

JOSÉ RIBEIRO FERREIRA
PAULA BARATA DIAS
Coordenação

Fluir Perene

A cultura clássica
em escritores portugueses
contemporâneos



Coimbra • Imprensa da Universidade



MinervaCoimbra

COORDENAÇÃO EDITORIAL
Imprensa da Universidade de Coimbra

CONCEPÇÃO GRÁFICA
António Barros

PAGINAÇÃO
António Resende
[Universidade de Coimbra]

EXECUÇÃO GRÁFICA
G.C. – Gráfica de Coimbra, Lda.
Rua do Progresso, 13 • Palheira – Assafarge
Telef.: 239 802 450 – Fax: 239 802 459

ISBN
972-8704-20-8

DEPÓSITO LEGAL
211155/04

© ABRIL 2004, IMPRENSA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA

OBRA PUBLICADA COM O APOIO DE:
INSTITUTO DE ESTUDOS CLÁSSICOS

JOSÉ RIBEIRO FERREIRA

PAULA BARATA DIAS

COORDENAÇÃO

Fluir Perene

A cultura clássica em
escritores portugueses contemporâneos

AUTORES

Fernando Pinto do Amaral

José Carlos Seabra Pereira

Maria Helena da Rocha Pereira

Ana Paula Arnaut

Luísa de Nazaré Ferreira

José Ribeiro Ferreira

Mário Garcia

Isabel Pires de Lima

Fernando Guimarães

Oswaldo Manuel Silvestre

Walter de Medeiros

Maria João Borges

Teresa Cristina Cerdeira da Silva



Coimbra • Imprensa da Universidade • 2004



MinervaCoimbra

MÁRIO DE CARVALHO:
REVOLUÇÃO E CONTRA - REVOLUÇÃO OU UM PASSO ATRÁS
E DOIS À FRENTE

Antigo Regime e (Contra-) Revolução

Na literatura portuguesa contemporânea vimos assistindo, desde há quase duas décadas, a uma singular inversão das relações entre as entidades que um clássico moderno designou através duma conjunção famosa: *O Antigo Regime e a Revolução*. Como se sabe, e mais latamente, a modernidade começou com essa grande revolução, para muitos concluída, que prometendo tudo o que as revoluções desde então se habituaram a prometer, nos ofereceu, entre direitos, regalias e deveres, o imperativo categórico do progresso, o qual em breve se transmitiria também ao domínio das artes, em si tão dado a regressões mais ou menos renascentistas. Contudo, a revolução nas artes, coincidindo epocalmente com o que no nosso século aconteceu num já muito longínquo Outubro, quis-se radicalmente progressista, despedindo-se sem mágoa, nem irreprimíveis olhares para trás, da Eurídice da Tradição sobre a qual se edificara o Antigo Regime.

Como fomos vendo ao longo do século, a ênfase libertária do Moderno, com o seu ataque a todos os fundamentos, criou tantas possibilidades novas como as que perdeu. E por fim, a sua lógica anti-historicista conheceria uma (re)solução aporética na produção da tão decantada tradição do novo, a qual, porque gerada por um princípio operativo negativo, se entregaria a um drástico estreitamento, não renovável, das suas possibilidades expressivas, a culminar eventualmente numa palavra derradeira, anunciadora de um silêncio

(*) Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

sem retorno — o que é talvez uma boa descrição da «música contemporânea». Não necessitamos contudo de sair das fronteiras do literário para nos apercebermos inteiramente das consequências dissolventes do Moderno. Com ele, é o próprio conceito de literatura, uma das grandes criações intelectuais e sociais do século passado, que sofre uma corrosão decerto irrevogável. Na verdade, qualquer leitor razoavelmente lido se apercebe de que textos como os de Flaubert, Eça, Keats ou Antero (ou já agora Cervantes e Camões) não respondem à caracterização pedida pelos textos de Mallarmé, Rimbaud, Tzara, Bataille, Blanchot, Herberto Helder, António Franco Alexandre ou Luís Miguel Nava (embora talvez coincidam na caracterização suscitada pelas obras de Eliot, Valéry ou Pessoa). Para toda esta falange moderna, o texto literário tornou-se o lugar de um encarnizado combate contra a sua própria essência, combate de que a aversão dos surrealistas à designação «Literatura» será talvez o signo mais visível⁽¹⁾. Talvez por isso também, a escola, lugar privilegiado de conceptualização daquilo a que chamamos literatura, se dê tão ambigualmente com essa «Literatura» enfim reduzida a «escrita dos limites», na qual não reconhece a capacidade de reprodução ideológica das obras admitidas ao curriculum — embora, a nível superior, lhe vá reconhecendo a capacidade de reprodução institucional por meio da sua indústria de dissertações.

