavia, que este poder encantatório da ficção de Mário de Carvalho, longe de alienar o leitor, despoleta nele um espírito crítico e uma força interventiva.

O absurdo desta chuva residia no facto de ela cair em fio, cada vez mais grosso, toda no mesmo ponto da calçada.

De novo, se junta a multidão opinativa e inoperante; de novo, o Pedro encontra a solução: girar a roda da engrenagem da "gateira" o mesmo número de vezes que a rodara da primeira vez, mas em sentido contrário. De novo ainda, a comunidade adulta deu o caso por encerrado, procurando ignorar e esquecer o incidente:

«Ao outro dia, dois ou três homens consertaram a porta da gateira e montaram-lhe um cadeado novo.»[324].

É então que o narrador resolve levar o absurdo ao seu expoente máximo e, num tom simultaneamente trágico e jocoso, especular sobre o perigo:

---

[324] ibidem, p. 44

«Ninguém soube que haviam todos corrido um grande risco. É que, se em vez de fazerem girar a roda, os gaiatos tivessem deslocado aquela alavanca perra que havia na casa da gateira, teriam alterado o eixo de rotação da Terra, com as consequências um tanto bruscas que se podem adivinhar.»[325].

"O lugar do gelo"

A utilidade e a estranheza são as duas palavras-chave desta curta narrativa. Estranha é, na verdade, uma máquina de costura que cria em volta de si um campo de frio que congela tudo o que é apanhado nesse perímetro; contudo, este absurdo não impede que a família do Zeca da Carriz consiga valorizar a utilidade dum aparelho que pode substituir o frigorífico e, porque abrange um espaço mais vasto do que este, ser até alugado à vizinhança do beco.

Verdadeiramente, esta (falta de) visão dos problemas é outra forma de alienação, de fuga, procurando ver as vantagens que ele possa apresentar, em vez de dissecar as suas causas e efeitos. É a saída pícara, tão portuguesa como a do (anti) herói da *Peregrinação*.

"A algaravia"

Outra forma de contornar as dificuldades é não falar sobre elas ou fazê-lo de um modo que não se entenda. Foi o que aconteceu ao Quim Ambrósio, o canalizador mais conversador do beco.

Depois de ter sido atingido por uma telha na cabeça, o Quim começou a falar uma "algaravia" que ninguém entendia, embora fosse evidente que ele compreendia tudo o que lhe era dito.

Querendo ajudar o pobre Quim, o Zeca da Carriz, o Andrade da Lua e o Malcheiroso Vaz forjaram novo acidente com nova telha desprendida (agora pela mão do tio Borges, de pontaria afamada) e desta feita sobre o lado oposto do crâneo.

---

[325] idem

Quando o Quim regressou do hospital, os amigos verificaram com satisfação que ele voltara a falar Português. A surpresa maior veio, porém, quando se depararam com a admiração do próprio:

«Não percebo nada do que vocês dizem, caramba. 'Tão a mangar comigo ou quê? (...) **As pessoas perguntavam: 'Tão, Quim? E ele ouvia *Soronov, Quim?* As pessoas perguntavam: 'Tão isso ainda te dói? E ele percebia: *Soronov gabait nheid zwa?*»**[326].

Como era de prever, os conhecedores da génese do segundo "acidente" resolveram calar o seu segredo: **«o melhor é que ninguém saiba do que se passou, cá por coisas.»**[327].

E, como o Quim passou a falar por gestos, foi mais fácil ignorar a situação e alicerçar na incomunicabilidade a falsa inexistência da questão, pois **«Quem de nada soubesse tomá-lo-ia por mudo»**[328].

"Chuva ao domicílio"

Uma nuvem absurda constitui o centro de significação deste conto.

É uma nuvem que teima em existir sobre a cabeça individual dos habitantes do beco - primeiro sobre a cama da Lecas Pasteleira, depois sobre o Alves Mandrilador e sobre o Zé Metade.

A solução encontrada foi, ainda desta vez, esconder o problema, seguindo a sugestão da Marta: **«Enterra-se isso e prontos»**[329].

Desta feita, como no caso da máquina de costura, igualmente se procurou encontrar a aplicação pragmática daquela contrariedade:

«- Boa - veio de lá o Virgolino -, depois enfia-se um cano pelo balde, adapta-se uma torneira e temos água de borla pró ano todo»[330].

---

[326] ibidem, p. 56
[327] idem
[328] idem
[329] ibidem, p. 60

Não deixa de ser curioso, todavia, que as próprias instituições públicas, aqui representadas pela Companhia das Águas (que pretendia fechar aquele insólito chafariz desconhecido dos mapas oficiais) acabem por preferir ignorar aquilo que não compreendem:

«- Bom, se vocês garantem que é assim, a Companhia não tem nada com isso...»[331].

"O trombone"

O instrumento musical desta ficção lembra intencionalmente as flautas orientais encantadoras de serpentes.

Aqui, em vez de uma flauta, surge um trombone; e, no lugar das serpentes que ascendem no ar, aparecem um vaso de sardinheiras, um fogareiro, um *pot-pourri*, um caixote do lixo da Câmara **«a tremer, a fazer-se elástico, a subir, a derreter-se, e - pft! - a desfazer-se no ar»**[332] ; até a própria casa do Tó Valente se preparava para o mesmo contorcionismo.

Este trombone tinha, aliás, uma história singular: fora o meio encontrado pelo Tó Valente para tentar alegrar o seu tio Bento, trazido da sua terra do Norte (com quintal e animais de criação) e colocado, de manhã à noite, numa cadeira de palhinha, de onde só saía o tempo suficiente para recolher à cama e dormir o sono nocturno.

O instrumento era, por conseguinte, a tentativa de evasão e de vida para um ser humano que vegetava, à espera da hora final.

Porém, mesmo à arte são impostos limites, leis do mundo real, incompatíveis com o sonho ou a imaginação.

Assim sendo, este trombone, absurdo para o mundo real, não tem lugar dentro dos parâmetros que o regem:

---

[330] idem
[331] ibidem, p. 61
[332] ibidem, p. 66

«O trombone foi remetido para um canto da casa no seu estojo, bem fechado.»[333].

Não podia ter ficado mais evidente que o absurdo serve aqui, na perfeição, para demonstrar que mais absurdo ainda pode ser o mundo real, aceite como lógico e normal, mas capaz de integrar a vida vegetativa de um ser humano retirado do seu *habitat* natural.

"O percurso pra cá"

Há uma certa semelhança entre este conto e "A passagem" dos *Contos da Sétima Esfera*, evidenciando, por conseguinte, que o fantástico e o absurdo jogam, em Mário de Carvalho, como peças da mesma engrenagem estratégica.

Também no Beco das Sardinheiras existe uma passagem subterrânea, só com ida e sem volta.

O ponto de chegada é um marco de correio, à esquina do beco; depois de alguma investigação, chega-se ao conhecimento do ponto de partida: um buraco na calçada, mesmo ao rés do "Texas Bar", no Cais do Sodré.

Do marco de correio iam saindo, em dias sucessivos, um chinês, três suecos e um holandês. Mal eles saíam, o marco voltava a fechar-se em metal e **«ninguém era capaz de explicar aquele caso»**[334].

O Chico Estivador ainda conseguia articular a "razão" que os portugueses costumam encontrar quando não encontram razão nenhuma:

«- São coisas de estrangeiros. São coisas dos sacanas dos estrangeiros...»[335].

Na verdade, tudo o que é estrangeiro, isto é, estranho, aparentemente explica-se a si próprio. Por isso, o Zeca da Carris e o Andrade da Lua

---

[333] ibidem, p. 67
[334] ibidem, p. 73
[335] idem

pensaram que **«aquilo tinha que ver com o Cais do Sodré e os sítios por onde param os marinheiros estrangeiros»**[336].

Esta ligação do beco (tão sinédoque de Portugal) ao Cais do Sodré (tão estrangeiro) era surpreendente para todos os vizinhos do beco; de tal forma que foram em romaria ao Texas Bar, mas **«ninguém encontrou o buraco, porque a Câmara tinha acabado as obras e calcetado de novo o pavimento»**[337], pondo fim a esse laço que, por escassos momentos, se ofereceu entre Portugal e o estrangeiro. E, no entanto, essa ligação não seria a primeira, dado que havia marcas da sua existência nesse «caminho para cá», conforme confirmaram o Zé e o Andrade: **«ruínas romanas»**[338], **«um navio antigo inteirinho e uma igreja cheia de azulejos»**[339].

O absurdo deste caminho de um só sentido, logo fechado pela instituição municipal, conduz o leitor à busca de uma explicação que se enquadre nas leis do mundo real. E, apesar de o Zé e o Andrade declararem que **«não gastámos muito tempo a ver. Queríamos era subir, subir»**[340], o leitor é levado a crer que a sua função é ver o passado (as ruínas romanas), a ligação já tentada com o exterior (o navio antigo) e as tradições nacionais (a igreja de azulejos), pois só assim encontrará a sua identidade nacional, a sua posição relativa no mundo.

"O padre alentejano"

O mesmo jogo absurdo se estabelece em relação aos actos do padre que, a dado momento, se instalou no beco.

Segundo notícia do amola-tesouras Teodorico, a fama deste clérigo nascera já no seminário, onde as suas insólitas experiências tinham já apresentado consequências pouco agradáveis (alucinações causadas nos outros seminaristas e padres; faíscas por cima das camas e o choque sofrido

---

[336] ibidem, pp. 73-74
[337] ibidem, p.74
[338] idem
[339] idem
[340] idem

pelo padre-mestre; sons da homilia distorcidos por um microfone especial; mata do seminário incendiada pelo balão de oxigénio que ele criara).

Também no Beco das Sardinheiras este estranho padre não deixou os créditos por mãos alheias. Começou por construir um motor para a carreta do Zé Metade, que o lançou a enorme velocidade pelo beco fora e pelas ruas próximas, pondo em perigo coisas, pessoas e animais que lhe apareceram pela frente. Mas o mais insólito, o mais absurdo estava ainda para acontecer: as beatas que o rodeavam na igreja, depois de constantes e crescentes dores de cabeça , deram conta de que lhes cresciam

«de um e outro lado da testa, umas excrecências duras e rugosas que com o passar dos dias se desenvolveram em cornos retorcidos, muito semelhantes a cornos de carneiro»[341].

Repare-se ainda no uso do termo de calão - ou mesmo obsceno - como mais uma forma de distanciamento e subversão intencional.

Depois da investigação de três vizinhos do beco, chega-se ao conhecimento da causa de tão absurdo pormenor físico das beatas - a água benta deste padre era exorcizada com enxofre e substâncias semelhantes.

Avisado o presidente da Junta, foi o padre intimado a abandonar a igreja e o beco, tendo acabado por oficiar na Basílica da Estrela até os milhares de coelhos brancos que ele criava no zimbório terem **«desarvorado pela nave da basílica»**[342].

Após algumas arrelias com as autoridades eclesiásticas, o padre optou por ir missionar para África, mais concretamente para uma região de onde chegou o anúncio do próximo lançamento do primeiro satélite artificial africano, o que originou um comentário do **«pessoal do Beco»**[343]:

---

[341] ibidem, p. 78
[342] ibidem, p. 81
[343] idem

«- Mariola do padre. É imparável.»[344].

Este comentário, bem como a última criação do padre, parecem querer afirmar que, por mais absurdas que possam parecer as acções de qualquer ser humano, frequentemente é dessa estranheza que nasce o crescimento e o desenvolvimento do mundo. Este padre , nunca nomeado, lembra, na sua dimensão sonhadora e estranha, frei Bartolomeu de Gusmão, assim como este satélite artificial não desmerecerá da associação com a passarola voadora. Também estes, a seu tempo, foram insólitos e encarnação do absurdo mesmo.

Este conto, talvez em jeito de conclusão desta colecção de absurdos, afigura-se como uma defesa da necessidade do insólito, não apenas como uma técnica de subversão literária conducente a uma visão mais esclarecida do real, mas também como uma forma de subverter a própria realidade, abrindo portas à construção de um mundo novo.

O insólito de *Fabulário* começa na própria decepção que o leitor experimenta ao verificar que não está perante um conjunto de fábulas, no seu sentido tradicional de textos cujas personagens pertencem ao reino animal. O título da obra é, portanto, a primeira subversão desta criação de Mário de Carvalho.

A segunda estratégia de insólito reside na opacidade do seu texto que frequentemente, à primeira leitura, mais não é do que um conjunto de frases que se agrupam de forma absurda e aparentemente sem significado. Esta opacidade irá exigir uma entrega muito grande e uma necessária reacção, por parte do leitor.

"Exórdios"

A primeira secção da obra funciona, por informação do seu autor, como prefácio. Revela-se como um grupo de pequenos textos (todos ocupam, no máximo, uma página).

---

[344] idem

Logo o primeiro texto estabelece a criação de um mundo cuja lógica é posta em causa; essa questionação do *established* é assumida desde o início como um princípio a comprovar.

A dúvida lançada como ponto de partida relaciona-se com a noção de "fim do mundo": perante um abismo, surge a interrogação - onde será ele, **«Aqui ou lá em baixo?»**[345].

O segundo texto fala de um homem que pensou que ter duas pernas era um excesso e passou a andar numa só; assim, não se cansaria tanto. De facto, muitas competências da humanidade parecem excessivas ou sob-usadas.

Porém, muitas vezes, a redução desses excessos só traria benefícios ao Homem, conforme mostra o terceiro texto, através da satisfação de um maneta que vivia numa cidade onde grassava uma epidemia que ulcerava as mãos direitas dos indivíduos; como ele só tinha a mão esquerda, não podia padecer da doença.

O quarto texto procura, porém, declarar que até o absurdo é relativo: um rapaz de quatro braços, chegado a adulto, resolveu ir procurar um país onde todos fossem como ele. Efectivamente, o absurdo define-se por oposição à norma, ao corrente, ao habitual; é o que se afasta dessa normalidade que se torna insólito e desperta a atenção.

Tomando o mesmo enredo, o quinto texto dá conta da chegada desse rapaz ao destino procurado. Contudo, nesse país, todos tinham dois braços amarrados ao corpo, debaixo da roupa, e havia um letreiro onde podia ler-se: ***«É expressamente proibido ter quatro braços.»***[346].

---

[345] MC, *Fabulário*, Caminho, 2ª ed., Lisboa, 1998, p. 13 (1ª ed., & etc., Lisboa, 1984)
[346] ibidem, p. 17

Verdadeiramente surpreendente é que, num país onde todos têm quatro braços, seja proibido usá-los. Mas só assim se prova que mesmo a lógica se revela absurda, como se fosse impossível encontrar uma lei firme e universal na organização da vida e do mundo.

O carácter absurdo destes textos é, às vezes, assumido pela própria acção; no sexto texto é o que se verifica: dois condenados decidem construir uma catedral no deserto.

O absurdo de tal objectivo na perspectiva de vida de dois criminosos lança a rede que cativa o leitor para depois o levar a ponderar o significado das duas opções diferentes tomadas por cada um deles - enquanto um colecciona vários e luxuosos materiais para a construção do templo, o outro afirma que um círculo traçado na areia do deserto bastará para realizar a catedral:

«Uma catedral é um sítio onde se ora ao Senhor. Pode ser aqui - e apontou o círculo no chão. - Tudo o resto é secundário!»[347].

Não fora o absurdo da acção em si e o absurdo desta característica filosófica de um condenado à morte, e a apologia do Idealismo ficaria, sem dúvida, mais esbatida e teria uma força persuasiva muito menor.

No texto número sete, um mercenário encontra a cidade da paz. O insólito manifesta-se aqui na incapacidade que ele tem de **«despir as grevas e a loriga e alijar o escudo»**[348] (note-se o polissíndeto), porque **«lhe estavam embutidos na carne, como crostas»**[349].

É através desta característica insólita que o leitor se auto-observa e observa o mundo, verificando que efectivamente muitas vezes nos sentimos incapazes de baixar as nossas armas e viver a paz; em diversas

---

[347] ibidem, p. 18
[348] ibidem, p. 19
[349] idem

circunstâncias, seria possível dizer, de cada um ou de cada grupo ou povo, o mesmo que foi dito sobre aquele mercenário:

«- Este levou a guerra tanto a sério que já nem sabe querer a paz.»[350].

O último texto desta secção vem rematar um círculo de absurdo iniciado pelo primeiro texto da mesma secção: enquanto este estabelecia o absurdo como pedra de toque de qualquer dos textos seguintes, aquele reforça a posição inicial, mostrando que qualquer diálogo será ineficaz e que, mesmo que ele aconteça, a lógica instituída será sempre questionada e tornada absurda.

Esta parece ser a mensagem a extrair de um texto que coloca um Mestre e o seu discípulo a pensar o mesmo e ao mesmo tempo (o que, segundo a tradição, implicaria não morrer nesse mesmo dia); mas, de imediato, são ambos fulminados por um raio.

"Países"

Apesar de este título indicar uma série de textos sobre vários países, parece tornar-se gradualmente evidente que todos eles falam de um mesmo país - Portugal -, como se demonstra pelo primeiro texto, em que um rei, por tédio, decide **«invadir a Índia que ficava longe»**[351] e no regresso ninguém consegue encontrar o país de origem: **«tínhamo-nos perdido»**[352].

É óbvio que essa perda não se fica pelo significado geográfico, atingindo o domínio económico, moral, cultural, etc.

Deste modo, o aparente absurdo da perda do país natal ganha um significado diferente e particular; mas, não fora a violência deste absurdo e o leitor esqueceria facilmente os prejuízos que tais viagens trouxeram a Portugal.

---

[350] idem
[351] ibidem, p. 23
[352] idem

Como consequência de todo esse esquecimento, o povo tornou-se muito triste; apesar do conselho de um adivinho para que o fizesse, o povo não conseguiu mudar os seus reis, conforme nos diz o segundo texto.

Algumas vozes se levantaram, de quando em vez, mas nenhuma se achava capaz de lutar contra o próprio mundo:

«Tivesse eu uma alavanca e levantava o mundo.»[353]
«Tivesse eu um mundo e levantava alavancas.»[354].

Tanto uma afirmação como a outra se realizam no valor do pretérito imperfeito do conjuntivo; o primeiro exemplo alicerça-se na hipérbole demonstrativa do poder que essa alavanca poderia dar; o segundo atinge o absurdo, ao inverter as funções dos objectos (levantar / ser levantado); mas qualquer deles se fica por ser a manifestação de um desejo considerado não realizável (se o fosse, não seria usado o imperfeito do conjuntivo).

Por isso, o narrador considera que o confronto destas duas posições faz nascer uma áspera guerra, porque ambas debatem hipóteses e teorias, mas nenhuma delas procura pôr em prática as suas invenções.

Mesmo quando alguém pretendia libertar o país e conduzi-lo **«para uma ilha verdejante e fértil»**[355], tornava-se difícil realizar tal empresa, porque o povo apenas queria satisfazer as suas necessidades imediatas, sentindo grande dificuldade em investir em actos de resultados a longo prazo.

Esta é a interpretação que pode ser feita a partir do facto de o povo, para chegar a essa ilha, ter de atravessar o mar, aproveitando a maré baixa de uma hora. Contudo, o povo sempre demorava todo o tempo a apanhar e comer o marisco que cobria a areia durante o vau, sendo devorados pela maré que subia.

---

[353] ibidem, p.25
[354] idem
[355] ibidem, p. 26

Por isso, estas tentativas acabavam frequentemente por ser lutas solitárias e inconsequentes:

«E depois? Olhem: chegou o rei sozinho à ilha e aí ficou rei sem povo.»[356].

Essa atitude de imobilismo e descrença na luta acabaria por criar um país fechado ao mundo, **«em que todo o campo estava rodeado de muros intransponíveis e servia uma grande fábrica»**[357].

Era dessa fábrica que saíam todos os bens, conforme convinha a quem a dirigia. Não será difícil ler esta fábrica como metáfora de toda a máquina económica e política da ditadura que apenas permitia ao povo ver o que convinha aos seus dirigentes.

Só o lhar inocente das crianças (que o narrador procura, aliás, no leitor) desde o início desta colectânea (e o autor persegue, na sua obra em geral) consegue ver os verdadeiros animais que, num dia de ruína de uma pequena parte dos muros, fugiram do campo para as cidades.

Torna-se então irónico que seja a própria verdade a tornar-se insólita; de tal forma que os pais não acreditam na **«tolice»**[358] que os filhos narram:

«pai, mãe, vi bichos fofos, de grandes orelhas, com um pompom por rabo e bichos com penas e duas patas magras, e bichos grandes e largos, com dois cornos e olhar meigo. (...)

- Tolice, meus filhos, Tais bichos não existem, se não já os tínhamos comido»[359].

---

[356] idem
[357] ibidem, p. 27
[358] idem
[359] idem

A mesma ideia se completa no texto seguinte - o último da secção - que nos coloca em face a um país, cujos habitantes dormem de dia, numa sugestiva alusão à inércia, cegueira e conformismo do povo português.

Quando, porém, um dos habitantes, atacado de insónia, começa a relatar o que vê de dia - **«as cores dele, animais diurnos, sol em fogo, céu azul»**[360] -, os seus conterrâneos não o puderam incluir na lógica do seu mundo; uns consideraram-no louco; outros nomearam-no contador de histórias, de feira em feira.

Na verdade, ainda aqui, é o absurdo que está em jogo e estabelece a força significativa do texto: o único habitante que viu a realidade foi dado como insano e *freak* de feira.

"Exemplos"

Todos os pequenos contos desta secção vivem a partir do absurdo que eles exemplificam. Aqui, o absurdo é mesmo o elemento vital da significação.

Senão, vejamos as personagens que povoam cada conto:

- Luizardo, o auto-emparedado numa parede de gelo (a única que conseguiu encontrar, mas que lhe roubou **«o prazer de calafetar as fendas, a volúpia da rarefacção do ar»**[361], porque acabou por morrer de frio);

- a jovem da aldeia de fogos-fátuos que partiu para o mundo, regressou e foi encontrar mortos todos os antigos vizinhos, pelo que teve de reconstruir a aldeia e, num círculo vicioso, recomeçou tudo outra vez até morrer de velhice, ciente de **«quanto tinha sido tudo tão inútil»**[362];

- Simão Ullenstein, grande compilador de documentos sobre **«amar alguém»**[363], assunto de que confessava nada saber (mais tarde, outro jovem se lançaria na mesma pesquisa, numa azáfama entusiasmada);

---

[360] ibidem, p. 28
[361] ibidem, p. 58
[362] ibidem, p. 60
[363] ibidem, p. 61

- o cavaleiro que chega à **«cidade em dois tons»**[364], em busca de Ulm, **«sem saber que Ulm nunca houve»**[365], e que acabou por desistir da sua demanda, resignando-se à felicidade de ser amanuense;

- Dom Ordonho que mandou construir um novo castelo no cimo de um monte e que, depois de o ver edificado, o mandou arrasar, deixando de pé apenas os andaimes, porque, de momento, só eles lhe apraziam e porque ele **«senhor era e mandante»**[366];

- o gigante que involuntariamente prescindiu do seu braço direito, porque se achou afortunado demais, e que desejou livrar-se da sua solidão, mas não foi capaz de manter vivas as sucessivas companhias que ia encontrando; quando depois de resignar-se a viver só, foi abordado por um jovem cavaleiro que lhe pediu protecção, não lha pôde dar, porque já optara por viver só e há muito prescindira do seu braço direito; por isso, não pôde evitar que o jovem fosse oferecido às lanças dos seus inimigos, ainda que tal lamentasse:

«Preocupa-me tanto, aquele mancebo...»[367].

Diante de tantas personagens absolutamente absurdas, o leitor só pode interrogar-se constantemente sobre o objectivo destes textos, apresentados como "Exemplos".

Por isso, o último texto ganha particular valor explicativo dos textos anteriores, sendo ele próprio a apresentação do maior absurdo de todos - a morte da morte mesma, reduzindo a cinzas o que já estava morto antes:

«Resta o mais pequeno conto do mundo:
Um cemitério a arder.»[368].

---

[364] ibidem, p. 63
[365] idem
[366] ibidem, p. 67
[367] ibidem, p. 69
[368] ibidem, p. 70

São estas as únicas palavras do último texto desta secção; apesar de escassas, são elas que revelam o sentido dos textos que o antecedem - a evidência do absurdo da própria vida.

"Deambulações de *Cat'* e *Gat'* "

Cat e Gat funcionam, nesta última secção do *Fabulário*, simultaneamente como dois amigos e como as duas facetas de um mesmo ser humano; juntos, percorrem o mundo e procuram julgá-lo segundo as leis do mundo real; afinal, progressivamente, o mundo vai revelar-se cada vez mais absurdo.

No primeiro conto, Cat e Gat travam conhecimento com um escultor que criara uma estátua do Passado e do Futuro corporizados em dois belos jovens, e a defende dia e noite, mantendo-a tão brilhante que o povo da cidade só consegue olhá-la depois da morte do seu criador e consequente embaciamento da estátua.

Cat e Gat procuram então a explicação:

«- **Sabes por que é que os da cidade querem ver a estátua embaciada? É porque toda a praça é cinzenta, os prédios escurecidos, os habitantes tristes ... a estátua destoa.**

- Inclino-me mais para outra ideia (...) **Ninguém podia era suportar a permanente juventude do Passado e do Futuro, e a beleza, sem se lembrar do correr mole dos seus dias, e a feiura.»**[369].

Está assumidamente declarado o valor do insólito como nota discordante da monotonia e da passividade, como factor capaz de despoletar o ódio ou a paixão, mas nunca a indiferença.

[369] ibidem, pp. 74-75

No conto *"Outros tempos, outros ventos"*, Cat' opina que, apesar de tudo, com lógica ou (passe o paradoxo) na lógica mais absurda, a vida sempre continua.

Esta opinião surgirá, no leitor, em consequência da visita que as personagens fazem a uma cidade onde as estátuas imortalizam os mais simples e a governação é entregue aos mais humildes, o que Cat' metaforiza na troca dos remos de um barco que, todavia, sempre desliza para a frente.

Em *"A estrada"*, Cat'e Gat' encontram uma **«triste aldeia sem nome»**[370], apática, inerte, lamuriosa, cuja única movimentação se resume à tentativa, encetada há dezenas de anos, de construção de uma estrada para Armaguédon, sobre terras tão pantanosas que a empresa se revela impossível.

Mas essa impossibilidade não impede os homens da aldeia de continuar a sua luta: **«O que conta é o esforço do homem!»**[371]. Cat' e Gat' ficam surpreendidos com esta forma de pensar:

«- Não percebo aquela obstinação em erros evidentes...

Respondeu Cat':

- Os erros nunca são evidentes, meu caro. Aliás, perdeste tempo a tentar confrontar aqueles homens com a realidade. É que as motivações de cada um são sempre muito mais fundadas que as razões que tu apresentas. Querer convencer alguém com argumentos é tão absurdo como querer arrancar uma árvore à força de reflectir sobre ela (...) **é importante que eles continuem. Sem eles aquilo seria apenas uma triste aldeia sem nome. Com eles, é a aldeia em que, há muitos anos, homens sonham com uma estrada.»**[372].

---

[370] ibidem, p. 87
[371] ibidem, p. 86
[372] ibidem, pp. 86-87

O absurdo é, por conseguinte, tomado aqui como uma necessidade vital, não só como meio de ver o mundo, mas também como forma de o construir, sonhando.

Até mesmo aquilo que parece ser a negação do absurdo, como é o caso do sol, pode tornar-se no inverso do que é, aos olhos que não o querem ver. Para a comunidade que Cat' e Gat' encontraram em *"A luz"* , o sol era o inimigo, um logro do deus sinistro. Por isso, os mortais encerravam-se numa caverna apenas alumiada por uma lâmpada.

Os dois amigos concluem que esta comunidade nada conhece de outros mundos e se mantém fechada sobre si própria - nisso reside a sua felicidade, pois **«a beatitude apenas sabe medrar em mundos fechados»**[373].

Através do absurdo pensamento desta comunidade, o leitor é conduzido à estupefacção e desta ao auto-exame (sobre a sua reacção aos mundos exteriores) e à auto e hetero-crítica.

Cat' e Gat' põem em praça a resolução do insólito: uma igreja que, sem justificação aparente, padece de fissuras na parede e casas e ruas da mesma cidade que, infundadamente também, se enchem de bolores pertinazes.

Dois partidos se formam na praça, ganhando a opinião dos comerciantes sobre a de um eloquente caçador. Este propunha demolir a igreja, construindo uma nova, e colocar uma cúpula refractária a bolores por sobre toda a cidade; aqueles limitavam-se a resolver o problema específico de cada uma das situações - calafetar as fendas e lavar as paredes com lixívia.

Perante o problema a resolver, foi sempre preferida a solução mais imediata, em desfavor daquela que atacava o problema na sua génese.

Se Cat' e Gat' procuravam a lógica do mundo, poderão tê-la encontrado no imediatismo e no pragmatismo de qualquer resolução tomada. As insólitas soluções do caçador despertaram os seus ouvintes, na praça, para o pragmatismo dos seus oponentes.

---

[373] ibidem, p. 91

Nos dois textos seguintes, Cat' e Gat' observam o absurdo da literatura instituída, a qual apenas se preocupa com o virtuosismo do autor (como se, num concerto absurdo, distribuissem algodão para tapar os ouvidos e o público apenas pudesse apreciar os gestos do maestro e dos músicos de uma orquestra), o que reduziria os textos a uma total vacuidade (como se a sopa de alcachofra pudesse reduzir-se a **«um papel dobrado em que estava escrito: H_2O»**[374]).

Na verdade, o desnudamento, a desfamiliarização que Mário de Carvalho cria nos seus textos desempenha o papel da própria arte como nova forma de ver a realidade fora do seu "envelope" habitual. Essa técnica está longe de esvaziar o teor poético do texto ou de lhe retirar o seu poder encantatório; ela não pode é permitir a alienação nem a inacção.

Em *"A miragem"*, Cat' e Gat' servem de cicerones a um velho da **«miserável cidade de Cattew»**[375], que, da sua cidade, avistava a povoação vizinha de Sogt e julgava vê-la cheia de resplendor e felicidade.

Cat' e Gat' - caminhantes das quatro partidas do mundo - juraram que tal não era verdade e guiaram-no até ela:

«Era um aglomerado miserável de casas de taipa em que se amontoavam mulheres velhas de faces enrugadas e garotos de grandes ventres inchados olhavam com o desencanto da fome»[376].

Porém, quando o velho regressou a Cattew, foi assim que deu notícia de Sogt:

---

[374] ibidem, p. 102
[375] ibidem, p. 105
[376] ibidem, p. 107

«Correm pelas ruas o leite e o mel, todos andam vestidos de veludo, e há muito esqueceram o que é a injustiça. As crianças são rosadas e comem sumarentas maçãs. Assim vos garanto, porque já lá estive.»[377].

Se, por um lado, podemos ver que o absurdo aqui se manifesta na antítese evidente entre o visto e o relatado (que poderia nascer da incapacidade do homem para ver a realidade), por outro, somos levados a crer que o absurdo estabelecido entre as duas versões alerta o leitor para a facilidade cega com que se acredita em miragens (aliás, de forma muito mais célere do que na verdade dos factos).

Esta segunda leitura ganha mais consistência, se se atentar num pequeno pormenor descritivo: antes de ter visitado Sogt, o velho era tão pobre e **«esfarrapado»**[378] como os seus concidadãos; anos mais tarde, **«ricamente vestido de brocados»**[379], falava a um grupo que o escutava humildemente. Esta prosperidade só pode ter surgido do prestígio que passou a ter entre o seu povo.

A inversão de valores (uma das formas de que o absurdo pode revestir-se), pretenderá, então, funcionar como um alerta ao homem incauto que prefere descrições de miragens à constatação da realidade (e, por consequência, à reconstrução da sua cidade que definha miseravelmente).

O último texto de *Fabulário* acaba por concluir que o absurdo será, provavelmente, inerente à própria condição humana.

Cat' e Gat' encontram-se com Ubaldo, uma espécie de chefe militar, que mata, rouba e incendeia em nome da relíquia de S. Bartolomeu, que quer adorada por todos.

O mais absurdo ainda é que essa relíquia não passa de um osso de galinha que enganosamente lhe fora vendido por um cigano de feira.

---

[377] idem
[378] ibidem, p. 105
[379] ibidem, p. 107

Este texto, principalmente por ser o último da obra, será mesmo o maior alerta à humanidade para que seja atenta e capaz de encontrar, se não a lógica da vida, pelo menos a lógica da vida de cada indivíduo, sem relíquias falsas ou paixões absurdas.

b. A construção em patamares. - O absurdo vive, muitas vezes, de uma artimanha que consiste em prolongar uma ideia até ela exprimir o contrário do seu significado inicial, armando assim uma armadilha ao discurso da personagem que veicula essa ideia.

Este prolongamento é outro processo de desfamiliarização, a que Chklovski chama a «construção em patamares»; pode referir-se a uma ideia ou a uma situação que se repete em paralelo (com outras personagens, por exemplo; ou com vários membros da mesma família) .

O que importa nesse paralelismo é a sensação de não coincidência numa semelhança. A sua finalidade, como a da imagem, é transportar o objecto de um contexto habitual para uma nova esfera de significação, numa «mudança semântica específica»[380].

De notar que esse paralelismo pode surgir tanto por semelhança como por oposição (exemplo: um irmão nobre e outro ignóbil), chegando, por vezes, a assumir contrastes entre episódios cómicos e dramáticos, sendo que estes aparecem como meio de evidenciar aqueles e vice-versa.

Este processo é muitas vezes usado em pequenos excertos, como no conto *"Do problema que o capitão Pessanha..."* de *Contos da Sétima Esfera,* em que o mesmo parágrafo é quase repetido em momentos diferentes da narrativa:

---

[380] CHKLOVSKI,op. cit., p. 115

«E durante a primeira manhã os passos dos três homens, circunspectos, ressoaram entre o traquete e o tombadilho, num passeio compassado de quem sopesa resoluções graves.»[381]

e mais tarde no conto:

«E de passeio a três passou a sorumbática deambulação a passeio a quatro, com a figura cinzento-esbranquiçada do cozinheiro a saltitar, para cá e para lá, ao lado dos outros.»[382]

Mas, em certos textos de Mário de Carvalho, é toda a estrutura narrativa que se sustenta dessa construção em patamares; menciono aqui apenas, a título exemplificativo, o conto "Simetria", da mesma colectânea, que é todo ele construído em patamares, num efeito "bola de neve", apresentando-nos acções "simétricas", protagonizadas por elementos da mesma família, cujos atributos morais se vão repetindo e ampliando ao longo das gerações. Este conto é mais detalhadamente analisado noutra secção, pelo que me escusarei aqui a dar mais detalhes.

No conto *Quatrocentos Mil Sestércios*, dá-se um caso particular duma construção em patamares que se vai revelando e interligando ao longo da narrativa, cabendo ao leitor ir fazendo esses paralelismos.

Marco, depois de ter recebido o pagamento da dívida a seu pai, vê-se a braços com um grave problema:

«onde guardar o dinheiro? Estava praticamente sozinho (...) **Como poderia resistir se fosse assaltado?»**[383].

---

[381] MC, "Do Problema que o capitão Pessanha..." in *Contos da Sétima Esfera*, op. cit., p. 63
[382] ibidem, p. 64
[383] MC, "Quatrocentos Mil...", op. cit., p. 19

Sem outra alternativa, **«Com os sacos debaixo da cama, o dardo e o gládio à mão»** ficou **«todo o resto do dia a ler, tristemente, no quarto.»**[384].

Porém, após uma noite de festa em sua casa, deu conta do que lhe acontecera:

«Desarvorei em direcção ao quarto e mergulhei debaixo do leito. Nada.»[385].

Após uma série de acontecimentos, no final do conto, Viscon, o dono da taberna que Marco frequentava, conduziu-o a um quarto do seu estabelecimento e, dizendo-lhe que a mãe de um jovem romano lhe pedira que os guardasse, mostrou-lhe **«solenemente o canto em que luziam os dois sacos de couro que** (...) **havia cobrado a Lentúlio. Estavam cheios, intactos.»**[386]. Marco pegou nos sacos e foi para casa, rico; encontrou um esconderijo seguro e tornou-se respeitável.

Porém, uma história absolutamente paralela se desenvolve entretanto: Marco, vendo os sestércios de seu pai roubados, foi em busca de Próculo para lhe pedir um empréstimo que enganasse o seu pai. No caminho, conseguiu, por graça do destino, apoderar-se de uma mula grande e de dois alforges de um comerciante assassinado. Chegado a casa de Próculo, o mesmo problema o assaltou:

«Agora... onde é que eu esconderia o dinheiro?

Sempre o mesmo problema... Quem não tem dinheiro possui ao menos a liberdade inestimável de não se preocupar com guardá-lo. Onde é que haveria eu de dissimular os malditos sacos?»[387].

E a solução encontrada foi também semelhante:

---

[384] idem
[385] ibidem, p. 28
[386] ibidem, p. 81
[387] ibidem, pp. 44-45

«debaixo do leito! Onde havia de ser senão debaixo do leito?»[388].

Mas também paralelamente, na manhã seguinte:

«Mergulhei debaixo do leito. Os sacos lá estavam. Apertei-os entre as mãos. Rangeram, mas aquele ruído... Desapertei os cordões de couro, numa ânsia: pedras! Os sacos estavam cheios de seixinhos do rio!»[389].

Também neste «patamar», o dinheiro foi recuperado, através da ajuda de terceiros, neste caso o optio da tropa que ele encontrara no caminho de ida e a quem foi pedir ajuda, quando se viu roubado. O optio acompanhou-o de volta a casa de Próculo e exigiu a reposição do conteúdo original dos sacos.

Quando entraram no quarto,

«Logo o optio pousou o escudo e, de joelhos, procurou debaixo do leito. Dois alforges de couro! Um gesto largo e o optio mergulhava a mão nas bolsas. Estavam cheias de moedas... Percebi logo: o salafrário do Próculo, ao perceber que eu vinha de volta com a autoridade, tinha mandado devolver a pecúnia aos respectivos recipientes...»[390].

Conforme ficou dito acima, esta «construção em patamares» frequentemente resulta num «efeito bola de neve»; é o que acontece neste conto: o optio arquitecta um plano para repetir a acção, mas multiplicando o dinheiro:

« - Bem, podemos ir embora, não?

---

[388] ibidem, p. 45
[389] ibidem, p. 50
[390] ibidem, p. 57

- Ingénuo que tu és, jovem (...) Anda, ajuda-me a transferir os teus cem mil sestércios para os meus bornais! (...)[391].

E o optio, acompanhado por Marco, voltou a interpelar Próculo:

-Os alforges aqui do jovem estavam vazios! Quero já uma explicação, ó latifundiário!

- Vazios? - balbuciou Próculo - Não é possível! (...)

- Mas como é que novecentos mil sestércios iam caber em dois sacos de couro?

- Ah, confessas!» (...)

- Scobúrnio, vai imediatamente buscar oitenta mil sestércios aqui para o optio, para que não diga que somos pouco hospitaleiros...

- Oitocentos mil!!! - rugiu o optio.

- Pronto, cento e vinte mil, Scobúrnio! (...)

- Quatrocentos mil! - insisti eu.

- Ouviste o jovem! - berrou o optio, pondo-me a mão no ombro: - Seiscentos e cinquenta mil!

- Pois, Scobúrnio, vai lá buscar quatrocentos mil.»[392].

E assim, Marco, ainda que julgasse perdidos os primeiros quatrocentos mil sestércios que cobrara da dívida a seu pai, encontrava-se, neste momento, possuidor de uma quantia superior a milhão de sestércios.

Contudo, e num quarto «patamar», esta riqueza vai ser o ponto de partida para uma peripécia mais ou menos semelhante - o optio desvia-o da estrada para a mata e, de surpresa, deixa Marco inconsciente e despojado dos seus bens.

Novamente roubado, de mãos vazias, o mancebo inicia uma demanda pela sua recém adquirida fortuna pessoal. Para a reaver, teve de usar mais da

---

[391] idem

[392] ibidem, pp. 58-60

inteligência do que da força, mas finalmente também conseguiu voltar a tocar no dinheiro que o optio lhe subtraíra:

«Foi com alguma melancolia que juntei os sacos de sestércios do optio, cheio de paciência para os tratos que tive de dar ao cadáver que, por essa altura, estava teso e rígido, pouco propenso para facilitar os manejos de um mortal buscador de pecúnia»[393].

Esse «efeito bola de neve» é mais visível ainda, se repararmos que esta personagem - desde o início desprovida de ambição e incapaz de algum esforço pessoal - se lança agora numa procura de riqueza surpreendente:

«por que não aproveitar para uma breve visita à tenda de Eládio? (...) **e, passada a desilusão, debaixo de um tapete, o que é que eu descubro? Duas ânforas enterradas, cheias de moedas.** (...) **E vá de partir as ânforas e de espalhar as moedas que, entre as de ouro e as de latão, por toda uma complicada gama de ligas diversas, de regiões variadas, deveriam perfazer um montante risonho.**

Rapidamente, com uma das armas encontradas, cortei um largo pano da tenda, envolvi nele os bornais, o meu saco, as moedas agora descobertas e fiz uma espécie de trouxa, maljeitosa, mas razoavelmente estanque. (...) **Contei e recontei o dinheiro. Não me enganara muito. Aquilo passava de um milhão de sestércios.»**[394].

E, claro, chegado a casa:

---

[393] ibidem, p. 75
[394] ibidem, p. 75-80

«Escondi as moedas debaixo da cama mais uma vez (onde havia de ser?) e com bancos, uma mesa de triclínio e uma arca barriquei a entrada do quarto.»[395].

O cómico resultante da conjugação de todas estas peripécias similares é suficiente para que o leitor sinta a arbitrariedade do destino e conteste intimamente os meios ardilosos que cada um pode usar, por um lado, para escapar à cobiça dos outros e, por outro, para construir uma fortuna pecuniária.

Mais uma vez, a meu ver, é a questão social e as relações sócio-económicas e de poder que estão em causa na obra de Mário de Carvalho.

A construção em patamares tem, a nível da estrutura narrativa, muito a ver com a categoria do Tempo que, em Mário de Carvalho, é tratada de forma muito peculiar. Não será talvez exagerado considerar-se o Tempo como uma das categorias mais semanticamente ricas, na sua ficção.

Essa riqueza advém, na minha opinião, do carácter didáctico da sua obra, ao procurar recolher ensinamentos e exemplos do devir histórico, como se ele pudesse ser um livro de muitas páginas e de muitas lições.

O exemplo mais evidente está presente em *"A Inaudita Guerra da Avenida Gago Coutinho"*.

Toda a história é construída em dois patamares que deviam distanciar-se no tempo cerca de oito céculos, mas que, por obra de adormecimento da deusa Clio, e consequente cruzamento de dois fios da trama da História, se entrelaçam, acontecendo em simultâneo:

«Os automobilistas que nessa manhã de Setembro entravam em Lisboa pela Avenida Gago Coutinho, direitos ao Areeiro, começaram por apanhar um grande susto, e, por instantes, foi, em toda aquela área, um estridente rumor de motores desmultiplicados, travões aplicados a fundo, e uma sarabanda de buzinas ensurdecedora. Tudo isto de mistura com

---

[395] ibidem, p. 80

retinir de metais, relinchos de cavalos e imprecações guturais em alta grita.

É que, nessa ocasião mesma, a tropa do almóada Ibn-el- Muftar, composta de berberes, azenegues e árabes em número para cima de dez mil, vinha sorrateira pelo valado, quase à beira do esteiro de rio que ali então desembocava, com o propósito de pôr cerco às muralhas de Lixbuna, um ano atrás assediada e tomada por hordas de nazarenos odiosos.»[396].

Este cruzamento temporal irá dar azo à demonstração da vacuidade dos valores de uma e outra época, quando descontextualizados e vistos pelos olhos de homens de tempos completamente diferentes. É esse olhar desassombrado que Mário de Carvalho parece querer despertar no seu leitor.

O mesmo cruzamento temporal nos surge no conto *"O sonho"*, em *Contos da Sétima Esfera*, como estratégia despertadora das faculdades pensantes do leitor.

Aqui, apresenta-se uma personagem que, fantasticamente, se situa tanto num Portugal posterior a 1967 (data de um volume editado pela Imprensa nacional e exibido pelo narrador) como num Portugal setecentista (1699).

Em 1699, Margareta Robes, **«ao fim de dezoito meses de prisão, foi entregue ao braço secular e queimada em auto-de-fé, com mais de cento e doze relapsos»**[397].

É clara a associação que o narrador pretende convidar o leitor a fazer, quando nos faz surgir a mesma personagem (Margret Robbins) carbonizada em cima da sua cama, depois de vários dias de um sonho que se ia construindo noite a noite - Margret via toda a casa ser revolvida enquanto lhe faziam **«perguntas de sentido impenetrável»**[398]; depois via-se numa **«cela**

---

[396] MC, "A Inaudita Guerra", op. cit., pp. 27-28
[397] MC, "O Sonho" in *Contos da Sétima Esfera*, op. cit., p. 190
[398] ibidem, p. 187

acanhada, ressumada de água»[399], onde passou a ser interrogada por dois eclesiásticos; mais tarde, sentiu-se **«amarrada a uma cadeira, os pés bem juntos»**[400], enquanto um homem lhe ia **«cravando cunhas de madeira entre os pés, com um maço de pau** (...) **por toda aquela noite»**[401].

A semelhança destes procedimentos inquisitoriais com os da polícia política do Estado Novo não será difícil de descobrir, provando, de novo, que o passado serve, em Mário de Carvalho, determinado fim: descrever o presente (ou o passado mais próximo), para que não volte a ser cometido o erro da repetição de um crime.

O mesmo alvo é visado na secção "Sombras", em *Fabulário*, pois o passado é encarado precisamente como uma sombra, ou seja, a mesma realidade num patamar diferente.

Todos os textos desta secção parecem ter o mesmo narrador que nunca é totalmente identificado.

Nesse anonimato reside o maior insólito destes trechos, ainda que eles sejam todos fortemente enigmáticos.

Pese embora essa marca misteriosa e pouco decifrável, parece notório que todos eles reflectem sobre o passado, as sombras da civilização ocidental, desde as invasões godas - **«vieram um dia os godos»**[402] - até aos medievais tempos da questão do Castelo de Bolonha - **«Trata-se de não entregar o castelo ao conde de Bolonha»**[403].

Como marcas desse passado, o homem guarda as suas memórias em estátuas e na voz dos poetas e filósofos, como nos sugerem três textos desta secção.

O narrador destes textos é de tal maneira enigmático que consegue recolher o maior centro de interesse da sua leitura. Por isso, o leitor, instigado pelo mistério, é levado a querer identificá-lo; gradualmente, então, vai

---

[399] ibidem, p. 188
[400] idem
[401] idem
[402] MC, "Sombras" in *Fabulário*, op. cit., p. 49
[403] ibidem, p. 41

ganhando consistência a identificação deste narrador com o passado ele-mesmo, ou melhor, com o próprio Tempo.

Esta secção seria então assim uma reflexão sobre o absurdo do devir histórico e sobre a posição do homem nesse devir, porque **«Cada homem um bilião de humens. O efémero se guarda só (a guardar-se) em cada traço fino, vertical, dos homens que houve.»**[404].

Na mesma obra, na secção intitulada *"Deambulações de Cat' e Gat'"*, estas personagens apresentam uma perspectiva muito própria sobre a "manipulação histórica", pois, se alguém consegue alterar o rumo da História, é porque esse rumo é **«inconstante e lábil»**[405] ou porque passava mesmo por esse alguém e por essa mudança.

Neste texto, o Tempo é declaradamente uma estratérgia de subversão, sendo ele próprio subvertido: tal estratégia serve, no texto em causa, para criticar o fenómeno da guerra:

«Seja como for, alguém saberá sempre apresentar seiscentas razões para que os exércitos se vão bater lá em baixo, à beira do rio, e não aqui.»[406].

Também o conto "A simetria», dos *Contos da Sétima Esfera*, usa a categoria do Tempo, ainda que associada a uma dimensão fantástica.

Jeherbal, o rei, embora seja a primeira personagem com que o leitor se depara, serve sobretudo para propiciar a aparição de duas outras: o seu valente irmão, Meresbal, e o seu lânguido filho, Vecôfar, mais dado aos prazeres do espírito do que às artes militares.

Temendo que o primeiro usurpasse o trono e impedisse o segundo de o herdar, tanto mais que Meresbal **«privava com os oficiais da guarda**

---

[404] ibidem, p. 51
[405] MC, "A Manipulação Histórica" in *Fabulário*, op. cit., p. 111
[406] idem

mercenária do palácio»[407], o rei enviou-o às batalhas e atribuiu-lhe as incumbências mais perigosas. O irmão regressou sempre vitorioso.

Um dia, ao regressar de uma caçada, o cavalo real foi ferido e o rei lançado por terra, ficando a coxear. Despeitado pelo sucesso do irmão, ordenou-lhe que o carregasse às costas até à cidade.