Por uma ironia da História, foi precisamente num período de turvação revolucionária, nos finais da década de 70, que a nossa revolução moderna chegou ao termo, produzindo então algumas das suas obras mais paroxísticas e notáveis. O que se passou desde então é de todo esclarecedor quanto à

(1) Leia-se, quanto a isto, o significativo texto de Leyla PERRONE-MOISÉS - «O Sentido da Crítica», há pouco editado nas actas de um colóquio de homenagem a Jacinto do Prado Coelho. A autora, que foi nas décadas de 60 e 70 um notado e notável corifeu do pós-estruturalismo barthesiano, faz aqui a sua palinódia, dizendo-nos: «De facto, a noção de escritura, que tanto seduzira na virada dos 60 para os 70, não era uma noção falsa. Apenas, verificou-se depois que sua definição correspondia a toda a escrita literária radicalmente moderna, e que esta não era, como se pensou, um corte brutal com a velha literatura, mas uma metamorfose desta.» (Perrone-Moisés, 1997, p. 122.) É provável que o tempo transforme, na sua perspectiva mortificadora, todos os cortes em metamorfoses. A questão, porém, é que as coisas mudaram e brutalmente, como a própria autora não deixa de reconhecer, quando caracteriza o crítico como uma espécie em risco de extinção e vê os estudos

pertinência daquele axioma da teoria da narrativa, ou da filosofia da história, segundo o qual a diegese ou história é um construto discursivo de modo algum imune às alterações que a sua reescrita acarrete. Quando lemos hoje balanços da ficção portuguesa dos últimos 20 anos, já não nos surpreende o descaso com que são tratados os anos de 1977 e 1978, que foram os da publicação de obras únicas como *O Livro das Comunidades* (vol. I) de Maria Gabriela Llansol, ou *Finisterra. Paisagem e Povoamento* de Carlos de Oliveira, esta última, aliás, objecto de um «efeito especial» que a faz pura e simplesmente desaparecer da paisagem. E também não nos surpreende que um dos críticos mais representativos deste ar do tempo, em boa verdade um universal concreto, nos vá dizendo quanto se cansa a ler *A Colher na Boca*, ou que Maria Gabriela Llansol e Maria Velho da Costa escrevem mal...

Como tudo isto demonstra, o modernismo tornou-se desde fins de 70, por efeito daquela inversão assinalada no início, o Antigo Regime (ou, noutro jogo de linguagem, o Grande Satã), enquanto o pós-modernismo, nesta versão conservadora e literalmente regressiva, passou a ser encarado como a Revolução, com todo o seu inevitável cortejo de desforras. Ainda assim, não haverá aqui muito que nos espante, em tempo de revoluções conservadoras ou de conservadorismos socialistas. Mas releve-se aquilo a que, mais profundamente, esta fenomenologia dá voz, e que não é senão o regresso, definitivo e porventura final (hegelianamente falando), da Literatura e com ela do Mercado, uma e outro saturados de *écriture* e desejosos de romances que respondam à velha fórmula feliz segundo a qual «Todos os romances felizes se parecem. Os infelizes não».

literários ameaçados pelos estudos culturais. Que tudo ainda seja literatura ou não, pouco parece importar na ordem dos fins desta história: pois a literatura é hoje uma cidadela sitiada, em grande medida por si mesma, vale dizer, pelo seu devir autofágico. A *écriture* foi apenas (se assim o posso dizer) a inscrição teórica do reconhecimento da fatalidade desse devir. De qualquer modo, estranha-se um tanto (ou talvez não, já que essa é a reacção típica dos ex-vanguardistas contemporâneos: pense-se ainda em Peter Bürger) que Leyla Perrone-Moisés contraponha – gesto sempre algo desesperado – a ética ao revisionismo, como quando afirma: «A grande produção teórico-crítica dos anos 60-70 exige uma revisão, mas não pode ser simplesmente apagada, ou ignorada como algo que não existiu.» (Ibid., p. 123.) O problema é que pode mesmo, e – como vamos vendo em todos os campos da produção artística e crítica – de que maneira!