No dia seguinte, Maresbal desapareceu; as suas amizades ou relações foram também desaparecendo pouco a pouco.

Mais tarde, um exército comandado por Meresbal invadiu o reino e este sentou-se no trono, condenando o rei deposto a uma morte de tortura. De Vecôfar não houve nem sinal.

A governação de Meresbal foi acertada, embora ensombrada por **«desacatos das hordas bárbaras a quem era devedor»**[408].

Acumulando erros, Meresbal acabou por ganhar a animosidade de Roma, das cidades vizinhas e da sua própria cidade, cujos habitantes lembravam já saudosamente Vecôfar e Jeherbal.

Nesta senda histórica, o leitor é muitas vezes, por si próprio, interrogado sobre a veracidade de acções e lugares; aliás, caso não o fizesse voluntariamente, seria instigado a tal, por expressões do narrador, como:

«As campanhas, como é conhecido, foram morosas e cheias de perigo»[409].

É ainda a História que dá a lição a Meresbal (e ao leitor, por extensão): Roma ajudou Vecôfar a recuperar o trono; uma vez rei, o filho de Jeherbal vingou a morte de seu pai, condenando o tio a uma tortura semelhante àquela que levara Jeherbal à morte.

Esta construção em patamares (que o autor designou por "simetria") vem demonstrar que a repetição cíclica da História deve ser uma fonte de aprendizagem e não pode ser lançada no esquecimento. Repare-se que a

---

[407] MC, "A Simetria" in *Fabulário*, op. cit., p. 32
[408] ibidem, p. 37
[409] ibidem, p. 38

associação entre os dois tempos não está explícita no texto, mas o facto de ter de ser o leitor a descobri-la e a entendê-la torna mais evidente a sua afirmação.

Tal é o caso do enredo das obras de Mário de Carvalho, cuja acção se situa em períodos passados da História de Portugal ou da Humanidade, nomeadamente nos casos de *A Paixão do Conde de Fróis* e *Um Deus Passeando pela Brisa da Tarde*.

Nesta perspectiva se lê *A Paixão* como uma reflexão crítica sobre a guerra, desnudando a sua arbitrariedade e mostrando que, a maior parte das vezes, ela nasce do capricho de um homem dominado por uma paixão doentia.

Nesta obra, esse homem é o jovem conde de Fróis, condenado ao desterro pelo Marquês de Pombal. Encarregado de auxiliar na guarda da praça transmontana de S. Gens (e auto-promovido como substituto do entretanto falecido governador), tomou a iniciativa de guerrear os espanhóis, ainda que tal nunca lhe tivesse sido ordenado por hierarquias superiores:

«Tinha antes começado a guerra por sua conta, saqueando um povoado raiano e abrindo as hostilidades»[410].

Em resposta,

«Um grupo de milicianos espanhóis, barulhento e maltrapido, veio tirar desforra da presúria do outro dia e meteu-se a flagelar os muros, de longe»[411].

A provocação do conde é tanto mais caprichosa, quanto

«A praça não vinha nos mapas, não era citada nas ordens do dia, não tolhia o sono aos estrategos: a bem dizer, S. Gens nunca existiu.»[412].

---

[410] MC, *A Paixão do Conde de Fróis*, 3ª ed. Caminho, Lisboa, 1993, p. 56 (1ª ed. Rolim, Lisboa, 1986)
[411] idem

Apesar disso, quando mais tarde um exército espanhol se dirigiu para a povoação, o conde defendeu-a incondicionalmente:

«- Não entrega a praça. Quer guerra. Está a armar ao pingarelho...»[413].

Mas a nota mais absurda, traduzida pela hipérbole bíblica, seria dada pelo conde ao seu capelão:

«- Senhor padre (...) , compenetre-se Vossa Paternidade disto: se o mesmo Deus de Israel viesse em guerra contra S. Gens, eu não o deixaria passar daquela porta.»[414].

Profundamente crítico é também o processo que expõe o modo como os ódios de guerra se fomentam no povo, a fim de criar neles o impulso bélico, cego e absurdo:

«Depois, todos à uma, romperam a falar de espanhóis.

- Gente ruim, gente energúmena! - concordaram em uníssono, muito agitados.

- Queiram lá saber - avançou o capitão de dragões. - Em Lisboa, depois do grande terramoto, uma família espanhola dançava e cantava sobre as ruínas, entre os despojos da Praça de S. Domingos... E davam «olés», e tocavam castanholas... Se não fora a tropa de Peniche a levá-los em armas tinham sido trucidados pela multidão.

- E com justiça! (...)

- E com razão! (...)

---

[412] ibidem, p. 57
[413] ibidem, p. 132
[414] ibidem, p. 133

- São malinos, são (...) . Houve aí umas crianças desaparecidas, aqui há tempos, e eu disse logo: foram os espanhóis, foram os espanhóis que as levaram para funâmbulos... É que não há nada que saber, foram os malditos espanhóis...

- Sem dúvida (...) têm maus fígados, mau íntimo... Cá na minha opinião é daquilo que eles comem. Comem muita castanha, alambuzam-se com castanha, com comidas pesadas, e o resultado é aquele...

- E bolota! E muita bolota(...) Ainda outro dia, vieram aí uns vender umas reses, provavelmente roubadas, e quiseram falar comigo, para eu avalizar o negócio. Eu cá disse logo: espanhóis, xó, arreda para lá!»[415].

Criado o ódio, fácil foi levá-los a combater. Mas, chegados aos limites do esforço e das baixas, os homens consideravam que era chegado o momento de capitular. Mas o conde não era dessa opinião, reforçando a ideia que o texto vinha vinculando desde o seu título; este conde não combatia por uma causa, mas pelo prazer mesmo da guerra:

«Mas existia, a despeito da completa disparidade de feitios e de condição social, uma grande afinidade entre o governador e o seu capitão privativo: ambos gostavam da guerra e se empenhavam nela com uma obstinação juvenil, com a fixidez com que o jogador se senta em frente da roleta, em completo desprezo pelas circunstâncias do mundo.»[416].

O paralelismo com a actualidade - as guerras, os ódios, as contendas pessoais e particulares - deve então ser feito pelo leitor que, entretanto, se assume como obreiro dessa construção em patamares.

Em *Um Deus*, o mesmo processo obreiro por parte do leitor deve ser feito, de modo a relacionar todo o processo democrático e parlamentar com a

---

[415] ibidem, pp. 85-86
[416] ibidem, p. 148-149

democracia contemporânea, ao mesmo tempo que a inadequação de Lúcio Valério à corrupção romana deve encontrar paralelo nos dias de hoje, para assim constituir crítica e objecto de reflexão e mudança.

A relação entre o conteúdo do romance e a categoria do Tempo é, desde o início, numa nota preliminar, estabelecida: o autor avisa que **«Este não é um romance histórico»**[417]. Ora, se o não é, mesmo situado cronologicamente (**«Aos 213 anos da era de Augusto, 928 da fundação da Urbe, sob o império de Marco Aurélio Antonino»**[418]), algum significado menos explícito deve ele encerrar. Cabe ao leitor encontrá-lo.

Torna-se óbvio que esse significado será construído a partir das áreas abordadas pelo romance, no que diz respeito ao funcionamento da vida e organização de Tarcisis. Mas também em relação a esta situação geográfica nos informa o autor, na mesma nota preambular: **«Tarcisis, ou, mais propriamente, o município de Fortunata Ara Iulia Tarcisis, nunca existiu»**[419].

No entanto, ao longo da obra, várias são as vezes em que o narrador situa esta urbe na Lusitânia, pelo que o leitor se sente, quase inconscientemente, a reconhecer Tarcisis como uma sinédoque de Portugal.

Quanto à questão do Tempo e ao facto de ele poder ser uma das abordagens possíveis da construção em patamares, é o próprio narrador/Lúcio Valério Quíncio quem nos assegura disso:

«Passados os anos e os angustiosos trabalhos que serão relatados, vi de novo levantar aquela pedra a poder de braços, vi-a rolar por lanços esforçados e ser teimosamente recolocada na sua base, com a ajuda de cordas e alçapremas. Não era já o mesmo mármore: havia sido profanado, fendido, abrasado. Assim, como está, permanecesse doravante, pelos séculos dos séculos, livre dos maiores agravos e aleives. Mas, de cada vez que a minha mão lhe corre sobre a superfície danificada e sinto a

---

[417] MC, *Um Deus Passeando...*, op. cit., p. 11
[418] ibidem, p. 27
[419] ibidem, p. 11

rugosidade dos golpes, o oleoso das cinzas, chega-me um rebate de ameaça, indefinido, mas brutal.

A grande pedra, rolando, lembra-me a daquele rei de corinto, fugaz aprisionador da morte, eterno prisioneiro do destino. Quem pode asseverar que este mármore verde, algum dia derrubado, não voltará mais a sê-lo e se deixará apenas esbater naturalmente, lentamente, mansamente, pelo desgaste compassado das erosões dos tempos?»[420].

Este narrador, pelo facto simples mas essencial de ser a personagem através da qual toda a organização romana de uma cidade hispânica é passada em revista, torna-se no agente directo da crítica dessa mesma organização. Ao leitor cabe a missão de construir o patamar paralelo que é a vida contemporânea. E, claro, encontrar um paralelo para as críticas.

Desde o início deste trabalho, se tem defendido que o papel da arte é apresentar-nos a realidade como se ela nunca tivesse sido vista, isto é, através do olhar da pureza e da inocência. O narrador deste romance vai traçando o seu perfil como se se tratasse do retrato de uma criança: cidadão romano culto e instruído, ele assume a sua condição até às últimas consequências, ainda que todo o mundo romano se vá desmoronando à sua volta e os valores latinos estejam em decadência, profanados e corroídos.

No ponto de vista deste cidadão, as principais virtudes da sua condição são:

«Dignidade. Gravidade. Romanidade. Humanidade.»[421].

Serão estas as qualidades que sempre defenderá, enfrentando as mais diversas investidas contra elas. Na sua função de duúnviro de Tarcisis, Lúcio terá de fazer face a uma nova seita que se instala na cidade - a seita do peixe, o cristianismo -, à ameaça das invasões bárbaras, à tentativa de tomar

---

[420] ibidem, p. 15-16
[421] ibidem, p.16

a cidade por parte dos mouros, e sobretudo à inveja e à corrupção dos seus pares.

Quanto ao cristianismo, acaba por concluir que apagar o desenho de um peixe feito na areia (acção com que, circularmente - como o próprio Tempo - se inicia e acaba o romance) não basta para calar uma ideologia:

«Acto inútil. Não se apagam as realidades destruindo-lhes os símbolos.»[422].

Aliás, quanto à religião em geral, Lúcio Valério revela uma posição muito particular, principalmente para um cidadão romano:

«Eu não acredito naquele deus, assim como não acredito nos nossos velhos deuses romanos e, menos ainda, nas divindades da Lusitânia. Mas que meios tenho eu de comunicar com a Providência, a não ser esta linguagem dos ritos, esta interpelação dos entes intermediários e intercessores, que os nossos avós nos ensinaram?»[423].

No que respeita às ameaças militares, sempre usou Lúcio de prudência e siso na defesa da cidade. Porém, esses cuidados e aviso apenas lhe garantiram inimizades, pois foi preciso reparar a muralha, deitar abaixo algumas casas de cidadãos considerados, recrutar mão-de-obra, assegurar vigília...

Quando, no fim, a cidade considerou o perigo afastado, Marco Agneio Scauro, o tribuno da legião que acorrera a socorrer Tarcisis, comentou:

«- Contaram-me que o embate dos mouros foi muito rijo. Mas... haveria necessidade de reduzir o perímetro da muralha, de arrasar casas?

- Se não tivesse mandado reparar a muralha, os mouros entravam.

---

[422] ibidem, p. 19
[423] ibidem, p. 296

- É evidente. Ah, como é sempre fácil criticar, ao depois, quem teve coragem de tomar decisões difíceis, no momento próprio...»[424].

No que concerne à vida dentro da cidade, também não foi menor a desilusão de um homem íntegro como Lúcio Valério Quíncio. Fiel às tradições romanas, ele próprio se culpava por não as sentir no coração, acusando-se de não ser possuidor das qualidades instutuídas (mas que a ele lhe pareciam, no fundo, defeitos). Verifica-se, em si mesmo, um constante conflito de valores, afigurando-se-lhe o mundo como um absurdo, um verdadeiro mundo às avessas.

Como duúnviro, procurava exercer justamente o direito; mas parecia-lhe que isso o levava a constantes conflitos com os seus concidadãos. Quando, anos mais tarde, Proserpino o visitou no exílio, era ainda esse o seu sentir:

«- Nunca, ouviste, Lúcio?, nunca encontrei pela frente um juíz tão recto e tão sabedor como tu. E já não sou nenhuma criança...

- Não ganhaste muitas causas no meu tribunal...

- Não ganhei eu, mas ganhou a justiça!»[425].

Quanto ao modo de vida que se prezava, na época, também ele surge como absurdo:

«Trifeno (...) **Passava mais tempo às refeições que nas termas, para não mencionar o pretório, mas dava-se bem com a sua obesidade e o estilo de vida que mantinha e engrossava. Dormia muito. Lia pouco. Pensava menos. Discorria abundantemente. Deixava sempre para amanhã as questões difíceis. Sabia tirar bom partido das cumplicidades do curso do tempo. Furtava-se bem às traições dele.** (...) **Tudo o recomendava para a razoável popularidade que grangeara»**[426].

---

[424] ibidem, p. 273
[425] ibidem, p. 25
[426] ibidem, p. 27

As relações entre os cidadãos também não eram as mais claras. Quando Trifeno morreu, ninguém quis juntar-se a Lúcio no governo da cidade, pois tal cargo acarretava trabalho, esforço, inimizades e poucas compensações.Só no fim, Lúcio compreende a falsidade dos seus concidadãos:

«Eu percebi a armadilha em que tinha caído. Tarde demais.»[427].

Outra marca que grangearia popularidade para o duúnviro seria o facto de convocar grandes jogos romanos. Porém, Valério culpa-se por não o ter feito:

«Pouco me atraem os jogos e as festas, afasto-me quanto posso dos rituais sangrentos, mas procurei sempre abster-me de contrariar o povo, transgredir ostensivamente os costumes, ou confrontar os maiores. A nossa cidadania, que tantos motivos de orgulho nos deu, funda-se neste subtil e complexo sistema de equilíbrios e hipocrisias.»[428].

«Não me orgulho dessa minha rara desafeição, nem sempre declarada, que persiste, apesar de todas as prevenções. Chego a pensar que há algo em mim de estranho, por não conseguir aderir ao senso comum dos meus concidadãos.»[429].

Rufo Cardílio, o filho de um liberto e neto de um escravo, procurará (e será bem sucedido) quebrar este equilíbrio, candidatando-se a edil. Porém , apesar de ser um homem do povo, é ele próprio que vem desmascarar as manobras "eleitoralistas" usadas para convencer o mesmo povo:

---

[427] ibidem, p. 41
[428] ibidem, pp. 47-48
[429] ibidem, p. 177

«- É verdade que não sei grego. Mal sei escrever latim, também. Quando outro dia, ocultamente, me ouviste, eu falava às massas; queria que se identificassem comigo. Disse-lhes o que eles gostam de ouvir. Por isso valorizei a minha ignorância. O Povo é uma criança. Tu, que frequentaste aulas de retórica, saberás isso melhor do que eu...»[430].

Ainda assim, Lúcio mantinha intacta a sua nobilidade de princípios :

«se o povo é por natureza vário e pusilânime, afeito às aparências das coisas e distraído de pensar e prever, compete ao magistrado suprir essas fragilidades de alma, já que à turba ninguém pedirá nunca as responsabilidades que ao magistrado toda a gente pede.»[431].

Como exemplo das virtudes morais do indivíduo, é abordada, neste romance, a virtude da lealdade.

Quanto a Lúcio, é Calpúrnio quem o define:

«Lúcio Valério, a tua lealdade e sentido do decoro são tão fortes que parecem quase patológicos.»[432].

Não é de admirar que assim pensasse Calpúrnio, já que mesmo Aulo, aparentemente fidelíssimo seguidor de Valério, lhe vira as costas quando a cidade o abandona:

«- Calpúrnio aliciou Aulo. Prometeu-lhe o primipilato e interceder por ele para a admissão na ordem equestre. Deixa-lhe em testamento vinte júgeros de terra arável. (...)

- E eu sempre a louvar a lealdade de Aulo...

---

[430] ibidem, pp. 89-90
[431] ibidem, p. 144
[432] ibidem, p. 194

- A lealdade de Aulo mantém-se intacta. Calpúrnio e os outros é que contam com ela agora...»[433]

«- Por que me abandonaste, Aulo?

- Eu não sou o cão de Sabino, duúnviro. Sirvo a república.

- O que é que eles te ofereceram, Aulo, para garantirem o teu desvelo tão desassombrado pela ... república? (...) **Ninguém forçou o cão de Sabino a afogar-se. Atirou-se ao Tibre por lealdade.**

- Era um cão...»[434].

Diante de todo este quadro traçado, vivido então num mundo às avessas como era o espaço romano que caminhava para a sua decadência, Lúcio Valério só tem a opção de se exilar, já que a sua integridade moral e ética não se adequava à corrupção que alastrava por Tarcisis:

«Scauro (...) **me pedia - não ordenava - que resignasse ao duunvirato e me afastasse, pelo menos temporariamente, da cidade. Eu tinha contra mim os notáveis e o povo. A inconstância humana... eu bem sabia..., suspirava Scauro.»**[435].

Em contrapartida, Rufo, agil manipulador do sentir do povo, teve um sucesso grandioso:

«Rufo ascendeu, não à edilidade, mas ao duunvirato. Oferecera uma avultada fortuna à cidade e apressara-se a ordenar jogos em que a principal atracção fora o esquartejamento de Arsena por manstins da Caledónia.»[436].

---

[433] ibidem, p. 267
[434] ibidem, p. 288
[435] ibidem, pp. 316-317
[436] ibidem, p. 319

Seja a descrição da vida romana, seja o destino final de Lúcio Valério ou de Rufo Cardílio, cabe ao leitor encontrar as avessas do seu mundo contemporâneo (as guerras, as deslealdades, os gostos violentos e sádicos, a hipocrisia, a injustiça...) e corrigi-las. Assim se efectivará a construção em patamares implícita no romance *Um Deus Passeando pela Brisa da Tarde*.

Em *O Livro Grande de Tebas Navio e Mariana*, a construção em patamares assume uma curiosa função, ao relatar alternadamente o domínio do onírico e do concreto. Enquanto o narrador/personagem viaja por todos os cantos do mundo, sempre lhe vem à recordação, ou ao subconsciente, ou ao sonho, a imagem de Tebas.

A sua deambulação pelo mundo evoca as viagens de Fernão Mendes Pinto, desde os meios de transpote utilizados até à sua postura na vida, como mostra pelas profissões que desempenhou:

«Comecei por cruzado, o mais fácil, vermelha cruz em alvo linho sobre a cota de malha escaldante. Depois trafiquei pérolas e tapetes, envolvi-me em lutas tribais, vi-me dono de serralhos ao jogo ganhos, candonguei armas, confundi os ulemás, trabalhei de trolha na torre de Nemrod, e de lagareiro num lagar de altos tectos, ajudei a destruir as estradas romanas, sei lá.»[437].

O sonho de Tebas vai-se desenhando gradualmente; nele, porém, se insinua uma nota dominante, opressivamente referida e sentida:

«molda-se Tebas ao fundo, por entre grisalha névoa.»[438]

«Tebas em espessa bruma escondida»[439]

---

[437] MC, *O Livro Grande de Tebas Navio e Mariana.*, 2ª ed., Lisboa, Caminho, 1996, pp. 75-76(1ª ed.: Lisboa, Vega, 1991; no prefácio da 2ª ed., MC afirma "Este livro foi escrito vai para vinte anos".)

[438] ibidem, p. 34

«Numa certa área de Tebas, para onde todos os passos se voltariam se viajantes houvera em Tebas, erguem-se os três maiores monumentos da cidade, em pracetas pequenas, redondas, lajeadas, apertadas de escuras arcarias em círculo. É lá onde a névoa é mais compacta.

Um dos monumentos é (...) revelado no circunvagar da bruma. (...)

Outro monumento (...) riscando a névoa.

O terceiro monumento (...). Em volta deste monumento a bruma estorce-se, penetra nas aberturas em espessos rolos e por elas sai do mesmo modo, fumegante.

Ao redor desta zona dos monumentos, onde a bruma é mais espessa, não se vê que passe nenhum dos habitantes de Tebas, por mais que se aguarde. Donde se deduz que qualquer entranhada lei ou sortilégio daí os afasta.»[440].

O povo de Tebas está, aliás, completamente alheado da sua cidade:

«A história passada e futura de Tebas, desmemoriada ou inatingida de seus moradores, parece vir contada em mil pergaminhos e tábuas e barros arrumados em certa ordem, por prateleiras infindas, nos edifícios vastos, semelhando templos, que se erguem por toda a cidade. Mas se alguém chegasse à decifração de todos os documentos, teria só enumerações, inventários de coisas, listas de homens sem nome, sem menção de um facto, de um acontecimento, de um movimento, de um impulso, de um sentimento, de um rasgo de gente.

Desconhece, pois, o povo de Tebas o passado e o futuro, e do presente só sabe dos gestos mil repetidos e nunca inovados e a repetir.».[441]

---

[439] idem
[440] ibidem, pp. 51-52
[441] ibidem, p. 39

Porém, a dado momento, a evocação de Tebas traz ao narrador a imagem de um habitante, solitário, no cimo de uma fraga, olhando o infinito, como se esperasse algum sinal. É então que o narrador se interroga:

E o que está por vir, em Tebas? Dir-se-ia, vendo os rostos desprendidos, côncavas faces lívidas, inermes, que é a resignação que assim as conforma, resignação agora, enquanto os ares vão enevoados, o silêncio esmaga e os gestos de guerra são, mas talvez geminada de confiança em que os ares se abram, o silêncio deflagre, e os gestos se volvam em álacres, miúdos, preciosos ou desajeitados, quotidianos gestos de paz, quando todos os pássaros regressarem.

Porém, as gentes de Tebas são desprovidas de memória, porque não há história, nenhumas histórias de contar, em Tebas. Só se aguarda aquilo que se conhece ou imagina; só se imagina a partir do que se conhece, e as gentes de Tebas conhecem tão-só lôbregas muralhas, altos belvederes, ruas lajeadas, ásperas colinas, bruma grisalha, escurecidas armaduras, pelouros que vêm, virotes que vão, arremessão que desce, flecha que sobe, consabidos lentos movimentos da arte da guerra.

Que se pode esperar de quotidiano assim? Nada. Nem nenhum imaginar se pode. De modo que as gentes de Tebas não fazem senão estar, como lá estão muralhas e bruma, e embaciadas couraças.

Não se fale, pois, de esperança ou resignação, que entre o povo de Tebas carecem cabimento.»[442].

Para além deste paralelismo Realidade/Sonho, o próprio narrador estabelece uma associação semelhante entre Tebas e Lisbela:

«- Amigo, então que cidade era aquela? (...)

[442] ibidem, p. 129

- Depende, uns chamam-lhe Camelote, outros Pasárgada, outros dizem que era Tebas, ou lá o que é, depende...

Soube depois que, com aquelas cantarias de Tebas, se construíram nove aldeias.

Do adro de uma delas avistava-se um rio largo, frente a uma cidade. Era Lisbela, distante.»[443].

O degrau seguinte desta construção em patamares deve então ser traçado pelo leitor que, acompanhando os indícios que o narrador lhe vai lançando, facilmente assimilará a esta Tebas, ou Lisbela, ou Lisboa, a situação de Portugal, envolto em bruma, ou seja, dominado pela ditadura que lhe roubou a verdadeira história e tornou inertes e ignorantes os seus cidadãos. Trava-se, além disso, se considerarmos esta construção em patamares num, sentido mais abrangente, de um outro paralelismo com outras obras de Mário de Carvalho, nomeadamente *Os Alferes*, onde o militar ferido na guerra de Timor deseja claramente:

«Quando me veria eu em Lisboa, Lisbon, Lissabon, Lisbona, Lísbia, Lisbela dos meus sonhos, cidade meiga dos meus amores?»[444].

Mas não se esgota aqui a construção em patamares presente nesta obra, pois poder-se-á mesmo dizer que este é o recurso por excelência, neste romance, desde o paralelismo das histórias que são relatadas ao narrador, durante as suas viagens, até a similitude estabelecida entre as várias viagens empreendidas ou aos encontros estabelecidos com Magda e Mariana (e, aqui, entre as várias caminhadas e buscas a que elas o guiam).

Por conseguinte, torna-se evidente que esta obra visa sobretudo estabelecer uma construção em patamares paradigmática, que depois vai sendo executada em diversos cambiantes; essa construção básica

---

[443] ibidem, p. 251
[444] MC, "Há Bens", op. cit., p. 76

fundamenta-se no conceito da viagem/demanda que o homem português deve sempre encetar em busca da sua cidade, da liberdade e da identidade nacional.

c. A metaficção - Desconstrução e Comentário Crítico. - A «desfamiliarização» através do processo ficcional é também, muitas vezes, conseguida pela apresentação invulgar de um objecto, uma pessoa ou um facto perfeitamente banal.

ChKlovsky, no seu estudo sobre *Tristram Shandy*, de Sterne, chama a atenção para a forma como as acções comuns se tornam não-familiares, ao serem retardadas, abandonadas ou mesmo interrompidas. É uma forma de, através da demora ou suspensão das acções, levar o leitor a prestar-lhes atenção, ultrapassando sinais e movimentos que, de outro modo, seriam percepcionados automaticamente e, por conseguinte, pouco consciencializados. *A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory* cita um exemplo sintomático desta técnica, ao descrever o momento em que Tristram recebe a notícia de que o filho partiu o nariz: em vez de dizer simplesmente que ele caiu desgostosamente sobre a cama, Sterne «desfamiliariza» o aspecto de Mr. Shandy:

The palm of his right hand, as he fell upon the bed, receiving his forehead, and covering the greatest part of both his eyes, gently sunk down with his head (his elbow giving way backwards) till his nose touch'd the quilt; - his left arm hung insensible over the side of the bed, his knuckles reclining upon the handle of the chamber pot...[445]

Não há dúvida de que uma das formas mais vulgares e frequentes de quebrar a emoção que cega o espírito crítico é a ruptura do pacto ficcional. Muitas vezes, o receptor, temendo deixar-se envolver excessivamente na dor

[445] Sterne, *Tristram Shandy*, citado em SELDEN, *A Reader's Guide...* , op. cit., p. 34

ou na angústia do herói, diz a si próprio que deve lembrar-se de que se trata de ficção.

Outras vezes, é o próprio ficcionista que lho lembra: é o processo que Tomachevski designa por « desnudamento do processo »[446].

É o caso do "pastiche", se o processo revelado for estranho à obra em causa, se pertencer à tradição artística própria ou alheia; dele resultará um efeito cómico. Habitualmente, objectiva a ridicularização de determinada escola, destruindo o seu sistema criador, revelando-o.

Porém, nem sempre a literatura paródica tem esta intenção satírica, desenvolvendo-se antes como um meio autónomo de apresentar o velho como se fosse novo, de criar no receptor um olhar original.

Muitos leitores consideram obras como *Tristram Shandy* muito enfadonhas. Tal julgamento advém do uso constante de uma técnica de «desnudação» do processo. Porém, na opinião de Chklovsky, é nela que reside a mais essencial literariedade de um texto, na medida em que destrói a naturalidade e a previsibilidade.

«Desfamiliarização» e «desnudamento» do processo são noções que influenciam directamente o conhecido «efeito de distanciação» de Bertolt Brecht[447], embora os Formalistas não visassem os usos políticos que o dramaturgo lhes daria, mas tão só o estudo da técnica linguística.

Foi precisamente na veneração dessa técnica, que sempre valorizaram, nos seus discursos, a obra de Sterne, uma vez que aí o processo de construção novelística se revela abertamente ao leitor. Tomemos o capítulo VI do Volume I como exemplo:

In the beginnings of the last chapter, I informed you exactly *when* I was born; - but I did not inform you *how*. No; that particular was reserved entirely for a chapter by itself; - besides, Sir, as you and I are in a manner perfect strangers to each other, it would not have been proper to have let you into too many circumstances relating to myself all at once. - You must have a little

---

[446] TOMACHEVSKI, op. cit., p. 194
[447] SELDEN, R., *A Reader's Guide...*, op. cit., pp. 34-5

patience. I have undertaken, you see, to write not only my life, but my opinions also; hoping and expecting that your knowledge of my character, and of what kind of mortal I am, by the one, would give you a better relish for the other: As you proceed further with me, the slight acquantance which is now beginning betwix us, will grow into familiarity; and that, unless one of us is in fault, will terminate in friendship. - *O diem praeclarum!* - then nothing wich has touched me will be thought trifling in its nature, or tedious in its telling. Therefore, my dear friend and companion, if you should think me somewhat sparing of my narrative on my first setting out, - bear with me, - and let me go on, and tell my story my own way: - or, if I should seem now and then to trifle upon the road, - or should sometimes put on a fool´s cap with a bell on it, for a moment or two as we pass along, - don´t fly off, - but rather courteously give me credit for little more wisdom than appears upon my outside; - and as we jog on, either laugh with me, or at me, or in short do any thing, - only keep your temper. [448]

Semelhante processo é utilizado no conto *"O conde Jano"*, no momento em que o protagonista se apresenta diante da Infanta, por esta solicitado para lhe dar notícia das promessas de amor que lhe fizera anos antes de partir para a cruzada. Como o conde entretanto casara e tivera dois filhos, tornava-se difícil e adivinhava-se dolorosa para a infanta a resposta que ele lhe daria. O narrador intervém então na acção, retardando-a, através da descrição do salão e do semblante do cavaleiro:

«A aragem que vinha das janelas de quando em quando revoluteava em sopros breves na chama do tocheiro, chantado na cantaria, ao lado esquerdo da princesa. A face do conde, respeitosamente descaída, ora flamejava de reflexos avermelhados, ora mergulhava na negridão, mas parecia sempre à infanta, tomando a evocação do passado pelo momento

[448] STERNE, Laurence, *The Life and Opinions of Tristram Shandy - Gentleman*, p. 41, Penguin English Library, Inglaterra, 1967 (1ª ed.: 1759-67)

presente, que aqueles olhos azuis eram sempre azuis e que nela fitavam sempre. (...)

O conde não encontrou resposta. Desabou-lhe a face, confundida, sobre a cruz vermelha do brial. Houve um instante de silêncio e de incomodidade. Teria a infanta mais que dizer, mas um qualquer sentimento de urgência inesperado e avassalador, levou-a a inquirir, num repente:

- Dizem que vos casastes... (...)

De novo o silêncio se fundiu nas sombras, apenas aqui e além arrepelado pelo sopro do fogo que ardia na tocha. A infanta estremeceu num sobressalto grave de tosse. Demorou algum tempo antes que, amarga, admoestasse:

- Tanto que me prometestes, conde... Tanto que me faltastes...»[449].

A mesma técnica é ainda usada para momento de semelhante embaraço e crispação, quando o rei declara o conde obrigado a casar com a princesa:

«Lívido, meio desfalecido, encostado ao granito rude, o conde ouviu o rei bater as palmas e, logo a seguir, um rumor de passos ferrados que subiam a escada. O sargento entrou. Com uma vénia, depôs uma bacia dourada sobre a mesa. Saudando, logo se retirou, fazendo ressoar pelas voltas da escada o tinir das esporas. Jano, assombrado, deixava oscilar a cabeça, numa negativa muda. Então, apontando para a bandeja que faiscava, aos raios de sol que vinham de fora, bradou el-rei que naquela bacia de ouro lhe trouxesse o conde a cabeça de sua mulher!»[450].

Também para retardar a acção do conto "*Ignotus Deus*", no momento em que o mistério das mortes em massa dos irmãos do mosteiro vai ser

---

[449] MC, "O Conde Jano", op. cit., p. 94
[450] ibidem, p. 111

finalmente esclarecido, o narrador descreve a figura do diabo, com particular pormenor para um pequeno conto, como é o caso deste:

«Mas uma personagem que, muito perto, na primeira fila, o olhava complacente, cabeçorra enorme e rugada levemente descaída, as garras sobre os joelhos pontudos, a cauda negligentemente tombada entre os pés disformes e escamados, meio escondida pelas dobras da capa fulva, interrompeu-o com blandícia»[451].

Parece ser esta, aliás, uma técnica habitual em Mário de Carvalho, sempre que as suas personagens se encontram numa situação delicada face a um superior hierárquico, seja ele o seu rei ou o seu patrão, como em *"Dies irae"* (cujo título acaba por ser explicitado na leitura de *A Paixão do Conde de Fróis*, quando o narrador esclarece que determinado dia era o dia em que a ira se faria **«desabar sobre S. Gens em punição de tanta protévia e aleivosia»**[452], como **«o inferno desabado sobre a terra»**)[453]:

«Afundei-me na profunda poltrona orelhuda, frente à secretária dele. O patrão pousava o queixo na mão esquerda e olhava-me com fixidez. Pela janela, por detrás da grande secretária, eu podia ver o enorme aquário encastoado no arranha-céus do Ministério do Trabalho, mesmo em frente. Uma tartaruga gigante, de barbatanas espalmadas, evoluía com lentidão, por entre um cardume de peixes coloridos, de nadar sacudido, brusco.

O patrão apercebeu-se do meu olhar e voltou-se para trás.»[454].

Mas especial importância ganha este retardamento da acção no conto *"Era uma vez..."*, dado que o mesmo vive do *suspense* que é criado. Por isso,

---

[451] MC, "Ignoto Deus", op. cit., p. 22
[452] MC, *A Paixão do Conde...*, op. cit., p. 65
[453] ibidem, p. 153
[454] MC, "Dies irae"in *A Inaudita Guerra...*, op. cit., p. 43

desde o momento em que o alferes pisa a mina até ao instante em que cai fulminado, o conto alonga-se por vinte e quatro páginas. Durante todo esse texto, o leitor é confrontado com os sentimentos do alferes, as suas memórias - sobretudo relacionadas com a sua intervenção no movimento estudantil de revolta contra a política do Estado Novo -, a conversa do capitão, a chegada e partida de um helicóptero, as sugestões de solução para o problema...:

«Um estalido metálico, seco, nítido, deflagrou no ar. A fila imobilizou-se. Meio dobrados sobre as automáticas, os homens esquadrinhavam todos os recantos, numa tensão feroz e atenta.

Bem a meio da picada, o alferes não se moveu. Estava parado, muito direito, os dois braços ligeiramente afastados do corpo, o rosto petrificado fito em frente. Suspendia a arma pelo tapa-chamas, como quem assegura um contrapeso para um problemático equilíbrio.

- Pisei uma mina! Pisei uma mina, caraças! (...) Durante uns momentos, o entendimento do alferes ficou totalmente embaciado, como se ele estivesse muito longe dali, imune à agitação em volta. Ritmadamente, o coração tropeava-lhe no peito, em alto som. O furriel que saltitava ao perto distinguia-lhe a lividez da face, os lábios brancos, e continuava a produzir palavras, advertências, que o alferes já não ouvia. O espaço desfocara-se-lhe subitamente, numa confusão cinzenta de massas e volumes. Uma dor fina, movente, foi-se entreafirmando, revolvendo-lhe as entranhas, o peito. Sentia as extremidades quase doridas, de frias, e o sangue a refluir, a tumultuar, em cachoeira, de envolto com o coração solto. De um para outro relance, o pé que havia pisado a mina ora lhe parecia um trambolho pesado, de chumbo, ali plantado para a eternidade, ora uma extremidade oca, abandonada, de uma ligeireza etérea, flutuante, quase adormecida ao som da brisa.

O breve ruído metálico do percutor, *clique*, vinha-lhe repetidamente aos ouvidos, em ecos pulsados. (...) Sentiu que lá no fundo de si se firmava a capacidade de chorar, de quando criança. Mas logo os

mecanismos adultos de a desfeitar se sobrepuseram (...) Ocorria-lhe a sentença do filósofo antigo de que os nautas iam separados da morte pela espessura da tábua que os levava. Ele via-se separado da morte por um pequeno movimento, um ligeiríssimo deslize, uma fracção de fracção de segundo... Da morte? Da mutilação, pior sorte! Imaginava-se amputado, sem um pé, sem uma perna, sem... O alferes não queria, não queria estar ali. E mais uma vez se recriminava por não ter desandado para Paris como outros, pela ingenuidade de se deixar vir para onde vinha o povo, para enquadrar o povo fardado. O seu dever... O seu alarde de firmeza, de coerência, de coragem... perante a estranheza dos colegas que estudavam nos mapas os vaus do Guadiana. E afinal todo o contacto com o povo era a transmissão de ordens dadas de alto, vozes. Fazia figura de oficial e, dentro da farda, envelhecia rapidamente. Às noites, jogava o brídege, blasfemava contra os mosquitos, contra a guerra, contra a vida, e encharcava-se de uísque da Manutenção Militar. O Povo, que era dele?

Ao sol vivo, o suor escorria-lhe das fontes, da testa, em cordões pastosos, embebia-lhe pesadamente o camuflado. Devagar, passou a arma para a mão esquerda, apoiando-se nela como num cajado, desafivelou o cantil com gestos cautelosos, derramou parte da água pela cabeça e sorveu alguns goles.»[455].

Toda a página seguinte é ainda ocupada com as reflexões do alferes (sobre a beleza da paisagem que o rodeava, sobre o terror que o dominava); na outra página, relembra o primeiro ataque que sofrera, naquela guerra, na ida para o Norte; na outra, observa a chegada do helicóptero que viria salvá-lo, mas que, de forma tragicamente irónica, apenas desembarcou um enfermeiro, um médico, o capitão e uma maca.

Ainda mais doentiamente dolorosa é a conversa que este alferes tem de ouvir ao capitão. Todo este retardamento é concomitantemente comentado

[455] MC, "Era uma vez...", op. cit., pp. 104-108

pela lucidez de um furriel e dos desembarcados do helicóptero, que põem a nu a crueldade da situação e do capitão.

O cerne, porém, deste retardamento acaba por funcionar como o verdadeiro objectivo deste conto: mostrar como estes jovens militares não abraçavam a causa da guerra colonial que lhes era estranha e com a qual não se identificavam. E esse cerne encontra-se precisamente nas memórias do alferes, tanto como no sofrimento que experimenta naquela espera pela morte aos vinte e poucos anos de idade:

«O que ele recordava era um torvelinho colorido de gente a correr em todas as direcções, aos gritos, magotes de polícias, de cinzento, a surdirem das esquinas, de apito na boca e braços alçados, uns restos de palavras de ordem escandidas, enoveladas nos ares.

Via-se a cavalgar pelo passadiço metálico, por sobre a Rua do Carmo, arfando, de pasta apertada ao peito.

- Mas atira isso, caramba, aproveita agora! - ordenava-lhe uma colega, de olhos pardos muito abertos, as faces rosadas do esforço. (...)
Foi a moça que lhe arrancou a pasta das mãos e despejou o conteúdo no espaço. Os *comunicados à população* coalharam os ares de branco, levados pelo vento. Ainda ele estava a olhar - agora em risco de ser preso - e já a moça dos olhos pardos lhe devolvia imperativamente a pasta e deitava a correr.

Não fora capaz... E aquela cobardia deixara-lhe uma cicatriz na memória.»[456].

Porém, o defeito que o alferes se atribuía de cobardia não parecera tal à política dirigente, como é também explicado neste longo retardar da acção:

«- Mas diga-me, como é que veio para atirador? Alguma chatice?

[456] ibidem, pp. 121-122

- A PIDE deu uma informação desfavorável. Politicamente suspeito. Recambiaram-me para aqui.

- Ah, teve problemas com a PIDE?

- Fui dirigente estudantil, no Técnico.»[457].

Só no final do conto, numa espécie de epílogo, o leitor compreende por que motivo este capitão participou tanto nesse acto de retardamento da acção: ele próprio a quisera retardar, para ver até que ponto este alferes suportava a tensão que a iminência da morte lhe causaria. O alferes não a suportou; foi vitimado por um ataque cardíaco. O capitão apenas fruiu essa espera, retardada até à exaustão, e, provavelmente, logo de seguida, esqueceu o alferes, por o achar pouco preparado para a guerra.

Todavia, sobre a luta, também este alferes se manifestara na sua longa espera, mas a luta pela liberdade:

«- A força tem-na é o povo, meu capitão. Quando o descontentamento se tornar insuportável o povo sairá para a rua. Depois, talvez uma parte do exército se mantenha, quando muito, neutral.»[458].

Neste sentido, a «trama» surge como a violação do enredo esperado pelo leitor, impedindo-o de ver os incidentes como típicos ou familiares.

Contudo, o leitor sempre espera que os incidentes e os caracteres se comportem dentro dos quadros da realidade e, por outro lado, sempre tende a aceitar os que, à primeira vez, lhe parecem estranhos ou inusitados.

Por isso, o artista recria infinitamente a palavra nova, o processo nunca antes utilizado...

A metanarrativa é, de longe, o processo de distanciação de maior peso em *Era Bom...* .

---

[457] ibidem, p. 120

[458] ibidem, op. cit., p. 124

Mas tal facto não é de estranhar : ele é o de maior efeito distanciador, ao afastar o leitor do plano da enfabulação para o da produção, como se dissesse "Calma aí que isso é tudo a fingir. Não te co-emociones. Mas, atenção - na vida real é assim ou pior ainda!...". Esta era, afinal, a função do narrador no teatro épico brechtiano.

Em seguida, limitar-me-ei a apresentar alguns exemplos, dada a insistência quase obsessiva com que a progressão da acção é interrompida pela metaficção:

«E porque já vamos na página dezoito, em atraso sobre o momento em que os teóricos da escrita criativa obrigam ao início da acção, vejo-me obrigado a deixar para depois estas desinteressantes e algo eruditas considerações (...) Na página três já deveria haver alguém surpreendido, amado, ou morto. Falhei a ocasião de "fazer progredir" o romance. Daqui por diante, eu mortes e amores não prometo, mas comprometo-me a tentear algumas surpresas.»[459]

«fitam-se duas personagens (...) Joel Strosse Neves (...) tem, sobre o primeiro, a única vantagem de ser o protagonista desta história. Como, neste breve relance, os dois homens estão apenas a olhar um para o outro, e não adiantam nada, eu aproveito a ocasião para me prevalecer duma velha tradição literária e apresentá-los ao leitor, com o acrescento dumas circunstâncias esclarecedoras.»[460]

«Um assalto em plena rua às cinco e trinta e dois da tarde! Estas ocorrências são muito vulgares, embora pouco retratadas pela nossa literatura. Habitualmente ocupamo-nos de histórias de famílias, avôs, tios, primos, cunhados, uns bons, outros maus, cartas antigas a forrar baús, mansões vetustas a que se regressa, e essas coisas, e esquecemo-nos de

---

[459] MC, *Era Bom...*, op. cit., p. 18
[460] ibidem, p. 18

passar pelas ruas, com atenção penetrante, e deixar à posteridade uma nota de verismo, bem documental»[461]

«Discorrerei agora sobre este desvelo de Florentina Palha, a própria, e matérias afins? Não! Há-de calhar o propósito, quando for ocasião.»[462]

«pesarosas circunstâncias da vida, tão deprimentes que só mais adiante as contarei, para não acrescentar, por agora, disforias à disforia, de que esta secção já vai carregada. Respeite-se a personagem e respectiva sentimentalidade.»[463]

«Só por este episódio estar repleto de expedientes literários é que poupo o leitor a mais um. Vinha a calhar agora um sonho , com multidões , cânticos e bandeiras»[464]

«Joel Strosse não conhece todo este percurso, aqui explicado pelo à-vontade do omnisciente narrador, o qual, se a cadeia de Pinheiro da Cruz não for exactamente assim, convida desde já os Serviços Prisionais a conformarem-se ao texto»[465]

«Eu sei onde é que o Jorge Matos estava. (...) Depois sentou-se e ficou à nossa disposição para podermos analisá-lo à vontade»[466]

«Regresse-se a Joel Strosse que se agita ali perto e, muito enervado, passeia em círculo pela sala, com as mãos atrás das costas. Eu gostava de ter escrito "mede a sala a grandes passadas", mas francamente, receio

---

[461] ibidem, p. 26
[462] ibidem, p. 28
[463] ibidem, p. 31
[464] ibidem, p. 33
[465] ibidem, p. 35
[466] ibidem, p. 45

que o leitor já tenha lido isso em qualquer lado. A quem escreve, faz sombra esta barreira constante, eriçada de farpas, daquilo que outros mais expeditos ou temporãos escreveram antes.»[467]

«Quer-me parecer que o leitor, neste ponto, ávido de conhecimentos sobre o futuro do Joel Strosse manifesta alguma impaciência, que lha vejo na cara. A que vem, irrita-se, esta Eduarda Galvão? Peço-lhe serenidade e que não despegue do texto. A literatura é coisa muito séria, onde não entra o *zapping*. Eduarda tem um destino a cumprir e eu arranjarei maneira de a integrar na história, nem que tenha de fazer sair um deus de uma máquina. Por agora, traço-a assim em pinceladas rápidas, de zarcão, despachadamente, não me atardo nos pormenores, prescindo das espessuras, não me distraio com as cores e as luzes e vou muito direito à finalidade. Mas lá que Eduarda faz falta, faz. Depois verão.»[468]

«Atentos como estais, já reparastes que Eduarda sub-repticiamente já tinha abandonado no trato o "senhor doutor", passando a "doutor", abrindo a progressão para o "você", ou mesmo "o Jorge" e, sabe-se lá, se "tu". A isto se chama em linguagem popular, esperta para as estratégias, "lançar a escada".»[469]

«sapatos de etiqueta supostamente italiana.

Transferido para este ambiente, eu, para ser mais rigoroso inculcador de atmosferas, nunca deveria mencionar objectos sem lhes declinar as marcas e as proveniências. (...) Acontece, porém, que não tenho competência para o efeito. É certo que poderia entreter-me durante uns dias a decorar marcas e etiquetas, de acordo com o princípio que aqui se anuncia em primeira mão "se não dominas um assunto, torna-te

---

[467] ibidem, p. 50
[468] ibidem, p. 59
[469] ibidem, p. 80

especialista nele", mas, francamente, acho que estas personagens não merecem que se lhes faça o jeito e o leitor há-de ser poupado àquilo de que se não precisa, porque, tal como eu, se está nas tintas para as emblemáticas comerciais.»[470]

«Alguém, dotado de mediano bom senso, se daria ao trabalho de ler uma entrevista destas? Desconfio bem que não. Por isso eu silencio o resto e, a título documental, deixo apenas esta amostra»[471]

«O Nunes já vai atender, porque os livros não é como na vida, e as pessoas estão sempre em casa quando são precisas, à mão do autor totalitário. Também é assim nos filmes, em que os automobilistas encontram sempre um lugar a jeito para estacionar, mesmo no centro de Lisboa. Imaginem as voltas e o esforço em que eu me veria enrolado se o Nunes não estivesse disponível. Teria que repetir telefonemas, encontrar mais situações, mais ambientes, mais pretextos, mais conversa e enquanto assim ia gastando papel, com ele iria gastando também a paciência do leitor, que participa da natureza dos bens escassos. Dando-se o caso de o Vitorino se encontrar amiúde ausente, lá teria eu de reiterar, não sei quantas vezes, o diálogo: "O Vitorino está? - Não, não, já saiu! Obrigado. Tlim. ". Era uma sensaboria...»[472]

«Ainda bem que ele não telefonou logo a seguir. Eu lá teria que dar conta da diligência e isto ia parecer um romance de fio telefónico. Não seria má ideia, para outra ocasião, mas, agora, a cadeia telefónica viria introduzir cadências repetitivas, tediosas e impedientes de eu contar o que

---

[470] ibidem, p. 82
[471] ibidem, p. 86
[472] ibidem, p. 95

estou ansioso por: a decidida e mui apessoada chegada de Eduarda Galvão à revista *Reflex*, nessa manhã.»[473]

«Mas a bondade natural manda aqui outorgar uma benévola moratória. Deixá-la ir vivendo. Se eu não a castigar no romance, a vida encarregar-se-á da justiça. E se a vida passar distraída, surgirá sempre um Justiceiro, lá no infinito, sentado entre um *quasar* qualquer e um buraco negro, disposto a pedir contas. Por esta vez escapa a Eduarda. Ocorre-me que ainda não contei como deve ser o caso do senhor bispo de Grudemil e, enquanto conto e não conto, o *Rover*, beneficiando das vantagens do tempo narrativo, ajudado das acelerações do fotógrafo, já irá derrapando por alturas de Alverca.»[474]

«E vendo-o assim, (...) condoo-me. Baixo a guarda, mudo de registo, vem-me até à ideia interpelá-lo e tratá-lo, por instantes fugazes, na segunda pessoa do singular.