Dito de outra forma: socialmente, a literatura não parece ser hoje mais do que romance, mas este não consegue já inteiramente o uso social que o caracterizava, usurpado que foi pela tv e pelos romances de princesas infelizes nas primeiras páginas de todos os jornais e revistas, do coração ou não. Poderá hoje o romance competir com as princesas? É certo que foi o romance quem as criou, desde há dois séculos e meio. Mas, para aqueles que defendem que a necessidade do romance é a da história contada mais ou menos ao ouvido, dir-se-ia que a derrota é certa, pois não há romance capaz de competir com uma história de princesas em directo — embora não seja menos certo que o romance pós-moderno largamente recuperou as histórias de princesas, as quais contudo, muito lidas que são (nos romances), não deixam de piscar o olho ao leitor por cima do ombro do príncipe que as beija. Quem sabe se não é esse o gesto que redime o romance, enquanto género crítico e autoconsciente, perante as princesas de hoje que, estranhamente, talvez porque pouco lidas em romances, parecem acreditar no sincero amor do príncipe...⁽²⁾

⁽²⁾ Sobre princesas, e tomando o caso de Diana como foco, leia-se Elizabeth Wilson (1997). Nenhum romance e sobretudo nenhuma personagem pode competir com Diana nas sociedades mediáticas e afluentes do Ocidente, já que é um caso de identificação maciça, potenciado ainda pelo facto de se tratar, em rigor, de um «simulacro vivo», «uma cópia sem original» (Wilson, 1997, p. 140). O reverso da reivindicação global, à altura da sua morte, de uma política do sentimento (veja-se a reacção de Tony Blair) é, como convincentemente defende Wilson, a sua agenda conservadora. Pois não se trata apenas da exigência ditatorial do sentimentalismo lacrimoso, que os media chegaram mesmo a fazer à família real. Trata-se, mais latamente, de mobilizar as emoções da multidão como legitimação do «populismo autoritário», mais ou menos evangélico, omnipresente no discurso político dos nossos dias, o qual vive de novo (sobretudo quando à esquerda) do romantismo caritativo do século passado. Numa sociedade em que o drama é ter a tv avariada — sobretudo quando há que ver o funeral de uma princesa —, o luto manso por Diana exprime «a nossa dor de que a sociedade de consumo, que se gaba de nos poder oferecer tudo o que desejarmos, nos dê de facto tão pouco. A Princesa Diana encarnava essa insustentável leveza, a consciência suprimida de um vazio no coração da nossa sociedade filistina e grosseira» (ibid., p. 145). Quando se reivindica um retorno ao romance clássico, de modo a que as histórias de novo vinculem os leitores a consensos éticos e sociais, não se pondera decerto o facto de esse consenso se tecer agora noutros teares e por meio de outras tecedeiras.

Das surpresas da História

Significará este arrazoado prévio que, em meu entender, a obra de Mário de Carvalho é parte da nossa pós-moderna contra-revolução? Permitam-me uma resposta conselheiral: sim e não. Como sabemos, esta coisa de contra-revoluções do modernismo tem entre nós dono e nome: Eduardo Lourenço, que em 1960 publicou, ainda sem a interrogação final com que depois lhe modalizaria o título, o texto «Presença ou a Contra-Revolução do Modernismo Português». Não vou agora demorar-me sobre aquele que considero o mais notável ensaio literário do autor e, em qualquer caso, o verdadeiro separador de águas dos cursos da nossa crítica deste século. Lembraria apenas que, nesse texto demolidor, Eduardo Lourenço, caracterizando a aventura de Pessoa e Sá-Carneiro nos termos de uma ontologia negativa a que não falta sequer o paralelo com a teologia negativa, vem dizer-nos que o presencismo é um fruste psicologismo cujas dúvidas e angústias metódicas se apaziguam por oferendas aos deuses da Literatura de Pessoa & Ca há muito se tinham despedido. A *presença* ter-nos-ia legado um modernismo tépido, desprovido daquela infecciosidade que caracteriza as mais negras travessias pessoanas pelo oceano do ser. Em bom rigor, o que Lourenço instaura nesse ensaio é um corte epistemológico radical entre a experiência modernista do literário e tudo o que se segue, um «tudo» que, lido à luz dessa radicalidade, não sei se de Pessoa se do seu crítico-gêmeo, não é senão um resto. Dir-se-ia que, nessa leitura, depois de Pessoa tudo o resto é Literatura.

Ou seja, depois de Pessoa, a contra-revolução, modernista ou pós-modernista, é algo de inevitável. Após o cataclismo de 1939-45, um filósofo do modernismo dizia que depois de Auschwitz o pensamento e a poesia eram impossíveis, se não mesmo impensáveis. Analogamente, a revolução modernista, ao seu termo, conduziu a uma reivindicação do silêncio para a qual não conheço entre nós mais alto exemplo do que as gélidas estrofes de *Pastoral*, a colectânea poética terminal de Carlos de Oliveira.