Deslizo cá do meu Olimpo e instalo-me ali, naquela sala pelintra, talvez junto ao canto superior esquerdo, encostado ao tecto, do lado da empena, que é sítio azado para tudo ver, pese embora a mancha de humidade. É o que posso fazer, o gesto que está ao meu alcance, a minha solidariedade máxima... (...) Tenho de limitar-me a perscrutar, a conjecturar, a espantar-me, sentindo-me, porém, mais próximo dele, do que nesta frieza neutra de sentado à minha secretária. Joel existe, eu não. Com este estado de coisas me hei-de conformar.»[475]

Paradigma deste poder distanciador da meta-ficção é o "Epílogo" de *Casos do Beco das Sardinheiras*, onde o narrador é visitado pelas personagens da obra, que lhe exigiam que continuasse a narrativa, porque os

---

[473] ibidem, p. 98
[474] ibidem, p. 104 e 105
[475] ibidem, p. 114

casos do bairro não tinham de maneira nenhuma terminado; metaforicamente, é o narrador que nos avisa de que os casos da vida também não se esgotam nesta análise ficcional.

Esta presença assumida do narrador permite-lhe ainda usar ironicamente da sua posição e criticar ainda, não só a vida, mas também a própria literatura e o círculo que a envolve:

«- Não posso continuar assim a aviltar a literatura por vossa causa, caramba, tenho que trabalhar um bocado sobre a língua, tenho que escrever coisas soturnas, sinistras. Tenho de falar de Tebas... (disse o narrador)

- Então temos muita pena, mas vamos procurar um outro escritor. Um daqueles que não se importa que lhe chamem escritor menor.»[476] (respondeu o Zeca da Carris, uma das suas personagens).

Também no epílogo do conto *"Quatrocentos mil sestércios"*, o narrador se intromete na narrativa, preparando o leitor para o distanciamento com que há-de ler a conclusão da história; neste caso, note-se ainda a particularidade de o narratário ser nitidamente uma categoria da própria narrativa, inclusivé integrada no tempo em que a acção decorre:

Tem paciência, leitor, manda afastar o escravo que já te chama para a ceia, aproveita, tu, os últimos raios de Sol que dardejam entre a folhagem, e lê, complacente, embora apressado, o relato do que se passou entretanto.»[477].

Em *"Pede poena claudo..."*, o narrador vale-se desta técnica da mesma maneira que Garrett o fizera em *Viagens na Minha Terra*, ao ceder a narração

---

[476] MC, *Casos do Beco...*, op. cit., p. 86
[477] Mc, "Quatrocentos Mil...", op. cit., p. 79

a um companheiro de viagem que se propõe contar-lhe a história da Menina dos Rouxinóis:

«- Quer saber a história deste padre e daquela aldeia além? Eu lha conto.

E aqui chegado, considero que não faço mais falta. Peço licença para me retirar e deixo ficar a história do gaivoteiro, como ele ma contou e eu soube compor:»[478].

Porém, o narrador de primeira instância não se desinstala totalmente do discurso; aliás, usa este segundo narrador para, num sub-texto de roda-pé, nos dar outra versão dos acontecimentos:

«* Aqui, provavelmente, o velho O'Malley enganava-se. Quando, anos mais tarde, contei esta história ao meu velho amigo capitão-tenente Laurey Malone...»[479].

E prossegue, apresentando a sua versão, apontada como a verdadeira e mais fidedigna.

De igual modo procede o narrador/autor, em *"Há bens que vêm por mal"*, acrescentando a uma versão diferente um comentário crítico das histórias que o seu companheiro de viagem aérea lhe vem narrando:

«(*) O autor aproveita a interrupção para dar algumas explicações ao leitor paciente, reconhecendo compungido, que estes desenvolvimentos pouco abonam a bondade da narração. Um texto que se preza, na verdade, deve explicar-se a si próprio e há-de escusar os cuidados do autor inquieto. Dispensa explanações, sublinhados e acenos significativos. As entrelinhas são o baldio dos leitores que saberão ser

---

[478] MC, "Pede Poena Claudo...", op. cit., p. 74
[479] ibidem, p. 79

argutos quanto o autor o é avonde. Ora eu concedo, com prazer, a agudeza do leitor, mas já não me fiaria tanto no cristalino do texto, dando de barato a inépcia do autor, que é pessoa que eu conheço em demasia e de que desconfio um bocado. De maneira que ouso intrometer-me na narração, arrostando as ganas dos custódios do bom gosto, para ressalvar o seguinte:

1. O texto vai muito inquinado de observações racistas. (...)

2. Também devo confessar que fiz batota com o discurso do major, assim ele mo releve para sossego da minha consciência. Reduzi-o, amputei-o, aparei-lhe, como pude, a gramática, raspei-lhe a oralidade, escamoteei os episódios inúteis.»[480].

E, no ponto 1., o autor comenta o que, no discurso do major lhe pareceu racista, criticando assim essa forma de pensar, e, no ponto 2., dá os pormenores da narrativa que diz ter cortado no discurso do companheiro, num jogo irónico com o leitor; é essa ironia que preside também a esta estratégia de metanarrativa presente na "Nota do autor" de *Os alferes*:

«Nota do autor (...)

Opiniões e juízos de valor são da exclusiva responsabilidade das personagens.»[481].

A ironia desfaz-se apenas quando pensamos que as personagens foram criadas pelo seu autor e que então, hipoteticamente, as opiniões e juízos poderão identificar-se com os seus. Tudo isto se afigura como uma estratégia para lembrar ao leitor que não vai ler uma obra meramente ficcional, mas que sobre o que nela acontece há-de ele, leitor, formular opiniões e juízos de valor pessoais, da sua responsabilidade.

---

[480] MC, "Há Bens...", op. cit., pp. 86-88
[481] MC, *Os Alferes*, op. cit., p. 9

Inúmeras seriam ainda as citações possíveis, mas as apresentadas mostram bem a força que as palavras do narrador - que ostensivamente se auto-denomina autor - manifestam, como distanciadoras da aceitação passiva das emoções do romance.

A presença do narrador, no entanto, não se esgota nas suas reflexões metanarrativas, intercalando-se amiúde na própria intriga, dando opiniões, comentando, criticando...

4. Os Géneros

O fantástico comunga deste mesmo processo de jogo com a realidade. O fantástico é uma forma de fingimento[482].

Em proposta de Northrop Frye[483] para uma classificação dos «modos da ficção», é apontada uma categoria que se define pela verosimilhança. Aí, a literatura distribuir-se-ia por dois polos: a narrativa verosímil e a literatura onde tudo é permitido. Aqui se inscreveria o fantástico.

À partida, este modo de ficção dependeria da hesitação do leitor e do tipo de leitura que ele fizesse e que não deveria ser «poética» nem «alegórica» . Todorov não o crê assim, pois, muitas vezes, os elementos inverosímeis ou sobrenaturais estão presentes na ficção, precisamente para deles ser feita uma leitura alegórica. Tal é o caso do mundo descrito por Gogol (cuja vida não é sobrenatural, mas os vícios e a corrupção do quotidiano de São Petersburgo) ou dos referentes da obra de Mário de Carvalho (cujo mundo, pese embora a lista enorme de neologismos geográficos usados, sempre pode ser facilmente identificável com Portugal).

Peter Penzoldt[484] sublinha que «Para muitos autores, o sobrenatural não é senão um pretexto para descrever coisas que nunca ousariam mencionar em termos realistas». O fantástico permite ultrapassar barreiras intransponíveis, desde a censura de natureza política até à censura pessoal ou até à que é inerente ao próprio escritor. O fantástico funciona assim como uma forma de ladear todo e qualquer tipo de censura.

Além disso, permite ver a realidade como se fosse outra, diferente, com novos letreiros, levando-nos a percepcioná-la mais claramente. Este objectivo é sobretudo alcançado através da excitação, do medo ou do *suspense* que cria no leitor.

---

[482] EIKHENBAUM., op. cit., p. 118

[483] FRYE, N., *Anatomy os Criticism*, citado por TODOROV, T., *Introdução à Literatura Fantástica*, trad. de Maria Ondina Braga, Moraes Editores, Lisboa, 1977 (título original : *Introduction à la Littérature Fantastique*, Editions du Seuil, 1970), p. 14

[484] PENZOLDT, P., citado por TODOROV, T., *Introdução à Literatura Fantástica*, op. cit., p. 142

Dentro deste esforço para manter o leitor atento e mais perspicaz, desempenha também papel fundamental a ruptura que o fantástico vem provocar num sistema inicial de equilíbrio.

Normalmente, a ficção começa com uma situação de equilíbrio e termina com outra de equilíbrio também, vivendo entretanto de um conflito que se estabelece. As duas fases de equilíbrio são realistas. Se o conflito se inscrever no mundo do inverosímel, a quebra da estabilidade será maior.

O conflito, o desequilíbrio será tão mais forte quanto mais vasta for a área em que se desenvolve. Assim é que o fantástico vem, completamente, subverter a situação estável do começo: além de quebrar as situações concretas do mundo real, vem ainda introduzir um mundo diferente, onde as leis se encontram por completo subvertidas.

Além disso, o fantástico permite que a subversão se dê rapidamente, numa enorme economia de esforços, dado que a regra e a lei facilmente imobilizam uma narrativa, fazendo-a vulgar, banal, automática, incapaz de despertar a verdadeira consciência do leitor. De outro modo, a narrativa corre o risco de se arrastar, à espera de que um justiceiro de espécie humana se aperceba da ruptura operada no equilíbrio inicial.

O fantástico pode então, a par desta sua função literária, acumular uma função social criadora da transgressão, rompendo um sistema de regras pré-estabelecidas e consideradas injustas ou inadequadas. Indo contra o considerado normal e natural, a transgressão das leis da natureza faz com que se tome consciência da necessidade de alterar as leis sociais. Para isso, basta quebrar o automatismo social, calar a emoção e ver o mundo como se fosse a primeira vez.

O conto fantástico de Dostoievsky intitulado " Bobok" é, neste sentido, uma sátira pura: os mortos agem segundo as leis que não regem a vida real, como, por exemplo, dizendo só a verdade e nada mais que a verdade. É uma forma de criticar o real e repor os valores, através da «relativização»[485] de todas as coisas.

---

[485] SELDEN, R., *A Reader's Guide...*, op. cit.O termo usado é *jolly relativity* e designa a anulação das hierarquias criadas pelos homens em relação às coisas, aos actos, às pessoas.

Essa relativização é característica predominante da «carnavalização» de que fala Bakhtin[486]. É através dela que os loucos se tornam sábios; os reis, pedintes; enfim, em que os contrários se misturam (facto e fantasia, céu e inferno, sagrado e profano). É por ela que tudo o que é autoritário, rígido ou sério se torna alvo de troça e de subversão. Neste sentido, já a ironia socrática e a sátira de Menippean eram técnicas baseadas no efeito de carnaval, dado que a primeira pretendia descobrir a verdade através de um diálogo que igualava tudo e todos, e a segunda dissolvia as desigualdades para poder analisar a realidade (por exemplo: no Mundo Inferior, os imperadores perdem as coroas e encontram-se em pé de igualdade com os vagabundos).

A própria noção de desfamiliarização implica mudança e, consequentemente, um diferente olhar sobre a própria literatura: não mais em busca do laço comum que liga toda a grande literatura num único cânone, mas na concepção formalista de uma literatura em permanente revolução. Cada novo desenvolvimento é uma tentativa de repúdio da familiaridade estabelecida e da resposta habitual.

Debruçar-nos-emos, de seguida, sobre o modo como o fantástico desenvolve essa estratégia de desfamiliarização nos *Contos da Sétima Esfera*, começando por reparar no número hiperbólico de epígrafes que os introduzem, num total de cinco.

A primeira epígrafe usa a dificuldade de descodificação como estratégria subversiva, valorizando o oxímoro - **«total diferença adentro da mesmidão mesma»**[487] - e do neologismo - **«mesmidão»**[488]; a atribuição da sua autoria a uma fonte duvidosa, aparentemente anacrónica e vaga, mas cuidadosamente datada acrescenta esse efeito de estranheza e interrogação que desperta no leitor.

---

[486] BAKHTIN, M., *The Dialogue Imagination: Four Essays*, citado por SELDEN, R., *A Reader's Guide...*, op. cit.
[487] MC, *Contos da Sétima Esfera*, op. cit., p. 9
[488] idem

A segunda e a terceira são atribuidas a uma personagem dos próprios contos, conferindo simultaneamente um carácter fictício à epígrafe e um carácter verídico à personagem; perante esta inversão e mistura de conceitos de verosimilhança e fantasia, o leitor sente-se algo desarmado no seu assumido pacto ficcional e tende a olhar a citação de forma nova, diferente e mais esclarecida.

A terceira e a quinta assemelham-se no seu significado, fazendo prever um conjunto de contos, cuja entrada não é facilitada, mas antes se apresenta com um alto preço para o leitor, tal como nos assegura a quarta epígrafre: **«O preço da entrada no palácio do Cônsul é ficar de fora.»**[489].

Vejamos, de seguida, como técnicas semelhantes se desenvolvem nos próprios contos desta obra.

a) **" Agade e Nimur"**

Aqui, a temática é a própria quebra das regras estabelecidas.

Metaforicamente, é a enumeração de várias revoltas contra o poder déspota.

Mas, porque **«os deuses curam que os homens não rompam proibições»**[490], os revoltosos foram prontamente castigados. Daí que o narrador conclua:

«Quem quer que passe os limites tem de antever as altas revindictas e prover o seu resguardo. Mas por cada limite franqueado há um deus que se depenha lá de cima»[491].

Fácil é concluir que a dimensão fantástica deste conto encerra em si uma função de subversão do real que nos reconduz à realidade mesma, num

---

[489] ibidem, p. 10
[490] MC, "Agade e Nimur", in *Contos da Sétima Esfera*, op. cit., p. 15
[491] ibidem, p. 16

movimento circular, mas evolutivo. A intenção é evidentemente crítica e até didáctica.

Estas intenções estão, além disso, reforçadas pelo tom aforístico, proverbial, de pendor moralizante do último parágrafo, supra citado.

a) **" Do Deus memória e notícia"**

Este conto confunde a dimensão fantástica com a dimensão histórica, criando um diálogo semântico entre amabas.

No seu início, o leitor é conduzido a um longínquo passado de invasões bárbaras, criando-se uma atmosfera real e histórica. Tudo, porém, é relativizado quando o leitor se depara, de forma súbita, com o seguinte parágrafo:

«Então, numa noite, na direcção do mar, foi vista, e do observatório e do farol, uma finíssima poeira de prata que desenhava nos céus complicada filigrana, de contornos incertos e moventes»[492],

e algumas linhas depois:

«o navio tinha sido envolvido numa luminescência azulada e (...) **nos céus uma colossal figura humana parecia querer afirmar-se em poalha de luz»**[493].

Será esta figura fantástica (ou maravilhosa?) que aparecerá meses mais tarde aos soldados que faziam a ronda: **«figura resplandecente, alta de muitos pés, que lhes tinha sorrido»**[494] e que

---

[492] MC, "Do Deus Memória e Notícia", in *Contos da Sétima Esfera*, op. cit., p. 19
[493] ibidem, p. 19
[494] ibidem, p. 20

«sentado numa das torres, avantajava-se um gigante imenso, feito de luzes trémulas e errantes. Tinha os joelhos apertados, sobre os joelhos as mãos, e sorria. Através do corpo, viam-se as estrelas e a lua, esbatidas, e mais abaixo as arestas das ameias. Na cabeça, uma interminável tiara, pontiaguda, parecia tocar os astros mais altos.»[495].

O próprio diálogo que este ser trava com a multidão que o observa tem tão evidentes alusões bíblicas que não as podemos deixar de ler como tal:

«Quem és tu?

(...)

Eu sou o que é. O Deus desconhecido e, portanto, verdadeiro.»[496].

É notório que esta afirmação, para além do seu valor intertextual, acaba por reforçar a ideia de que o papel da literatura, como um deus que ilumina o homem, só é verdadeiro quando esta se nos apresenta como desconhecida, através dos processos de singularização que temos vindo a referir.

Por isso, quando pediram a este estranho ser um sinal, ele lançou sobre os homens uma tempestade medonha que logo os sacerdotes interpretaram como um castigo por terem duvidado da sua palavra.A partir de então, passaram a adorá-lo e propuseram-lhe a construção de um templo (que ele recusou, dado que o seu templo era o céu). De forma que, por proposta da divindade, ali o adoraram junto à torre, fazendo-lhe inúmeros pedidos.

Neste momento, é o narrador que não permite aos leitores continuar com uma leitura maravilhosa, lembrando-lhe a ligação à vida que pretende demonstrar:

---

[495] idem
[496] idem

«A todos o Deus atendia, aprazível, e concedia o pedido, se bem que se reservasse, como mais tarde se viu, o compensar um bem presente com um mal futuro.»[497].

De seguida, somos confrontados com provas desta afirmação, desde o sucedido a Tabso, o pescador, ou a Giscon, o escravo de meninos, ou a Tanach, o tirano, ou a Mascon, o paralítico, ou a Zenédito, o mercador - todos castigados com a morte.

Este Deus, porém, ao fazer surgir, fantasticamente, palácios, estradas, aquedutos, criou uma multidão de novos-ricos, inertes e parasitas que deambulavam pela cidade. E, de novo, é através da vertente fantástica que esta urbe nos é descrita:

«Muitos morriam devorados pelos cães ou asfixiados pelos estranhos gases coloridos exalados de fendas abertas nas calçadas»[498].

Aparentemente, os gases coloridos aparecem aqui como factor decorativo; contudo, como diziam os formalistas russos, eles desempenham um papel de descolagem de letreiros, criando no leitor o efeito de susrpresa e de inusitado necessário para que a atenção e perspicácia se mantenham alerta.

Esta função é tanto mais conseguida quanto ela alterna com momentos predominantemente verosímeis e "históricos" do conto. Sobre a noção de "História", aliás, tem o narrador uma opinião muito particular que aqui afirma directamente, e que se mantém subjacente a toda a sua prespectiva histórica:

«Meticulosamente, no observatório, velhos sábios iam registando em placas de barro os eventos diários da munificência divina. Por seu

---

[497] ibidem, p. 21
[498] ibidem, p. 22

lado, o filósofo Sarténides alinhava em circunspectas folhas de papiro, vindo de muito longe, os efeitos extraordinários então ocorridos na cidade.

Se fosse possível cotejar ambas as versões, volvidos tantos anos, verificar-se-ia que elas nem sempre coincidiam, nem nas circunstâncias do tempo, lugar e modo, nem noutras»[499].

Às vezes, Sarténides escrevia mesmo **«antes que tudo sequer acontecesse»**[500].

A alternância da perspectiva histórica e da fantástica continua-se ao longo de todo o conto, ora com ataques de piratas de Heguedon, ora com a intervenção do deus nessa guerra:

«Um dos braços do Deus agigantou-se por sobre o mar, feito de flores de luz. Em volta da esquadra intrusa, a mão do Deus traçou um círculo, espadanando águas, e logo um redemoínho, lento, num movimento crescente, arrastou as naves de guerra que , uma após outra, se foram engolfando vertiginosamente nos refegos do abismo»[501].

Todavia, uma vez mais, a intervenção divina, aparentemente benéfica para a humanidade, se revelará nefasta: quando o exército da cidade se aposta em continuar a guerra, acaba por confiar demais neste deus e descurar a sua força, acabando destroçado. Ao regressar à cidade, de novo numa alusão bíblica, um almirante pergunta:

«Senhor, senhor, meu Baal, porque nos abandonaste?

E o Deus respondeu:

- Os meus desígnios são imprevisíveis.»[502].

---

[499] idem
[500] ibidem, p. 25
[501] ibidem, p. 23
[502] ibidem, p. 24

A partir deste momento, afigura-se ao leitor que todo o fantástico deste conto está ao serviço do desmascarar de uma autoridade déspota e arbitrária, caprichosa e egoísta, capaz de julgar o homem como um fantoche jogado pelo poder divino.

Desse despotismo e capricho se aperceberam também os habitantes da cidade e conjuraram uma revolta. Todos os trâmites dessa conjura se assemelham então a variados momentos do posterior romance *Um Deus Passeando pela Brisa da Tarde*, quer na forma como o "conciliábulo" se organiza, quer na descrição minuciosa de indumentárias ou de meios de transporte. De facto, tal como no romance, também aqui o termo latinizante surge com a sua intenção de subversão de um discurso potencialmente motivador de um embalo mais ou menos romanticamente histórico.

De novo, por conseguinte, se acentua a ideia de que a dimensão histórica, como a fantástica, se apresentam em Mário de Carvalho como estratégias convergentes para o mesmo fim: a subversão que destrói e reconstrói.

Assim, a relação que esta cidade estabelece com este deus se revela perfeitamente identificável, pelo leitor, com a relação que a humanidade mantém com os deuses, em particular, e o poder, em geral.

Quer uns, quer outro detêm, ao que parece, o domínio de técnicas que servem a sua omnisciência (polícias políticas, por exemplo) e, consequentemente, esta cidade não teve oportunidade de efectivar a sua revolta, porque este deus se lhe antecipou no castigo, tolhendo os movimentos dos seus principais impulsionadores. E, de novo, a dimensão fantástica se sobrepõe à aparentemente histórica, enquanto estratégia de desfamiliarização:

«O terceiro tiro não houve. Até então imóvel, o Deus levantou uma das mãos. Os olhos apertaram-se-lhe e o sorriso tornou-se num esgar maligno. Da concha da mão veio um lume fosforescente que atravessou

meia cidade, ziguezagueando, e calcinou, num fogaréu, a catapulta, os homens em volta, e Denaio entre eles.»[503].

O filósofo Sarténides conclui então desta acção divina que :

«Pode-se destruir um deus, sim, mas só destruindo a sua memória e a sua notícia»[504].

Daí que, a pouco e pouco, com novas notícias de outros deuses, o povo foi esquecendo o deus da torre.

É sintomático que o narrador, por interposta personagem de Sarténides, neste momento do conto, se empenhe em desfazer toda a possível leitura marafilhosa que pudesse surgir:

«Era sem dúvida um fenómeno natural a que os sábios caldeus chamam fosforescência astral e que resulta do seguinte: o betume, quando muito aquecido ou na presença de certo tipo de nuvens, liberta uma substância que se incendeia ao contacto com o ar e produz luminiscências coloridas de muito efeito.»[505].

Esta chamada de atenção, se, por um lado, satisfaz a continuação de constante dúvida entre verosímil e maravilhoso - marca identificadora do fantástico -, por outro, subverte o próprio fantástico, uma vez que se decide (ainda que pontualmente) por uma das alternativas. Ao subvertê-lo, o narrador pretende demonstrar-nos, efectivamente, a verosimilhança da acção - não por ser uma fosforescência astral, mas por consistir num uso e abuso da humanidade, por parte de presumidos deuses todo-poderosos.
E, enquanto tal, o seu fim será incontestável, sempre que a humanidade deles se esquecer, isto é, sempre que ele deixar de ser notícia ou memória. Nesta

---

[503] ibidem, p. 26
[504] idem
[505] ibidem, p. 27

ordem de ideias se fina este deus, após doses extertoras de vingança sobre esta cidade e seus habitantes.

No final do conto, continua patente a mesma visão didáctica, conseguida através do fantástico: sobre um deus que, no título, era denominado "memória e notícia" se conclui que:

«Do Deus da torre, o verdadeiro, não houve nem mais memória, nem mais notícia.»[506],

ficando, portanto, evidente que o abuso do poder e o despotismo só existirão enquanto a humanidade o permitir e o perpetuar; está nas mãos do homem não fazer deles notícia nem deles guardar memória.

A mesma perspectiva está presente em relação ao deus cristão, no conto *"Pede poena claudo..."*, na voz do padre, algo satânico, que se afirma como seu mensageiro:

«Falando de uma varanda para a multidão reunida, clamou que a peste que lavrara era a punição e a paga das malfeitorias pagãs a que nos tínhamos dado, que havia que saber assumir o castigo, com contrição e humildade, aceitar submissamente a imposição de quem no-lo mandava, e não procurar sordidamente furtar-se a ele com o que daríamos tão-só mais uma prova de empedernida impiedade, ineficaz e condenada. Seria poupado quem houvesse de ser, pois uma vontade superior o deliberava e não os circunstantes, mesquinhos que eram.»[507],

ou na voz de outro padre, de *A Paixão do Conde de Fróis*, que, em situação da guerra criada pelo conde, afirma decididamente:

---

[506] ibidem, p. 30
[507] MC, "Pede Poena Claudo...", op. cit., p. 81

«- Uma desgraça! Uma família inteira ceifada! Eles não se convencem, não se compenetram de que as razões das coisas são mais sobrenaturais que humanas. Deus intervém, Deus castiga, quando O ofendem...»[508].

"O desafio"

Mais uma vez, o verosímil se confunde com o maravilhoso, através da recuperação de contos supostamente tradicionais colocados na boca de um velho habitante do Cairo.

Todos os elementos tradicionais de contos maravilhosos se encontram nas histórias deste velho contador: o dragão, as grutas, a opção a tomar pelo herói, bem como as provas por que tem de passar até à vitória final.

Mas igualmente, as marcas próprias de um espaço verosímil e de um tempo histórico determinado se apresentam como importantes: Cairo, junto à mesquita; «Ébora»; «Nesses tempos (...) /de/ Giraldo, o Sem Pavor».

É precisamente desta dicotomia dialogante que nasce a dimensão fantástica deste conto, na medida em que deixa ao leitor a dose certa de hesitação. Desse diálogo tem perfeita noção o próprio velho, quando, em tom aforístico, extrai os ensinamentos que esses contos veiculam:

«- Assim rezam os velhos contos que entre duas estradas mandam sempre optar pela mais sinuosa e pedregosa e cruzada de perigos contra a estrada plana e sombreada, boa para os inertes, para os lázaros, para os fracos, e que entre duas portas, mandam sempre escolher a mais estreita...»[509].

---

[508] MC, *A Paixão do Conde...*, op. cit., p. 145
[509] MC, "O Desafio" in *Contos da Sétima Esfera*, op. cit., p. 44

Este é, aliás, um conto que explicitamente nos afirma que o pendor fantástico e histórico são apenas estratégias para falar de um tempo actual ou universal que pode ser revisto e melhorado, depois de o autor despertar o espírito crítico e a vontade do leitor, tão necessários à empresa de mudança do mundo e do seu sistema de valores.

Porém, neste conto, até mesmo os geralmente considerados sistemas de valores são continuamente postos em causa, dado que a personagem principal - Mossul-El-Suteya - fiel servidor das qualidades da honra e do dever (mais daquela mais do que deste), repetidamente vê frustrados os seus valores: primeiro, quando escolhe o adversário mais forte e ele se revela um moribundo a quem falta uma perna e um braço; depois, ao preferir morrer para cumprir o seu dever a cumpri-lo de forma desonrada. É então que o narrador especula sobre estas opções:

«Mas saiba-se que, se o cavaleiro que Mossul atacou correspondesse à aparência que Mossul lhe viu, Mossul seria morto, pois nada poderia o seu frágil armamento contra os ferros pesados do cristão. Mais cedo os segredos de Évora seriam patentes ao inimigo. E se Mossul, reprimindo a vergonha, investisse o anão, não poderia resistir àquela força sobrenatural e seria morto. Mais cedo conheceriam os cristãos, as fraquezas de Évora.»[510].

E o parágrafo final assume então um pendor fortemente irónico, ao deslocar a perspectiva histórica dos olhos do árabe para a visão dos cristãos, parecendo então irónico que Alá tivesse preferido favorecer estes em relação àqueles:

«Este o desígnio de Alá - para todo o sempre louvado e Ele somente - a não querer que Mossul chegasse com vida a Hárune e a fixá-lo inelutavelmente no livro do Destino, mais às consequências que depois

[510] ibidem, p. 48

advieram. E assim, fossem quais fossem as intenções e os critérios dos homens, em boa hora seriam, com rigor, frustrados pela vontade divina que bem quis mostrar - abençoada seja - que não há caminho aberto quando ela o não quis abrir»[511].

Este parágrafo confere ao conto uma construção circular, voltando à questão dos contos maravilhosos da infância, com que se tinha iniciado, acabando por, ironicamente, reconhecer um poder maravilhoso superior ao do herói - o da divindade : Deus, Alá, Destino ...

" Almocreves, publicanos, ricos-homens e ciganos "

O carácter fantástico deste conto reside, como em *A Inaudita Guerra da Avenida Almirante Coutinho*, na confusão cronológica, na mistura de tempos diferentes, fazendo uso, tal como naquele conto, da *construção em patamares* que, ao repetir acções em tempos diferentes, gera a estupefacção, a surpresa, e cria consequentemente uma perspectiva mais distanciada e esclarecida das situações relatadas.

Por isso, este conto começa com um tempo caracterizado pelas Invasões Francesas e, embora no mesmo local, se conclui com uma acção vivida num tempo actual, como atesta o promenor geográfico:

«não longe do quilómetro 12 da estrada que liga Alcácer a Grândola»[512].

Cada uma das situações narradas tem como personagem um dos elementos que intitula o conto: em primeiro lugar, os almocreves a quem roubaram **«meio casqueiro e uma garrafa de vinho»**[513]; em segundo, o cavaleiro que foi salvo da morte pelo vinho de uma **«botelha»**[514] e pelo pão

---

[511] idem
[512] MC, "Almocreves..."in *Contos da Sétima Esfera,*, op. cit., p. 54
[513] ibidem, p. 49
[514] ibidem, p. 50

que encontrou abandonados no bosque, num local onde, como agradecimento pelo milagre, deixou a sua espada fincada; em terceiro lugar, um publicano que, carregando uma ânfora de moedas de ouro, se viu ameaçado pelos bárbaros e fugiu pela charneca, onde se perdeu, rodeado de lobos que o teriam devorado, caso ele não tivesse encontrado uma espada, com a qual os enfrentou; por fim, dois ciganos que encontraram uma ânfora cheia de moedas de ouro.

Se até aqui o conto apresentava uma estrutura ficcional verosímil, o mesmo não pode dizer-se do seu enredo a partir deste momento. De facto, daqui em diante, o conto perde a sua dimensão aparentemente histórica, situada na época das Invasões Francesas, e envereda pelo domínio do fantástico: o cigano mais moço matou o seu companheiro e fugiu por montes e vales, tendo então encontrado algumas criaturas estranhas (dois homens que emitiam uma

«luz branca que os distinguia na noite sem lua, como se iluminados por dentro»[515], um **«jovem de cabelos escorridos, laivados de sangue, que vestia saio roto e manchado, sobre uma malha que resplandecia»** e **«um outro homem** (...) **luminiscente** (...) **com uma ânfora igual à que ele trazia ao peito»**[516]).

Estas figuras apareciam e desapareciam, cada vez com maior frequência, até que, na fuga, o cigano acabou atropelado por um camião, tendo largado a ânfora que rolou por uma encosta onde ainda se encontrará, a fazer fé nas palavras do narrador.

No final deste conto, é notória a semelhança de perspectiva temporal com *A Inaudita Guerra*..., pela permutação de tempos (Idade Média e época contemporânea em que os locais das estradas se identificam por **«não longe do quilómetro 12»**[517] e nelas rolam camiões).

---

[515] ibidem, p. 53
[516] idem
[517] ibidem, p. 54

No meu ponto de vista, este conto encerra em si a prova de que tanto a marca histórica como a do fantástico funcionam como estratégias de *desfamiliarização*, servindo ambas o mesmo fim: criticar e corrigir o mundo e a humanidade, mostrando que cada acto de um homem terá repercussões na vida de outros homens e de outros tempos, num encadeamento cronológico quase tão absurdo como a própria noção de fantástico.

É também significativo que toda esta crítica não se esgote numa crítica de classes, dado que os protagonistas se distribuem por vários estratos da população, desde o almocreve ao rico-homem, num tom de ridicularização aplicado indiferenciadamente a todos eles e enfatizada pela rima do próprio título do conto.

"Do problema que o capitão Pessanha houve de resolver quando, em circunstâncias atribuladas, comandava o *Maria Eduarda* no estreito de Malaca e do bom despacho que lhe deu com a cooperação de todos ou O enigma da estátua mutilada encontrada nos fundos de Shandenoor"

A estratégia de singularização começa, neste texto, pelo seu título que, numa paródia aos títulos das crónicas de viagens (como a *Peregrinação*), se alonga por várias linhas; o esboçar de um sorriso é quase certo quando, afinal, na última linha nos é dito que a sua extensão era desnecessária e o longo título seria perfeitamente substituível por outro muito mais curto e simples.

Também a desnudação do processo de fantástico conduz o leitor a consolidar a sua certeza de que este não existe de forma gratuita, mas encerra um fim:

«Porém, neste particular, como em todas, as coisas não são o que parecem»[518].

[518] MC, "Do Problema Que o Capitão...", op. cit., p. 58

O objectivo mesmo deste conto parece estar contido na sua demonstração de que tudo tem uma explicação plausível, ainda que se trate, como é o caso, de uma estátua de gesso sem cabeça encontrada no fundo do mar, entre Samatra e Ceilão.

É neste conto, ainda, que o narrador se assume como intérprete dos mistérios fantásticos e apresentador do seu significado real, sob pena mesmo de entrar por searas que lhe são alheias:

«Dizem que na véspera do Juízo Final todos os segredos escondidos serão desvendados e revelados enfim todos os mistérios(...) Assim, pequei eu, antecipando-me a mostrar desde já o que estava reservado para saberdes muito depois»[519].

"Definitiva história do Professor Pfiglzz e seu estranho companheiro"

Este é um conto peculiar no universo dos da *Sétima Esfera*, pois começa por jogar com uma noção de maravilhoso, da mitologia cristã: o anjo-da-guarda **«levitando a um palmo do chão, cabeça loira levantada, asas descomunais forradas de penugem azul-clara»**[520] por trás das costas do Professor Pfiglzz (nome - do passageiro do cargueiro Fernão Ferro -, cuja estranheza insiste na perseguida estratégia de desfamiliarização).

O aparecimento do anjo-da-guarda revela-se, porém, muito mais fantástica do que maravilhosa, visto que ocorre num ambiente excessivamente concreto e até mundano: o jogo das cartas. Perante a escassez da sua sorte, Pfiglzz exclamara: **«Ah, quem me dera aqui o meu anjo da guarda!»**[521], e logo este apareceu, para espanto de todos.

Neste momento, mais uma vez, o narrador se empenha em evidenciar a dimensão fantástica desta figura, tentando justificá-la com **«os eflúvios do álcool»**[522] ou **«imaginar»**[523] dos presentes. Contudo, não hesita em afirmar

---

[519] ibidem, p. 65
[520] MC, "Definitiva História do Professor ..." in *Contos da Sétima Esfera*, op. cit., p. 68
[521] idem
[522] idem

que **«todo o resto da noite se passou com um esbelto anjo da guarda a assistir, circunspecto, de braços cruzados, à conversação daqueles gentis homens»**[524], acentuando assim a eterna indefinição entre verosimilhança e fantasia.

Se o conto, todavia, se esgotasse no seu carácter fantástico, nada levaria a concluir que essa característica fosse uma técnica de subversão destinada a causar, no leitor, a estranheza que o distancia, a desfamiliarização que desperta o seu espírito crítico e acorda a sua decisão de auto ou hetero-correcção. Mas este conto contrapõe, a uma idealização maravilhosa do anjo, o peso da sua presença obsessiva, em todos os momentos e circunstâncias da vida do seu protegido, até ao ponto de ser indesejado, aborrecido, odiado, por Pfiglzz e pela cidade inteira (que o narrador se empenha em nos informar não ser dada a **«o insólito, o *charivari*, o escândalo, os salsifrés...»**[525].

Assim é que a cidade condena Pfiglzz ao degredo e o seu anjo da guarda o condena à privação total do direiro à solidão.

É a caminho do degredo que o narrador o conhece, a bordo do Fernão Ferro, e logo decide ser ele a figura mais interessante desta dupla indissociável. São notáveis as palavras do mesmo narrador, parecendo verdadeiramente sinónimas da mudança de letreiros tão sugestiva do Formalismo Russo e a que já fiz referência noutra secção:

«E dava-se comigo o inverso do capitão: dirigia a palavra ao anjo e fazia de conta que não via Pfiglzz»[526].

É efectivamente a aceitação de um olhar diferente para tudo o que nos circunda, por mais fantástico que se nos possa afigurar numa primeira leitura, cega e ingénua. Isso mesmo é metaforicamente veiculado na perspectiva que o anjo apresenta ao narrador, com quem estabelece uma comunicação

---

[523] idem
[524] idem
[525] ibidem, p. 76
[526] ibidem, p. 77

exemplar e única: afinal, o sofrimento, o aborrecimento, o ódio, que Pfiglzz experimentara progressivamente, eram inteiramente partilhados pelo anjo em relação ao professor, numa alteração de perspectivação profundamente significativa.

No final do conto, o protector, cansado das atitudes grosseiras e abusivas de Pfiglzz, opta por deixar que este dispare uma arma na cabeça, suicidando-se. E, quando o narrador menciona o anjo ao capitão do cargueiro, este manifesta a sua surpresa:

«Qual anjo? Que contos são esses de anjo? Não sei de nenhum anjo!»[527].

Em conclusão, podemos verificar que há sempre mais uma maneira diferente de encarar um facto e, frequentemente, muitos há, como este capitão, que preferem ignorá-lo.

"Que todos ficassem bem..."

Neste título, é a pontuação que começa por estabelecer a estranheza, fazendo antever um carácter dialógico do discurso, à maneira do título do posterior romance de Mário de Carvalho *Era Bom que Trocássemos umas Ideias sobre o Assunto*.

Por outro lado, ficamos depois a saber que esta frase era mecanicamente repetida **«a propósito de nada»**[528], num uso tão insistente que a esvazia de significado, como as palavras do Bexiguinha em *Aparição,* de Vergílio Ferreira (esta personagem também descobre que, depois de dizer muitas vezes «pedra, pedra, pedra», pedra já nada significa). Noutras palavras, é o que os Formalistas Russos designavam por levantamento do sobrescrito habitual, do envelope tão comum que tudo iguala e esvazia. Depois desta

---

[527] ibidem, p. 83
[528] MC, "Que todos Ficassem bem..." in *Contos da Sétima Esfera,* op. cit., p. 87

vacuidade, só mesmo o poder da Arte para voltar a encontrar o sentido original, a palavra primeira, ainda nunca dita e ainda não escutada.

O enredo do conto avança durante oito páginas, sem qualquer marca fantástica a assinalar; porém, subitamente, eis que surge, **«Por toda a extensão do mar, àvante do navio parado, espadanando nas águas quietas e escuras»**[529], um deus, passeando-se no seu carro.

Era nesse navio que seguia o narrador, personagem requisitada pelo rei de Carvangel, cujo filho melancólico o narrador deverá ir salvar.

O deus

«estava de pé, conduzindo um carro dourado, de que as rodas, raiadas, levantavam cachões de água dum e doutro lado, e que era tirado por dois cavalos marinhos que faziam ondear graciosamente as suas retorcidas caudas de peixe. O corpo do deus, nu, resplandecia e os olhos brilhavam-lhe de um fulgor branco que por vezes se fazia vermelho e frio. Na mão livre alçava um tridente, com majestade. Os longos cabelos e barbas louras flutuavam à brisa»[530].

A seguir, repentinamente, **«o carro cresceu, num chispar de chamas rubras, e veio contra o barco. O deus, de tridente bem levantado, avantajou-se pela proa. O corpo agigantado excedia agora a altura da chaminé e, no meio de um vento zunidor e dos gritos aterrados da multidão, atravessou o navio e foi parar do lado de lá da ré, já num tamanho de homem»**[531].

Várias investidas foram feitas por este deus, com o seu carro contra o navio. Uma das personagens informa o narrador de que

---

[529] ibidem, p. 92
[530] ibidem, pp. 92-93
[531] ibidem, p. 93

«Quando naquela rota fazia bom tempo, e sensivelmente nas mesmas coordenadas, aparecia uma divindade, como a que agora nos defrontava, que exigia um sacrifício para que a viagem pudesse prosseguir»[532].

É curioso como esta explicação nos lembra o conto do "*Deus memória e notícia*", mas exactamente numa perspectiva inversa, pois a do presente conto mantém uma versão maravilhosa enquanto a do deus da torre contrapunha, à sua existência, uma explicação científica baseada em fosforescências astrais. Deste paralelismo antitético (outra versão da construção em patamares) se desenvolve também a distanciação desejada.

Em resposta ao sacrifício exigido pelo deus, o capitão ofereceu-lhe um velho (que o deus recusou) e uma rapariga adolescente.

O narrador fortemente se opos a esta segunda oferta, acusando o deus de despotismo:

«Mas o que é isto agora? Não me diga que vai mesmo fazer a vontade daquele bruxo chamuscado, capitão. (...) **você quer, com um sacrifício humano, aplacar um deus , mas o que vai fazer, no fundo, é sacrificar-nos a todos através dessa rapariga. Compreenda a responsabilidade que tem, homem! Essa moça que você quer entregar àquele monstro iluminado está a representar-nos a nós todos. Com ela somos todos, percebe, todos, você, eu, os passageiros, todos, que pagamos o tributo. Todos ficamos sujeitos à vontade daquele figurão despótico, à mercê do que ele queria. Não o autorizo a entregar-me a mim, a entregar esta gente toda na figura daquela moça!»**[533].

Ao fim e ao cabo, é fácil entender que esta é a prespectiva real veiculada por todas as figuras fantásticas desta colectânea - todas elas

---

[532] ibidem, p. 94
[533] ibidem, pp. 97-98

representam qualquer forma de abuso de poder ou de despotismo, como verificamos até pelo final do presente conto: no fim, a rapariga foi poupada, o deus desapareceu e a viagem prosseguiu, sem mais incidentes.

O facto de não haver explicação para este final torna ainda mais despótica a atitude do deus, tal como é sugerido no desabafo do capitão :

«Caprichos lá dos céus, ou do que quer que seja (...) Vá-se lá saber...»[534].

Tais palavras lembram claramente a resposta do deus da torre: **«Os meus desígnios são imprevisíveis»**[535].

Efectivamente, o fantástico serve ao mesmo tempo para distanciar o leitor, impedindo-lhe a leitura passiva e acrítica, e para dizer sobre a realidade aquilo que a realidade não permite que seja dito. Mas este narrador , usando embora esta dupla valência, não se dá por satisfeito e, na última página do conto, esclarece, para que não restem dúvidas: o deus que

«com a minha formação clássica e jacobina, eu tinha identificado vagamente como Posídon, havia sido visto pelo capitão e pelo irlandês como uma espécie de S. Pedro, de túnica arregaçada, içando o navio na sua rede de pescador, pelos sipaios, como Káli, a deusa sangrenta, com a sua multidão de braços, sorrindo hediondamente, pelos cúlies como um imenso dragão ondeante e espanador de águas e, provavelmente, por cada um dos passageiros, em conformidade com as suas reminiscências próprias»[536].

Nesta perspectiva, este barco assume aqui um valor simbólico (lembrando o navio d' *O Livro Grande de Tebas Navio e Mariana*), abarcando

---

[534] ibidem, p. 99
[535] MC, "Do Deus Memória...", op. cit., p. 24
[536] MC, "Que todos Ficassem bem...", op. cit., p. 100

aqui toda a Terra e Humanidade que, independentemente da cultura ou da religião, se sente vítima de qualquer forma de abuso de poder.

O narrador, na sua oposição ao capitão e à exigência do deus, ensina que, por vezes, basta a voz de um homem para que os deuses se intimidem e desistam dos seus imprevisíveis desígnios.

"As três notícias do diabo"

O insólito começa neste conto pelo tom hipotético e alternativo em que as várias versões nos são apresentadas (ou... ou... ou...).

Na primeira versão, o amigo do narrador joga as cartas com o diabo (disfarçado de marujo); a camuflada identidade da criatura era atraiçoada porque

«chispava faíscas o tampo de mármore sempre que o roçavam os cotovelos peludos do seu adversário»[537].

É, por conseguinte, este diabo, enquanto figura tradicionalmente omnisciente, que apresenta ao amigo do narrador as três possíveis versões, **«tão possíveis de ocorrer»**[538] umas como as outras, **«desde que certo pequeno evento chame os perigos e solte as catástrofes»**[539].

O valor hipotético das versões é-nos dado pelo futuro verbal - **«Poderá assim ser»**[540] -, ou simplesmente pelo uso do verbo poder (como sinónimo de possibilidade) - **«Ou pode ser»**[541].

O facto relevante aqui é que o marujo/diabo tenha sido a entidade escolhida para dar as três diferentes notícias; é o seu carácter fantástico que lhe confere o poder de o fazer de forma ao mesmo tempo natural e surpreendente, pois, se por um lado a omnisciência parece ser uma qualidade que lhe é inerente, por outro, o facto de ele jogar com o amigo do narrador

---

[537] MC, "As três Notícias do Diabo" in *Contos da Sétima Esfera*, op. cit., p. 101
[538] idem
[539] idem
[540] ibidem, p. 102
[541] ibidem, p. 103

afigura-se, no mínimo pouco vulgar. É essa invulgaridade que conduz o leitor à interrogação, primeiro sobre a verdade dos factos e depois sobre o seu significado.

A primeira versão menciona o barco do pescador Tao Li, que arrasta uma rede que, por sua vez, desloca involuntariamente uma carga explosiva perdida no fundo do mar; essa explosão irá destruir a face do mar e da terra; aos poucos sobreviventes só restará o deserto.

A segunda hipótese situa nas pampas de Gexficoatl uma ausência prolongada de chuvas que esteve na origem de uma terrível fome que nem as ajudas americanas de víveres terá conseguido minimizar.

É então que o coronel Frank Galahad, cansado de ver a inutilidade de rezas e procissões do povo de Sañadolor - de cuja base militar é comandante -, decide ordenar ao seu exército que dispare para o ar, certo de que tal atitude fará descer a chuva dos céus, já que tal acontecia sempre no fim de uma batalha.

Porém, o efeito não será o procurado: a resultante nuvem de fumos avermelhados dirigir-se-á para o mar, originando uma tromba marítima que sorverá toda a água do oceano, reunindo-a num líquido planeta verde que se soltará e afastará da terra. Os homens pensarão então o que fazer do deserto.

A terceira alternativa fala de um velho alquimista que dedicou a sua vida à procura da palavra mágica capaz de fazer transmutar os metais. Quando finalmente a encontra, toda a água do planeta se transforma em mercúrio; os peixes morrem, as aves definham e os homens emigram, sem esperar pelo deserto em que tudo se transformaria.

Num parágrafo final, o narrador lembra que estas três alternativas foram apresentadas pelo diabo, enfatizando mais uma vez que o fantástico permite dizer o indizível e que a sua intenção é nitidamente didáctica:

«Aqui as reproduzo para que fiquem avisados o pescador Tao Li, o coronel Galahad e o velho alquimista de Dassvidânia»[542].

---

[542] ibidem, p. 108

O distanciamento conseguido através da transgressão veiculada pelo fantástico é ainda reforçado pela ironia do último e inacabado parágrafo:

«Vem-me, porém, o pressentimento de que, ao ser lida a última letra deste texto ...»[543] (presume-se: tudo estará esquecido.)

Esta última frase suspensa é deveras reveladora dessa intenção de alerta desta colectânea de contos e da obra de Mário de Carvalho em geral.

"O bólide"

Aparentemente, este conto não apresenta marcas de fantástico, se considerarmos este género como a hesitação infindável entre a explicação verosímil e a vertente sobrenatural.

Porém, numa segunda análise, não parece também plausível que um qualquer ditador de uma qualquer república da América Central possa ter querido ombrear com as potências americana e russa no que à conquista do espaço diz respeito. Se, além disso, atentarmos no modo como o tentou, menos verosímil se nos apresentará ainda: o ditador mandou construir um volante gigantesco, capaz de, no seu movimento giratório, lançar no ar uma nave espacial.

Ora, segundo o narrador, a nave ter-se-á desfeito de encontro às montanhas rochosas, mas a roda gigante, partida uma peça da sua engrenagem, terá sido projectada a muitas léguas do local de lançamento, tendo vindo a cair sobre o cargueiro Caliban, misteriosamente desaparecido ao largo da Costa Rica.

É, assim, na alta improbabilidade de tais factos que reside a dimensão fantástica deste conto.

Mais uma vez, a própria subversão da tradicional noção de fantástico tem o efeito de tornar singular a lição que este conto encerra.

---

[543] idem

Essa lição é, por outro lado, mais explícita, porque surge na sequência do conto *"Almocreves..."*, mostrando agora que a distância não impede que um acto de loucura de um ditador tenha repercussões sobre a viagem (sinónimo de percurso, de vida...) de qualquer cargueiro navegando num qualquer mar.

"O caminho de Cherokee Pass"

O fantástico do primeiro momento deste conto reside todo na figura misteriosa do homem que informa o já desiludido garimpeiro Barton do caminho a seguir até um enorme filão de ouro.

Que alguém informasse outra pessoa da existência dum filão que pessoalmente rejeitava seria pouco provável, embora possível; mas que pudesse fornecer-lhe o número de passos e de pausas do percurso para o encontrar é já deveras surpreendente.