A vida, porém, continua, e sempre disponível para nos manifestar a sua capacidade de surpresa. Surpresa, aliás, parece-me ser a palavra certa para caracterizar a reacção do leitor que em 1981 tenha lido os *Contos da Sétima Esfera*, de um autor então desconhecido, de nome Mário de Carvalho. Lembremos que, à data e numa série de obras maiores — *Signo Sinal*, de

Vergílio Ferreira (1979), *Sem Tecto, entre Ruínas*, de Augusto Abelaira, do mesmo ano, ou as já referidas de Maria Gabriela Llansol e Carlos de Oliveira —, que tematizavam a questão, tão epocal, da paragem da História, a nossa literatura fazia uma cura de frugalidade, se não de penitência, que nem a publicação póstuma de uma obra a todos os títulos tão excessiva como *Sinais de Fogo*, ainda em 1979, conseguiria inverter, dada a recepção lenta e diferida no tempo que o grande romance de Sena viria a ter (até hoje, é caso para dizer).

A verdade é que não podia ser maior a indiferença do autor desse livro de estreia por tal conjuntura literária (embora a publicação posterior do *Livro Grande de Tebas, Navio e Mariana*, obra de facto primeira na cronologia da escrita, matize um tanto este quadro). Lidos hoje, os *Contos da Sétima Esfera* impressionam desde logo pela revelação de um universo ficcional pessoalíssimo e intransmissível, a vários títulos estranho à nossa tradição literária: eles são, no seu virtuosismo efabulatório e no seu camaleonismo estilístico, a revelação pública de um notável escritor, que o é também pela confiança com que adopta uma estratégia de reivindicação da «menoridade» contra as entidades sacrais do cânone literário, a começar pela inevitável hierarquia dos géneros. De facto, os *Contos* propõem-se como colectânea mais ou menos borbulhante de histórias que, na sua tão premeditada menoridade, se permitem ler — o mesmo é dizer: reescrever — as histórias de que se tecem os Livros Grandes do passado, sejam eles o *Gilgamesh*, *As Mil e Uma Noites*, a *Bíblia* ou esse livro sem princípio nem fim a que chamamos Literatura (e assim podemos encontrar, nos mares do Oriente nele visitados, um certo capitão Pessanha que comanda um navio de nome Maria Eduarda, bem como vários capitães de navios decerto conhecidos do Marlowe narrador das histórias de Joseph Conrad).

À sua maneira, menos derogatória do que irrisória, os *Contos da Sétima Esfera* são uma versão do Livro, falando-nos dos deuses e dos homens, dos anjos e dos demónios, do Génesis e do Apocalipse, da História e da sua fatal transmutação em mito pela força da escrita. São, em sentido literal, um livro de livros, também ele com uma sinopse aproximativa e um cânone discutível porque sempre em aberto: é de facto possível imaginar outras tantas histórias alternativas ou paralelas, que com estas convivessem sintagmaticamente, se é que não o fazem na nossa imaginação por elas desperta: são, poder-se-ia dizer, o Livro (ou a Literatura) como voragem.

Ter-se-á talvez percebido que, num ponto importante, a genealogia do livro passa por aquela celebração da «menoridade» de que se teceram muitos dos grandes textos de Borges; ou por autores como Poe, Lovecraft, Wells e outros cultores do fantástico comuns ao bernal do grande argentino. Mas é aqui que o leitor, e o leitor crítico ainda mais, se enreda numa teia sem solução à vista. Porque os *Contos da Sétima Esfera* são também a celebração da escrita como permanente deslocação para o território imaginário do Outro, num processo de eufórica e antipessoana despersonalização que faz deles um palimpsesto tão saturado quanto insaturável. Encontramo-nos, desde as epígrafes, várias e extensas, no território da apocrifa e da contrafacção estilística e ficcional. Numa delas, apresentada como «Habitual reflexão do Capitão Andrade do conto 'Que todos ficassem bem', que, não se sabe porquê, não vem registada», podemos ler: «Sabe, meu amigo, a questão é que se tomamos as coisas muito a sério corremos o risco de as coisas nos tomarem a sério a nós.» (Carvalho, 1981, p. 9). Noutra, atribuída a G. Lentilius Pulchrus, «Anteloquii», III, 42, b. Bibl. Vat., afirma-se: «O preço de entrada no palácio do Cônsul é ficar de fora.» (Ibid., p. 10).

Diríamos pois que os *Contos da Sétima Esfera* nos propõem a um tempo uma ontologia da paródia e uma paródia da ontologia: parecem sugerir, desde as epígrafes, que a literatura é coisa pouco séria num mundo que decerto só pode ser levado a sério por quem o não for, ou, inversamente, que é, nesse mundo, aquilo que nos resta de sério — ou, pelo menos, como diria Nietzsche, aquilo que nos permite suportá-lo. Ela é, enfim, um palácio encantado e fora do mundo, pela simples mas muito lamentável razão de que os palácios não são deste mundo: quando o sejam, ou eles ou o mundo são pura ilusão. A literatura é assim o lugar da incoincidência sublime de texto e mundo, duplo irreconhecido ao espelho da sua condição de transcrição apócrifa, história ou conto de uma esfera insituável, sempre recôndita — essa esfera sétima do título da obra.

Unidade e diversidade em Mário de Carvalho

De uma obra nascida sob o signo do menor e do heteróclito, este último conjugado embora com a perfeição assaz redonda de cada um dos

textos que a integram, dir-se-ia que não há que esperar grande consistência temática ou problemática. E contudo, e como acabámos de ver, a obra de Mário de Carvalho é um Opus dos mais consistentes da nossa contemporaneidade. Poderíamos talvez, para efeitos de clareza heurística, assinalar-lhe duas grandes linhas de desenvolvimento: uma, que privilegiará o fantástico, o fabulário, o absurdo quotidiano, a conciliação e cruzamento de temporalidades históricas e míticas, e que optará preferencialmente pela forma curta, do conto ao texto epigramático, por vezes com feições gnómicas: é o que sucede em livros como *Contos da Sétima Esfera*, *Casos do Beco das Sardinheiras*, *Fabulário*, *A Inaudita Guerra da Avenida Gago Coutinho* ou, num ponto culminante, noutro, inclassificável, vazadouro de mundos, utopias, histórias e tempos que é *O Livro Grande de Tebas*, *Navio* e *Mariana*; outra, bastante mais «realista», tendendo a recorrer a formas mais extensas, da novela ao romance (embora não expulsando o conto, como no volume *Os Alferes*⁽³⁾), em que o autor se entrega às suas desencantadas meditações morais sobre o homem enquanto animal político: é o caso de *A Paixão do Conde de Fróis*, *Um Deus Passeando pela Brisa da Tarde*, *Era Bom Que Trocássemos Umhas Ideias sobre o Assunto* ou, numa posição de charneira, *Quatrocentos Mil Sestércios seguido de O Conde Jano*.

Tal bipartição, falível e porosa como sempre, não obsta a que encontremos em todas estas obras as marcas mais reconhecíveis do universo temático e estilístico de Mário de Carvalho: o tema do duplo, e mais latamente da alteridade ontológica e estilística, e o da duplicidade social e moral; a defesa do contingente, do particular e do individual face às generalizações da Lei (da Natureza ou dos homens) ou da Opinião — isto

(3) Sobre este volume, veja-se o magnífico estudo de Regina Helena MACHADO (1997), recentemente publicado na *Colóquio/Letras*, que entre outras coisas se poderia sugerir como modelo de uma hermenêutica dos textos de Mário de Carvalho, já que todo ele é a inteligente crítica daquela posição que se diria subjacente à sua obra, traduzível talvez num axioma do tipo «contra a interpretação». Para tal parecem concorrer, entre outros aspectos, a extrema legibilidade dos textos, o seu «fácil» encadeamento narrativo, enfim, o apuramento progressivo na sua obra daquilo a que se poderia chamar uma «arte da evidência», a qual se diria responsável quer por um certo silêncio da crítica, quer pelo cunho tautológico de grande parte dessa mesma crítica. De facto, em grande número de casos, a crítica da obra de Mário de Carvalho parece contentar-se com a declaração da felicidade da sua experiência de leitura.

é, para usar o leitmotiv de *Casos do Beco das Sardinheiras*, a necessidade de não confundir o género humano com o Manuel Germano; a sedução da História e da sua manipulação em resposta à manipulação que sempre a configura; a ressonância ética daquilo que se apresenta tantas vezes como histórias, mais ou menos paródicas, de lição e exemplo; a crescente sedução do vernáculo no plano lexical e estilístico, por contacto com os clássicos da língua.