Além disso, o modo misterioso como surge essa figura, do nada, sentada numa fraga, em pleno deserto, atribui-lhe uma dimensão efectivamente fantástica, dispondo o leitor a um olhar mais distanciado sobre as suas informações e o seu assumido desinteresse pelos bens materiais:

«eu, por natureza, sou pouco ambicioso de certas coisas e não lhe vou cobrar nada por esta informação e este conselho que lhe vou dar»[544].

A informação já foi referida; o conselho era o seguinte:

«Veja lá, não o gaste depois mal gasto...»[545].

A segunda parte do conto decorre a bordo de um navio de luxo, onde se divertem os mais bem sucedidos plantadores, dissipando **«festivamente os largos proventos pelo luxuoso casino»**[546]. Harry Noah Barton é um dos passageiros (repare-se como a forma de nomear a personagem - primeiro

---

[544] MC, "O Caminho de Charokee Pass" in *Contos da Sétima Esfera*, op. cit., p. 116
[545] ibidem, p. 117
[546] idem

apenas pelo último apelido e agora na sua totalidade - funciona como a mudança de letreiro referida pelo Formalismo Russo).

Contudo, Barton não fazia parte do número dos plantadores, mas antes da **«fauna garrida de batoteiros, prostitutas e aventureiros das sete partidas do Mundo que tumultuava o navio»**[547], como depois se verá.

Ao passear-se pelo casino, Barton avista, surpreendido, a figura masculina com que se cruzara no deserto, vinte e dois anos antes.

Quando se lhe dirige, o homem consegue saber, sem explicação física plausível, que Barton tem a mão no revólver, por dentro do jaquetão, e que o move um ódio capaz de o matar. Esta capacidade extra-sensorial vem corroborar a sua dimensão fantástica que, de novo, estimula a atenção do leitor, preparando-o para a verdadeira história dos vinte e dois anos da vida de Harry Barton, entre o primeiro e o segundo encontro com a figura misteriosa (que não nos parece absolutamente descabido associar à descrição do homem vestido de negro de *O Mandarim,* de Eça de Queirós, ou mesmo aproximar a arquitectura narrativa deste conto de Mário de Carvalho e a dessa novela queirosiana).

E a história verdadeira é realmente surpreendente para o leitor, porque vem negar todas as hipóteses interpretativas que o primeiro encontro lhe faria antecipar. A analepse recua até ao momento em que Barton chega ao ponto que a figura masculina lhe indicara para a situação do filão; aí, Barton recusou uma mina anémica em que nem reparou e preferiu profanar **«levianamente»**[548] uma tenda funerária índia. Esta opção recupera, no leitor, a questão das duas estradas (uma delas **«sinuosa e pedregosa e cruzada de perigos»**[549], a outra **«plana e sombreada»**[550]) abordada no conto *"O desafio"*.

Esta constante relação entre os vários contos, para além de conferir unidade à colectânea, apela a uma constante atenção interpretativa por parte do leitor, sendo assim também um factor de empenhamento na própria obra.

---

[547] idem
[548] ibidem, p. 119
[549] MC, "O Desafio", op. cit., p. 44
[550] idem

Essa relação com o conto anterior deixa antever que esta opção pela tenda índia origine uma série de acontecimentos logicamente encadeados (lembrando também a questão do tempo no conto *"Almocreves..."*).

Em consequência desse acto, então, Barton foi surpreendido por um índio que o fez escravo na sua aldeia; essa prisão permitiu-lhe familiarizar-se com os índios, o que lhe permitiria ter-se alistado na cavalaria do coronel W. Postponed e, mais tarde, graças ao conhecimento que adquirira dos dialectos das pradarias, ter entrado num negócio de álcool clandestino, ou noutro de tráfico de armas desengonçadas com as tribos índias.

Na sequência destes momentos da sua vida, Barton acabou por ficar à frente dos negócios da firma que inicialmente traficava essas armas, depois de assassinar o dono do negócio, tendo ainda usado o dinheiro que dele "herdou" para criar um negócio de prostituição com jovens índias que aliciava nas reservas.

Posteriormente, Barton, auxiliado pelas relações que ia estabelecendo nesse prostíbulo, assaltou a diligência que transportava os salários dos mineiros, tendo depois mandado assassinar todos os outros intervenientes no assalto.

Depois disto, Barton mudou de nome e de cidade, fundando um banco que fez falir fraudulentamente, para, de seguida, se estabelecer numa firma de *import/export*, cuidando de eliminar os seus mais perigosos concorrentes no ramo. À data do reencontro com o homem misterioso, Barton é um homem de negócios próspero, planeando comprar uma plantação e um banco, além de se preparar para entrar na política (parecendo ser esta a actividade de chegada de um percurso de tal maneira complexo e obscuro).

Por tudo isto, o homem misterioso considera que não há razão para o ódio de Barton e, pela primeira vez, fala-lhe em agradecimento, voltando a insistir pouco depois:

«É claro, e advirto-o lealmente, isto não fica assim. Você tenha paciência, mas vai ter de me pagar estes favores. Como? Na devida altura, se verá. Mas há tempo, há tempo...»[551].

Neste pormenor, de novo este conto dialoga com outro que lhe é anterior nesta obra - *"Do deus memória e notícia"* -, na medida em que cada felicidade concedida é paga com uma dor sofrida (ou mesmo a morte).

Globalmente, todo o conto se enriqueceu na intertextualidade evidente com o mito de Fausto: Barton comprou ao demónio o seu sucesso, mas vendeu-lhe a sua alma, tendo-se tornado traidor, burlão, ladrão, assassino e até político (ganhando este último um valor maior de criminalidade, ao fazer parte de uma enumeração crescente).

Lembrando ainda que o fantástico serve, aqui, como nos outros contos já abordados nesta secção, para fazer estranhar o leitor, desconfortando-o, desinstalando-o da sua passividade leitora, de novo o narrador o usa, reforçando uma interpretação demoníaca daquela figura masculina, ao fazê-la desaparecer na neblina, sem que Barton pudesse voltar a vê-lo ou ouvir os seus passos.

Pese embora a pouca consistência material, carnal, desta figura, o leitor vai progressivamente ganhando a certeza de que ela se materializa a cada cruzamento e a cada esquina da vida humana.

"O contrato"

O mito de Fausto, apenas sugerido no conto anterior, surge agora explicitamente e em toda a sua plenitude. O demónio, na pessoa estranhíssima de Sir Walton Milestone Duberry, oferece ao seu mordomo (o narrador Malone) toda a riqueza da cidade de Londres. Perante a estupefacção de Malone, Sir Walton não hesita em explicar:

---

[551] MC, "O Caminho de Cherokee Pass", op. cit., p. 121

«Vamos, vamos, Malone, decerto já entendeu quem na realidade sou. (...) Há muito tempo, meu caro Malone, que fui despedido à força do sítio onde se tomam as decisões. Desde aí, foi-me dado construir o meu reino com a ajuda dos mortais. Tenho muito para dar e daí a minha prosperidade. Onde eu toco, nascem o fogo e a luz. É preciso dizer mais?»[552].

Como é óbvio, e segundo vinha sendo preparado pelo conto anterior, bem como pelo "*Do deus memória e notícia*" e outros, o leitor adivinha já que esta riqueza terá um preço alto. Esse preço dava já o título ao conto - o contrato:

«Entre James Malone e Ele, Redentor de luz, pai das invenções, senhor do Mundo Oculto, abaixo subscritos, celebrou-se o presente pacto, com sangue firmado, que se rege pelas cláusulas seguintes:

«O senhor e dono do Mundo e do Raio, etc.,vincula-se a propiciar ao aludido Malone e pelo tempo de trinta e cinco anos, a contar desta data, a propriedade, gozo e usofruto dos bens terrenos que bem entenda e quando entenda, para administrar e fruir nas melhores condições de força e saúde;

«O abaixo assinado Malone obriga-se a dar, em contrapartida e sem qualquer reserva, a propriedade nua e para todo o sempre da sua alma, uma vez transcorrido aquele prazo.»[553].

Está assim atribuida significação clara a vários contos anteriores. Em todos eles subsistem as marcas fantásticas que permitem, por um lado, manter alerta o leitor e, por outro, falar da vida sem os preconceitos e os limites que um discurso da realidade imporia.

---

[552] MC, "O Contrato" in *Contos da Sétima Esfera*, op. cit., p. 128
[553] ibidem, pp. 128-129

James Malone, ao vender a alma ao diabo, realiza o mais frequente contrato da humanidade, ainda que quase nunca admitido. Por isso, afirmar directamente esse pacto seria verdadeiramente nada dizer, uma vez que nenhum ser humano consideraria que lhe era dirigido. Contudo, através do fantástico, que facilita a narração das tentações a que **«durante uma boa meia hora»**[554] o homem está sujeito, é provável que cada um se reveja em situação.

E mesmo quando todo esta encenação tétrica, que Sir Walton criara para ganhar aos colegas do *club* uma aposta, se desfaz, a lição continua a mesma, verbalizada pelo reverendo:

«Sir Walton pretendia demonstrar que a ambição rói bem no fundo de todos nós e que qualquer homem mediano, (...) **honrado, cumpridor da sua religião, acabará sempre por sacrificar a eternidade, desde que a contrapartida pareça generosa.»**[555].

Desfeita a encenação, a narração voltou ao plano do verosímil, ou seja, a vida voltou à vulgaridade monótona do quotidiano de Sir Walton e do seu mordomo Malone.

Essa monotonia virá, todavia, a ser quebrada pela crescente tristeza do lorde, motivada pelas sucessivas mortes dos seus amigos do clube e pelo seu próprio progressivo empobrecimento.

Completamente arruinado, Sir Walton ver-se-á obrigado a despedir o mordomo, acabando mesmo por leiloar os seus bens e abandonar a sua casa, vindo a refugiar-se num casebre dos subúrbios, onde Malone veio a localizá-lo e a visitá-lo.

Durante essa visita, o lorde confessou a sua miséria e falou do suicídio que preparava; Malone, surpreendentemente, ofereceu-lhe o remédio para todos os seus sofrimentos e apresentou-lhe a minuta do contrato que o outro lhe redigira; só o nome do segundo outorgante estava alterado.

---

[554] ibidem, p. 127
[555] ibidem, p. 130

A vívida alternância entre o real e o fantástico cumpre aqui a sua missão, de forma clara e evidente: assumida que estava a condição humana da ambição, era preciso mostrar mais uma vez que qualquer um pode mesmo estar sujeito a ela, desde que as circunstâncias sejam as adequadas e mesmo que o tentado seja um lorde «radical» e perfeito conhecedor da natureza humana. E Sir Walton começa a arregaçar as mangas, preparando-se para assinar...

"A pele do Judeu"

Ao contrário dos anteriores, só bastante tarde este conto nos conduz à dimensão fantástica. Só na sétima página (das doze que ocupa) a narrativa nos diz pela primeira vez que Rui reparou que **«Magda era mais que Magda»**[556]; e só na página onze Rui considerou que

«no lugar onde Magda se encontrava antes, uma sepente negra e grossa pareceu deslizar, célere, para as profundezas»[557].

Até à aceitação da vertente fantástica deste conto, o leitor trava conhecimento com o universitário Rui Telmo que, através de uma mensagem num livro de biblioteca, comunicou com a pequena e macilenta jovem Magda. Através dela, toma contacto com um pergaminho antigo (na verdade, uma pele de judeu) que parecia expor um mapa de um local que se situava atrás de uns prédios recentes, no limite urbano de Lisboa.

Decididos a procurar o local, encontraram-se no dia seguinte e Rui foi surpreendido pela mudança de aspecto da rapariga:

«Desta vez, Magda trazia um longo vestido decotado, vermelho brilhante, quase refulgente ao sol, e em volta do pescoço faiscava-lhe o

---

[556] MC, "A Pele do Judeu" in *Contos da Sétima Esfera*, op. cit., p. 143
[557] ibidem, p. 146

que parecia ser um rosicler de prata, pesado, lavrado, em completo contraste com os ornamentos simples do outro dia.»[558].

Aberto um buraco no local exacto do terreno indicado no mapa, Rui penetrou nele, mas o seu arrependimento foi sempre crescendo, à medida que avançava no escuro, em perseguição de Magda. Assim que o filão de ouro brilhou, Magda começou a afastar-se de Rui, até este deixar de a ver. Quando a rampa começou a subir, Rui viu apenas a claridade da saída e o corpo de Magda que cresceu, faíscou, o atirou contra as paredes da mina e desapareceu, deixando apenas a serpente já referida.

Apesar de tardia neste conto, é esta dimensão fantástica que atribui ao conto o seu significado: a ambição (não só de dinheiro, mas também de saberes, de conhecimento) paga-se a deus ou ao diabo com a própria vida, pois Rui foi encontrado soterrado numas terras baldias, junto ao Areeiro.

Magda assume, por conseguinte, aqui, o mesmo papel que o deus da torre ou o demónio Malone, todos eles de desígnios imprevisíveis, e implacáveis cobradores dos serviços prestados.

"A transmutação"

Este conto poderia funcionar como paradigma da própria subversão pela via do fantástico, dado que, através de uma inverosímil separação, o homem perde a sua sombra, a sua imagem no espelho e o seu halo, vindo apenas a recuperá-los após longo tempo. Porém, esta recuperação dá-se por via inversa - não são os homems que recuperam as sombras, mas estas que retomam aqueles, passando a comandar todos os seus actos.

Se lembrarmos que muitos dos contos desta obra se fundamentam no mito de Fausto e na sua incapacidade de reflectir-se no espelho, fácil será associar o poder das sombras sobre o homem com o poder do diabo mesmo.

---

[558] ibidem, p. 143

"O desdobramento"

Neste momento da colectânea, damos conta de que estamos perante uma gradação crescente de conto para conto, como se um continuasse e ampliasse o anterior.

Assim é que, aqui, a venda da alma ao diabo começou já na primeira infância, através de decisão da mãe que, convencida pela avó e outras vizinhas da aldeia, entregou o seu filho bebé a uma **«meigueira»**[559] que o ofereceu à lua.

Desde tal acto,a criança sempre sofreu tormentos durante a lua-cheia, numa dor crescente com o passar dos anos, até que, numa lua, perdeu totalmente a consciência. Quando voltou a si, encontrou um outro eu, em tudo igual a si próprio. E assim foi acontecendo todas as luas-cheias, até haver incontáveis **«multiplicados»**[560].

O elemento fantástico persiste até ao final do conto, obrigando o leitor a uma outra leitura da história:

«A toda esta geração de homens iguais que se cruzam connosco diariamente nas ruas, em número cada vez maior, chamamos nós agora «os multiplicados». Parece não haver motivos para inquietação, por enquanto, mas há quem pergunte aonde é que isto vai parar»[561].

Não podia evidentemente ser mais explícita a preocupação pedagógica do narrador, lançando um aviso, um alerta em relação àqueles que se venderam a algum demónio ou lua-cheia, tendo contribuído para o aumento de uma multidão de "vendidos" que povoa o mundo.

"A espada japonesa"

À tentação do demónio parece, nestes textos, ninguém poder escapar, mesmo que seja um frade de convento, como nos mostra Frei Góis, estudioso

---

[559] MC, "O Desdobramento" in *Contos da Sétima Esfera*, op. cit., p. 153
[560] ibidem, p. 156
[561] idem

de manuscritos, a quem um antigo samurai deixou uma espada fantástica que seduziu o frade, criando nele o assassino dos seus próprios irmãos de clausura.

Que outra forma mais credível de apontar este defeito fraticida à humanidade que o próprio inverosímil? Ou que outra forma despertaria, no leitor, uma reacção de rejeição, não querendo aceitar a crueldade do acto? O fantástico despoleta uma auto-questionação e uma reflexão séria e profunda. Esse será certamente o objectivo de Mário de Carvalho.

"A autora"

A metáfora do espelho é sobejamente conotada com o mito de Fausto, na literatura; igualmente, o anagrama é frequentemente usado como identificador do próprio eu.

Por isso, não é de estranhar que uma laboriosa advogada lisboeta, Helena Maria Telo, descubra estupefacta a sua autoria de um romance que até aí desconhecera e que assinara como Oleta Ira Manel.

E, fantasticamente, é uma forma de dizer que o aviso lançado nos contos anteriores se estende a toda a gente, mesmo àqueles que, enquadrados no seu firme estatuto na vida real, desconhecem a sua alteridade.

"O circuito"

É o conto mais enigmático desta obra. Vive do *suspense* criado por uma mancha negra na parede, que, fantasticamente, se desloca invisivelmente em espiral, num movimento centrípeto, lembrando vagamente o enrolar de uma serpente.

É curioso como o sentido deste conto se esclarece nos contos precedentes em que a serpente identifica o mal e a tentação.

Numa procura constante da subversão do caminho inicialmente traçado, o narrador surpreende-nos com um último parágrafo que parece revelar que

tudo não passou de um sonho, enquanto se instalava **«em cima da cama, aliviado de calcorrear os declives ásperos da cidade»**[562] de Coimbra:

«E assim, de repente, vi-me entre vós, ó gente soturna e silenciosa, a contar-vos estas coisas»[563].

"A passagem"

A passagem entre a realidade e a fantasia pode mesmo ser a chave da descoberta da verdade original.

Porém, a maior parte das vezes, o homem prefere ignorar essa verdade conforme representa a metafórica escada que ligava uma cave em Almada com o cimo do mesmo prédio, através de uma abertura que, uma vez transposta, logo desaparecia.

Incapaz de interpretar essa passagem, o condómino que a descobriu preferiu ignorá-la e, em acordo com os outros condóminos, **«a cave foi entulhada e a porta emparedada»**[564], deixando o homem convicto de que **«foi a melhor solução»**[565].

É, efectivamente, a necessidade de empreender um esforço interpretativo, exigido pela dimensão fantástica, que contribui para o olhar diferente e novo sobre uma realidade contestável: a indiferença humana.

De facto, aquela passagem tornou-se importante, porque deixava de estar onde estava antes, tal como o letreiro "Formalista", que só ganhou sentido quando saiu do local que ocupara durante trinta anos.

"Coleccionadores"

É ao homem, por conseguinte, que cabe a decisão de aceitar ou ignorar as propostas que a vida lhe faz para que ele a entenda; a mesma ideia parece estar presente neste conto, através do acto fantástico de um homem capaz de

---

[562] MC, "O Circuito" in *Contos da Sétima Esfera*, op. cit., p. 168
[563] ibidem, p. 170
[564] MC, "A Passagem", in *Contos da Sétima Esfera*, p. 174
[565] idem

fazer surgir, do nada, ilhas e continentes, pelo simples facto de os riscar num misterioso mapa.

Esse poder pode, porém, ser também uma tentação, como **«a atracção do louco pelo machado»**[566] ou **«o pendor do suicida para o abismo»**[567].

É um poder construtivo ou destrutivo esse, pois tanto pode criar novas terras como eliminá-las por completo:

«Imagino o que poderia acontecer se eu do mapa raspasse a África, ou a América, ou a Austrália»[568].

No fundo, o fantástico aqui permite afirmar que ao homem cabe a decisão de aceitar ou negar a vida.

"O fim" e **"O emprego"**

A opção por abordar em simultâneo estes dois últimos contos da colectânea deve-se ao facto de, a meu ver, ambos se apresentarem como alternativas para o homem.

Na verdade, diante de todos os desígnios imprevisíveis dos deuses e demónios que povoam os contos anteriores, fica em suspenso o destino final da humanidade.

Por um lado, poderemos considerar que o ser humano não teria futuro e que o fim seria certo e estaria iminente, com o universo **«transformado em luz»**, depois de a galáxia

«cair no ponto do espaço em que a matéria se prolongaria infinitamente, no sentido do seu movimento. Tudo o que se conhecia se volveria em luz (...) **mais ou menos como se o universo fosse uma gota de água, a rolar por cima de um tampo oleado. Chegado ao rebordo da mesa,**

---

[566] Mc, "Coleccionadores" in *Contos da Sétima Esfera*, op. cit., p. 183
[567] idem
[568] idem

tombaria, desfazendo-se no vazio. Num instante tudo ficaria liberto das suas dimensões e passaria a expandir-se infinitamente»[569].

Por outro lado, seria também de ter em conta uma outra hipótese: desenganados, desiludidos, finalmente cientes da sua impotência diante das arbitrariedades divinas, os homens resignar-se-iam à sua verdadeira dimensão de fantoches, num emprego que lhes acentua a vida de *zombies*.

É ainda através do fantástico que o narrador mantém vivo o discernimento do leitor, levando-o a uma leitura de segunda instância que permite "decifrar" o sentido mais profundo deste fim e deste emprego.

Se não fosse a dimensão fantástica da transformação da galáxia em luz ou os vários empregos por que passaram as três personagens de "*O emprego*" (anotador de aparições num cemitério; afugentador de espíritos verdes que espalhavam epidemias pelo Oriente; criador de uma religião - primeiro adorado, depois expulso e perseguido), o leitor teria ficado "adormecido" pela teia ficcional dos contos.

É precisamente na medida em que a estranheza dos acontecimentos lhe sobressalta a dormência, que o leitor abrange mais cabalmente a semântica da narrativa.

Por fim, e considerando que o último conto não o é por acaso, é de ter em conta que a mesma dimensão fantástica que envolve as três personagens que se levantaram **«do banco de pedra, ao sol, entraram nos bastidores do teatro de fantoches e prepararam-se para o espectáculo»**[570] acaba por se alargar ao próprio leitor, numa avertência implícita ao perigo de ele mesmo se tornar um fantoche, se não reagir e agir contra os desígnios imprevisíveis.

Mas a estratégia do fantástico não se confina e estes contos mais curtos e de leitura, à primeira vista, mais ligeira.

---

[569] MC, "O Fim" in *Contos da Sétima Esfera*, op. cit., pp. 194-195
[570] MC, "O Emprego" in *Contos da Sétima Esfera*, op. cit., p. 206

Em *"O conde Jano"*, por exemplo, não sendo um conto especialmente relacionado com o sobrenatural, o maravilhoso ou o insólito, algumas marcas de fantástico nos surgem, precisamente como técnica conducente à estranheza do leitor que se poderia ter deixado adormentar na leitura de um conto de natureza medieval:

«Deitado entre dois troncos dum velho castanheiro, um jogralzito risonho dedilhava um minúsculo saltério, olhando atrevidamente para Jano. Vestia uma túnica vermelha, comprida e franjada, que não aparelhava com o verde turbante mourisco, muito à desbanda, nem com os chinelos de couro de ponta revirada que quase lhe descaíam dos pés:

- T'arrenego, mouro! Vai-te!

A criatura largou uma gargalhada que pontuou com um arrepio musical em crescendo (...)

Levantou, levemente, uma das mãos no ar, com a palma para cima, e logo o corcél de Jano se desprendeu, com um trinido e foi andando a passo lento por um carreiro da floresta. Já o conde, cambaleando, seguia atrás do cavalo, quando lhe ocorreu perguntar: «Quem és tu?»

Não havia ninguém ao pé do velho castanheiro. Dispersas pela erva, as estilhas da espada faiscavam ao sol.»[571].

É seguramente com uma intenção diversa que o fantástico surge em *"Dies irae"*, onde ele se apresenta como um contraponto à rotina cansativa do quotidiano. Assim, ele manifesta-se no animal estranho que invadiu a casa-de banho e no falcão que pousou no quarto do narrador; nas lagartixas que invadiram as árvores; na luz intermitente do sol, se vista de dentro de determinado restaurante, no vácuo em que se transformara o interior da casa do patrão; e, finalmente, na conversa que dois anjos travaram num vulgar café citadino, mesmo em frente do narrador e do seu patrão.

---

[571] MC, "O Conde Jano", op. cit., pp. 123-124

No final, o narrador acaba, ironicamente, por concluir que **«aquele tinha sido um dia bem frustrante.»**[572]. O leitor facilmente compreenderá que os dias comuns serão mais frustrantes ainda e, sem esforço, pensará inevitavelmente nos seus, talvez com a decisão de os vir a fazer diferentes e bonitos.

Outros textos de Mário de Carvalho lançam mão do fantástico como estratégia subversiva; porém, os registados aqui têm apenas a função de ilustrar a sua presença, sem a leviandade de crer que se esgotaram os exemplos adequados.

[572] MC, "Dies irae", op. cit., p. 94

IV

CONCLUSÃO

Todos os processos apresentados, ao longo deste trabalho, são, como é evidente, comprovados pela estratégia mais abrangente que é a intriga. Esta vive muito de momentos desconcertantes, inesperados e insólitos, às vezes também eles caricaturais.

É da conjugação desses momentos da intriga com os processos que se inscrevem no domínio da língua, da construção das personagens ou da metanarrativa que nasce a distanciação.

Cada recurso por si só poderia parecer casual ou inocente, mas o seu conjunto desmente qualquer tese nesse sentido. A intenção do autor é bem visível (repare-se que narrador e autor são usados como sinónimos, em várias obras de Mário de Carvalho, desmentindo a tradicional oposição académica entre estas duas identidades).

Neste sentido, parece-me lícito continuar a defender a crítica de compromisso entre a intenção do autor e as coordenadas textuais que nos ajudam a descodificar muitos sentidos.

É esta, além disso, a teoria actualmente mais viável, patente já na nova tendência da crítica anglo-saxónica - o *New Historicism* - que se institui como um historicismo sensato, onde os textos e os autores se inscrevem num horizonte histórico, sem exageros que levem a cair no historicismo puro ou na intencionalidade seca, esquecendo os textos. O texto será sempre o ponto de partida e o ponto de chegada, num circuito que pode ser enriquecido com o conhecimento do contexto.

No que a Mário de Carvalho diz respeito, o contexto pessoal e ideológico do autor, o contexto epocal da sua formação e o contexto epocal (diferente) do momento da produção das diferentes obras, foram factores determinantes na necessidade sentida pelo escritor de acordar o espírito crítico dos seus leitores.

Essa forma de acordar os outros foi conseguida através da distanciação criada pelo riso. O riso é, aliás, uma das características humanas que mais vence o espaço e o tempo, mas nem por isso deixa de ser um riso epocal, melhor compreendido, se compreendidas forem as situações reais que lhe subjazem.

Então, o leitor, além de "rir de" e de "rir com", deve ainda saber "rir porquê". Até porque, a crer nas próprias palavras de Mário de Carvalho em várias entrevistas, o seu riso, a sua distanciação, encerram sempre um "ethos" moralizante, ou construtivo, se preferirmos.

A sátira desconstrói, evidencia, mostra o caricato ... o leitor que se não distanciar dela, ou o escritor que não consiga criar esses mecanismos de distanciamento, estarão sempre aquém da compreensão essencial do texto.

O maior inimigo do humano espírito crítico é a emoção que destrói as defesas do sujeito leitor, anulando assim a distância (obrigatória?) entre realidade e ficção.

Daí que Mário de Carvalho, manifestamente disposto a impedir essa destruição das defesas do eu, lance mão de várias estratégias geradoras da distanciação, como procurei estudar neste trabalho.

Pelo estudo efectuado, poder-se-á verificar que esse distanciamento se processa sobretudo pelo uso da anomalia, da subversão das técnicas, das ideias, opiniões ou frases geralmente aceites e valorizadas.

Assim é que Mário de Carvalho subverte as várias categorias da narrativa, nomeadamente a personagem.

As suas personagens, aparentemente retratadas de modo convencional, tornam-se promotoras do riso, quando o leitor lhes conhece traços que elas mesmas ignoram ou quando outra personagem as usa como um brinquedo, divertindo-se; de outro modo, é o próprio retrato da personagem que logo cria a distanciação do leitor que a vê caricaturada ou retratada no seu físico em reflexo do seu defeito moral. Outra técnica eficaz usada por Mário de Carvalho para distanciar o leitor é, indubitavelmente, o processo de dessacralização da solenidade dos actos protagonizados pelas suas personagens, sejam eles de carácter religioso, político, social ou cultural.

Com o mesmo objectivo com que é usada a personagem, ou seja, gerar distância crítica, Mário de Carvalho faz uso de uma linguagem a que - como diziam os Formalistas Russos - é retirado o letreiro, o envelope habitual das palavras e frases feitas e ditas, esvaziadas de sentidos pelo uso continuado e rotineiro do quotidiano.

Desse uso faz parte: a repetição de palavras ou situações; a inversão de conceitos mais ou menos aceites pela comunidade social ou cultural; o quiproquo causado pela "cruzamento" de séries diferentes de acontecimentos; a palavra absurda ou insólita no contexto - desde os termos populares aos eruditos ou ao neologismo; o jogo de palavras - entre o trocadilho e o abjecto; o arcaísmo - às vezes, como em *Um Deus...*, tão aparentemente inocente e, no entanto, tão criador de distanciação, pela estranheza que causa a sua dificuldade de descodificação.

Num outro nível de utilização da linguagem e do pensamento, o discurso indirecto livre, a ironia e a hipérbole grotesca são igualmente criadoras dessa distanciação, bem como outros recursos de estilo (oxímoro, antítese, personificação, zeugma, anacoluto, onomatopeia, paralelismo, rima, repetição...).

Se bem que todos estes processos subversivos da personagem ou do discurso se mostrem assaz eficazes na criação do distanciamento, é no próprio processo ficcional que se centra, a meu ver, o âmago da subversão artística de Mário de Carvalho, desde o absurdo das acções; a construção em patamares e o jogo que ela pode estabelecer com a categoria do Tempo; à metaficção - que esbate a fronteira entre realidade e ficção, autor e narrador, leitor e narratário, pessoa e personagem.

Dentro do processo de criação literária, é ainda o género um outro factor gerador de distanciação, com a preferência dada por Mário de Carvalho ao Fantástico como género do insólito por excelência, uma vez que ele próprio subverte duas noções essenciais à ficção - o verosímil e o sobrenatural, incluindo a fronteira que os separa.

Todos estes processos que foram abordados ao longo do trabalho presente demonstram uma excelente capacidade de reflexividade sobre os sistemas humanos, numa busca evidente de uma validação dos sistemas em que vivemos actualmente no mundo Ocidental. É como se Mário de Carvalho fizesse uma **Paródia**[573] do sistema de valores vigente, mostrando pelo desnudamento das situações ou pela sua inversão, o erro, o defeito, a maleita.

Tal como diz R. Rorty, as obras de ficção vieram, no nosso século, substituir o sermão e o tratado, precisamente porque elas nos oferecem **«pormenores sobre os tipos de crueldade de que nós próprios somos capazes e, desse modo, fazem-nos descrever-nos a nós próprios»**[574]. A ficção seria assim um veículo de mudança e progresso no plano da moral.

Neste sentido lato, toda a obra de Mário de Carvalho funciona como uma paródia da realidade, do referente sócio-económico, cultural, político e moral do século XX (mais propriamente, Portugal ante e pós 25 de Abril de 74). Por conseguinte, esta paródia seria, como diziam os Formalistas russos, uma via para novas formas, e funcionaria através da ironia (**«principal mecanismo retórico para despertar a consciência do leitor»**[575] ,permitindo-lhe interpretar e avaliar.

A produção de Mário de Carvalho tomaria, portanto, o papel imitador da realidade - não uma imitação fiel, mas que evidencie as diferenças - criador de distanciação crítica, através da ironia - que inverteria a realidade - e lhe conferiria uma dimensão ética.

A ridicularização da realidade ou a sua inversão, assim conseguidas, poderiam então funcionar, na medida em que pressupõe a ordem, tal como o carnavalesco só pode existir porque pressupóe o estabelecido. É assim também que funciona a obra de Mário de Carvalho: ela subverte as formas e

---

[573] no sentido em que a define Linda HUTCHEON, *Uma Teoria da Paródia*, Lisboa, Ed. 70, 1989 (Título original: *A Theory of Parody*, New York, London, Methuen & Co, Ltd, 1985), p. 17: «forma de imitação caracterizada por uma inversão irónica (...) repetição com distância crítica»

[574] RORTY, Richard, *Contingência, Ironia e Solidariedade*, Trad.: Nuno Fonseca, 1ª ed., Lisboa, Ed. Presença, 1994, p. 19 (Título original: *Contingency, Irony and Solidarity*, Cambridge University Press, 1989)

[575] HUTCHEON, L. op. cit., p. 47

convenções estáveis e reconhecidas, de maneira **«provocadora e revolucionária»**[576], o que tem valido ao autor (a par com merecido reconhecimento) alguma desvalorização em meios mais conservadores e reservados quanto à seriedade da sua obra.

No meu ponto de vista, a sua obra é, sem sombra de dúvida, de ressonância ética, feita, propositadamente, numa impressionante escrita dos limites, desafiando as normas, com vista a renovar, a reformar; as técnicas subversivas servem essa intenção. A seriedade da obra de Mário de Carvalho será encontrada na descodificação que o leitor fizer do texto e será confirmada no momento em que algo mude na sociedade humana, seja porque **«um toureiro se inscreva na Protectora dos Animais»**[577] ou **«um agente de Polícia desata freneticamente a ler Rilke»**[578] e a recitá-lo aos colegas da esquadra.

---

[576] idem, p. 98
[577] MC, in *Jornal de Letras*, nº 221 de 29 de Setembro de 1986
[578] idem

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA ACTIVA

Contos da Sétima Esfera (Lisboa: Vega, 1981; 2ª ed. Caminho, 1990);

Casos do Beco das Sardinheiras (Lisboa: Vega, 1981; 4ª ed. Caminho, 1996);

O Livro Grande de Tebas Navio e Mariana (Lisboa: Vega, 1982; 2ª ed. Caminho, 1996);

A Inaudita Guerra da Avenida Gago Coutinho e outras Histórias (Lisboa: Rolim, 1983; 5ª ed. Caminho , 1996);

Fabulário (Lisboa: & etc., 1984; 2ª ed. Caminho, 1989);

Contos Soltos (Lisboa: Quatro Elementos Editores, 1986);

Era uma vez um Alferes, (Lisboa: Rolim; 1984);

E se Tivesse a Bondade de me Dizer Porquê? (em co-autoria com Clara Pinto Correia) (Lisboa: Rolim, 1986);

A Paixão do Conde de Fróis (Lisboa: Rolim, 1986; 3ª ed. Caminho 1993);

Os Alferes (Lisboa: Caminho, 1989; Círculo dos Leitores, 1991);

Quatrocentos Mil Sestércios, seguido de O Conde Jano (Lisboa: Caminho, 1991);

Água em Pena de Pato. *Teatro do Quotidiano* (Lisboa: Caminho, 1991);

Um Deus Passeando pela Brisa da Tarde (Lisboa: Caminho, 1994; 5ª ed., 1997);

Era Bom que Trocássemos umas Ideias sobre o Assunto (Lisboa: Caminho, 1995; 3ª ed., 1996).

Haja Harmonia (Olival Basto: Amascultura, 1997).

BIBLIOGRAFIA PASSIVA

CORRÊA, Rosita Silveirinha Paneiro
O Fantástico: Espaço de Liberdade em Mário de Carvalho, R. de Janeiro, !990 (Dissertação de Mestrado, Fac. de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro)

PADRÃO, Maria da Glória
"Resenha do livro *Casos do Beco das Sardinheiras* " in *Colóquio-Letras*, Lisboa, Fund. Calouste Gulbenkian, 77, 95 a 96, Janeiro de 1984

SEQUEIRA, Maria Goreti Rosas
Aproximação a uma Leitura do Risível em A Paixão do Conde de Fróis, Porto, 1996 (Tese de Mestrado, Faculdade de Letras da Universidade do Porto)

VENÂNCIO, Fernando
"A Oralidade da Ficção: Cardoso Pires, Saramago, Olga Gonçalves, Mário de Carvalho" (Separata das «Actas do Terceiro Congresso» - Universidade de Coimbra, 1992 - da Associação Internacional de Lusitanistas - 1990)

Artigos de Imprensa[579]

[579] Os artigos de imprensa foram lidos e analisados e tidos em consideração na medida que se lhe adequa (tomando em conta as reservas que a sua natureza aconselham)

COELHO, Teresa

"O Novo Romance de Mário de Carvalho - o Sítio onde Ninguém nos Faz Mal" in *Público Cultura*, Lisboa, de 17 de Outubro de 1995, p. 22 e 23

COSTA, Linda Santos

" *Era Bom que Trocássemos umas Ideias sobre o Assunto* - A Arquitectura, a Violência " in *Público Leituras*, Lisboa, de 11 de Novembro de 1995, p. 10

"Memórias de um Romano" in *Público Leituras*, Lisboa, de 22 de Julho de 1995, p. 8

"*Um Deus Passeando pela Brisa da Tarde* - um Estóico Apaixonado" in *Público Leituras*, de 11 de Fevereiro de 1995, p. 8

FRAGOSO, Isabel

"O Eça e o Ramalho Apanharam-nos à Má-fila" in *Jornal de Letras*, nº221, de 29 de Setembro de 1986, p. 28

"A Literatura é um Fazer de conta

" in *Jornal de Letras*, nº 232, de 15 de Dezembro de 1986, p. 2 e 3

GOMES, Manuel João

"A Literatura do Avesso" in *Jornal de Letras*, nº 193, de 17 de Março de 1986, p. 5

GUSMÃO, Manuel

"Textualização, polifonia e historicidade" in *Vértice*, nº 6, 1988, p. 47 a 51

LOPES, Óscar

" A Questão mais Dramática foi Levantada por *A Jangada de Pedra*", in *Jornal de Letras*, nº 252, de 4 de Maio de 1987, p. 9

MENDONÇA, Fernando

"*A Paixão do Conde de Fróis*" in *Colóquio-Letras*, nº 99, de 1987, p. 104 e 105

MOURÃO-FERREIRA, David
"Não foram três prémios, foram dois e meio...", in *Jornal de Letras*, nº 261, 6 de Julho de 1987, p. 3

SANTOS, Mário
"Mas Quem é que Quer a Verdade?" in *Público Leituras*, de 8 de Abril de 1985, p. 7

SEIXO, Maria Alzira
"Um Deus Passeando pela Brisa da Tarde" in *Jornal de Letras*, de 12 de Abril de 1995

TEIXEIRA, Ramiro
"Ficção em 1994" in *Vértice,* nº 67, de 1995, p. 94 a 96

VENÂNCIO, Fernando
"Vinte anos de Ficção em Portugal" in *Vértice*, nº 64, de 1995, p. 89 a 94

Páginas da Internet

Bio-bibliografia do Ministério da Cultura e do Instituto Português do Livro e da Cultura (http:// www.liv-arcoiris.pt)
Entrevista a Mário de Carvalho, da responsabilidade de Américo Lindeza Diogo e Osvaldo Silvestre (http:// alf.ci.uc.pt/ciberkiosk)
SILVESTRE, Osvaldo M., "Mário de Carvalho: Revolução e Contra-revolução ou um Passo Atrás e dois à Frente" (idem)

SOBRE SUBVERSÃO EM LITERATURA

BAKHTIN, M. M.

The Dialogue Imagination - Four Essays, Austin, University of Texas, 1987

Esthétique et Théorie du roman, Trad. do russo de Daria Olivier, Paris, Gallimard, 1978

BERGSON, Henry

O Riso - Ensaio sobre o Significado do Cómico, Trad.: Guilherme de Castilho, 2ª ed., Lisboa,Guimarães Ed., 1993 (1ª ed. portuguesa: Lisboa, Guimarães Ed.,1960; título original: *Le Rire*)

BOOKER, M. Keith

Technics of Subversion in Modern Literature: Transgression, abjection and the Carnivalesque, Gainsville, University os Florida Press, 1991

BOOTH, Wayne C.

Retórica de la Ironia, Trad.: Jesús Fernandéz Zulaica e Aurelio Martinez Benito, Madrid, Taurus ed., 1986 (Título original: *A Rethoric of Irony*, Chicago, University of Chicago Press, 1974)

ECO, Umberto

Obra Aberta, Lisboa, Difel, 1989

FONSECA, Maria Nazareth Soares

"Artimanhas de uma Narrativa Irônica no *Beco das Sardinheiras*" - comunicação apresentada em mesa-redonda - IV Congresso Internacional de Estudos Pessoanos e XII Encontro de Professores Universitários de Literatura Portuguesa - S. Paulo, 28-29 de Abril de 1988

FREUDENBURG, Kirk

The Walking Muse: Horace on the Theory of Satire, Princeton, N.J., Princeton University Press, 1993

HUTCHEON, Linda et al.

Irony's Edge: Theory and Politics of Irony, London, Routledge, 1995

Uma Teoria da Paródia, Lisboa, Ed. 70,1989 (Título original: *A Theory of Parody*, Methuen & Co,Ltd., 1985)

JANKÉLÉVITCH, Vladimir

L'ironie I, Paris, Falmmarion, 1964

JARDON, Denise

Du Comique dans le Texte Littéraire, 2ª ed., Bruxelas, De Boeck, 1995

LEPECKI, Maria Lúcia

"A Narrativa portuguesa: Dez Anos depois de Abril" in *Boletim do SEPESP*, Rio de Janeiro, UFRJ, 1998

LYSOÉ, Éric

Les Kermesses de l'étrange ou le conte fantastique en Belgique du Romantisme au Simbolisme, Paris, Lib. A. Nizet, 1993

MARTINS, Mário S. J.

A Sátira na Litaratura Medieval Portuguesa, 2ª ed., Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1986 (1ª ed.: Lisboa, Secretaria de Estado da Investigação Científica, 1977)

O riso, o Sorriso e a Paródia na Litaratura Portuguesa de Quatrocentos, 1ª ed., Lisboa, Instituto de Cultura Portuguesa, 1978

POE, Edgar A.

"The Philosophy of Composition" in *Tales, Poems, Essays*, with an Introduction by Laurence Meinell, London and Glasgow, Collins, 1952

RELIHAN, Joel C.
Ancient Menippean Satire, Baltimore, the John Hopkins University Press, 1993

RICOEUR, Paul
Le Conflit des Intérprétations, Paris, Ed. du Seuil, 1969
Soi-même comme un Autre, Paris, Ed. du Seuil, 1990
Temps et Récit - Tome II - La Configuration dans le Récit de Fiction, Paris, Ed. du Seuil, 1992
Teoria da Interpretação, Introd. e comentário: Isabel Gomes; trad.: Artur Morão, Porto, Porto Ed., 1995 (1ª ed. Portuguesa: Lisboa, Ed. 70, 1987)
Du Texte à L'action, Paris, Ed. du Seuil, 1986

RORTY, Richard
Contingência, Ironia e Solidariedade, Trad.: Nuno Fonseca, 1º ed., Lisboa, Ed. Presença, 1994 (Título original: *Contingency, Irony and Solidarity,* Cambridge University Press, 1989)

SELDEN, Raman et al.
A Reader's Guide to Contemporany Literary Theory, 4ª ed., Prentice Hall / Harvester Wheat Sheaf, 1997 (1ª ed., Brighton, Harvester, 1985)

SILVA, Maria Aparecida da
"A Poética da Transgressão" in *América Hispânica 1 (Violência e Poder)*, Rio de Janeiro, SEPEHA, FL, UFRJ, Agosto-Dezembro de 1988

S/ AUTOR

Le Crépuscule des magiciens: le Réalisme Fantastique contre la Culture (textes réunis et présentés par Yves **GALIFRET**), 2ª ed., Paris, Ed. de l'Union Rationaliste, 1982

TODOROV, Tzvetan

Introdução à Literatura Fantástica; trad.: Maria Ondina Braga, Lisboa, Moraes Ed., 1997 (Título original: *Introduction à la Littérature Fantastique*, Ed. du Seuil, 1970)

UCCIANI, Louis

De L'ironie socratique à la Dérision Cynique: Éléments pour une Critique par les Formes Exclues, Paris, Diffusion les Belles Lettres, 1993

VASCONCELOS, Maria Elizabeth Graça de

"Uma Leitura do Moderno Conto Português", in Separata de *Letras*, nº 26, Curitiba, 77, pp. 43-54

GERAL

AUROUX, Sylvain e **WELL**, Yvone
Dicionário de Filosofia, Ed. Asa, 1993
BARTHES, Roland
O Prazer do Texto, Lisboa, Ed. 70

CARRILHO, Manuel Maria
Dicionário do Pensamento Contemporâneo, 1ª ed., Lisboa, Dom Quixote, 1991 (coordenação de João de Sàágua)

EAGLETON, Terry
Literary Theory - An Introduction, Oxford, Basil Blackwell, 1983

ECO, Umberto
A Definição da Arte; Trad.: José Mendes Ferreira, Lisboa, Ed. 70, 1995 (Título original: *La Definizione dell'Arte*, U. Mursia & C., 1968)
O Nome da Rosa, 4ª ed., Ed. Círculo dos Leitores, Lisboa, 1987 (Título original: *Il Nome della Rosa*, 1ª ed., Ed. Bompiani, Milano, 1980)
O Pêndulo de Foucault, 4ª ed., Ed. Difel, Lisboa, 1989

FOUCAULT, Michel
Les Mots et les Choses, Paris, Gallimard, 1996

FRUCHON, Pierre
L'hermenêutique de Gadamer: Platonisme et Modernité: Tradition et Intérprétation, Paris, Ed. du Cerf, 1994

GADAMER, Hans-Georg

Verdad y Metodo I , Salamanca, Ed. Sígueme, 1977 (Título original: *Wahrheit und Methode*, Tubingen, Mohr, 1960)

GOMES, Isabel

Introdução à tradução de *Interpretation Theory*, Porto Ed., (s/d), Porto

HIRSCH, JR., E. D.

Validity in Interpretation, New Haven and London, Yale University Press, 1976

LOURENÇO, Eduardo

O Canto do Signo - Existência e Literatura, 1ª ed., Lisboa, Ed. Presença, 1994

MUKARÓVSKÝ, Jan

Escritos sobre Estética e Semiótica da Arte, Trad.: Manuel Ruas, a partir da versão espanhola,Ed. Estampa, Lisboa, 1997 (1ª ed.: Praga, Hana Mukarovska, 1975

RICOEUR, Paul

De L'intérpretation - Essais sur Freud, Seuil, Paris

Do Texto à Acção, Porto: Rés Ed. (s/d)

O Conflito das Interpretações, Porto, Rés Ed.

La Métafore vive, paris, Seuil, 1975

Lectures 2 - La contrée des Philosophes, Paris, Seuil, 1992

Soi-même comme un autre, Paris, Seuil, 1990

Teoria da Interpretação, Porto Ed. , (s/d) Porto

Temps et Récit - Tome II - La Configuration dans le récit de Fiction, Paris, Seuil, 1984

S/ AUTOR

L'art de Comprendre: Écrits II: Hermenêutique et Champs de L'expérience Humaine (Textes réunis par Pierre **FRUCHON**), pARIS, aUBRIER, 1991

S/ AUTOR

20th Century Literary Criticism, editado por David Lodge, Londres, N. York, Longman, 1972/85

SILVA, Maria Luísa Portocarrero Ferreira da

A Hermenêutica do Conflito em Paul Ricoeur, Minerva, Coimbra

O Preconceito em Hans-Georg Gadamer: Sentido de uma Reabilitação, Lisboa, Fund. Calouste Gulbenkian, Junta Nacional de Intervenção Científica e Tecnológica, 1995

SILVA, Victor Aguiar e

Teoria da Literatura, 3ª ed., Coimbra, Liv. Almedina, 1974 (1ª ed.: Coimbra, Liv. Almedina, 1967)

SONTAG, Susan

Against Interpretation, Delta Book, Dell Publishing Inc. New York

TODOROV, Tzvetan

Teoria da Literatura (Textos dos Formalistas Russos); Trad.: Isabel Pascoal, Lisboa, Ed. 70, 1987 (Título original: *Théorie de la Littérature*, Paris, Ed. du Seuil, 1965)

UA/SD
N.º 143024
Data 26/01/2000
Cota 8.D.485f

ÍNDICE

I - INTRODUÇÃO 2
1. A Interpretação 3
2. A Intenção do Autor 6
3. A Voz do texto 7
4. Uma Crítica de Compromisso 8

II - O AUTOR 14

III - INTENÇÃO CRÍTICA,
ESTRATÉGIAS DE SUBVERSÃO
E EFEITO DE DISTANCIAÇÃO 18
1. Emoção 19
2. Efeito de Distanciação 19
3. Estratégias de Subversão 22

IV - ESTRATÉGIAS DE SUBVERSÃO
EM MÁRIO DE CARVALHO 26
1. As Personagens 27
a. O retrato..... 27
b. A caricatura 33

c. A máscara 41
d. O fantoche 44
e. A personagem-objecto 50

2. A Linguagem - Recursos, Insólito e Anomalia 52
a. A repetição 52
b. A inversão 55
c. O quiproquo 60
d. A palavra absurda 60
e. O jogo de palavras 70
f. O arcaísmo 72
g. A ironia 74
h. A hipérbole grotesca 80
I. Outros recursos estilísticos 83

3. O Processo Ficcional 91
a. O absurdo e a lógica 91
b. A construção em patamares 118
c. A metaficção - Desconstrução e comentário crítico 143

4. Os Géneros 161

IV - CONCLUSÃO 201

BIBLIOGRAFIA 207

ÍNDICE 219