É provável que as obras maiores da produção centrada no fantástico sejam os *Contos da Sétima Esfera* e *O Livro Grande de Tebas, Navio e Mariana* — mas muito haveria a dizer sobre o volume, em verdade visitado pela Graça (conquanto de Satanás), *A Inaudita Guerra da Avenida Gago Coutinho*, no qual se recolhem textos do mais transgressor no género em Mário de Carvalho, entre os quais destacaria «O Nó Estatístico», obra-prima em que um chimpanzé, ao matraquear uma máquina de escrever, vai produzindo, por entre o lixo de que se tece toda a escrita e por efeito dos arcanos probabilísticos, excertos da *Menina e Moça*. Singular volume, este, habitado por uma pulsão teoclasta que nos revela a irracionalidade do universo, e dos deuses, e a nossa convivência quotidiana com o monstro. Manifestamente, o autor deste volume (como já acontecia com o dos *Contos da Sétima Esfera*), não acreditando em Deus, acredita no demónio, seja ele, numa curiosa versão do nosso anticlericalismo congénito, um padre com uma pata de pato ou, mais latamente, o demónio, que o habita, da ficção enquanto universo irreduzível às tábuas da lei do senso comum (e, a propósito de Satanás, muito haveria a dizer sobre o demónio do capitalismo, nos *Contos da Sétima Esfera*)⁽⁴⁾.

⁽⁴⁾ Das muitas visitasões de Satanás nos *Contos da Sétima Esfera*, refira-se «O Contrato», extraordinária viagem no tempo à Londres vitoriana, pintada, dir-se-ia, por Poe (mas também por um certo Conan Doyle), e que reactualiza o clássico tema do aprendiz de feiticeiro preso na teia que ele próprio foi tecendo. «O Caminho de Cherokee Pass», contudo, traz-nos o demónio do enriquecimento e, no contexto americano do Faroeeste, o do capitalismo sem escrúpulos. A personagem central, seguindo os conselhos de certo indivíduo enigmático que encontra no meio do deserto e que lhe oferece a pista de um filão de ouro, será presa e escravizada pelos índios. Depois de lhes cair nas graças, consegue fugir e enriquecer, praticando para tal toda a sorte de crimes. Reencontrando o referido indivíduo enigmático num barco-saloon do Mississipi, este faz-lhe saber, para seu espanto, que todas as suas desventuras foram etapas necessárias ao enriquecimento e que estavam antecipadamente previstas. Ínvios são,

Transportes que não conduzem a lado nenhum

Quanto a *O Livro Grande de Tebas, Navio e Mariana* — terceiro publicado pelo autor, embora, ao que parece, o primeiro em data de redacção — continua hoje a responder à figura romântica, digamos, da obra única ou inclassificável. Mais uma vez, o seu verdadeiro arquitexto, agora denunciado no título, são os Livros Grandes da literatura mundial. «Romance-peregrinação» lhe chamou Linda Santos Costa (Costa, 1995), numa tentativa de caracterização de que preferiria manter apenas o último termo. Que não se trata de romance, mesmo que deste tenhamos um entendimento aberto, é o que a meu ver a canonização débil da obra vem revelando. Poder-se-ia mesmo afirmar, sem grande receio de errar, que *O Livro Grande de Tebas, Navio e Mariana* é o patinho feio da produção do autor, no que à sua recepção, a Escola incluída, respeita. Na percepção pública, Mário de Carvalho é autor de contos ou romances de tipo fantástico ou histórico, de uma surpreendente legibilidade, para a qual muito contribui o recurso permanente à paródia e a todas as formas de ironia e humor⁽⁵⁾, neste último caso não muito frequentes na nossa literatura. *O Livro Grande de Tebas, Navio e Mariana*, de um ludismo enganador porque de saldo melancólico, não encaixa nesta imagem, o que o vem votando a uma leitura por deferência

é caso para dizer, os caminhos do demónio. O qual, muito fausticamente, lembra ao perplexo capitalista que «vai ter de me pagar estes favores. Como? Na devida altura se verá» (Carvalho, 1981, p. 116). O alcance caricatural da paródia que o texto leva a cabo sobre a literatura (e o cinema) do Oeste americano, bem patente em antropónimos como «Caldeirão-Aceso-sem-Fogo», «Truta Salvadora», «W. Postponed», «Mevil Hanged Phillips», ou de topónimos como «Tornado Wing» e «Skeleton Cave», revela o carácter espectral desta fábula moral: todas as personagens referidas são marionetas de um teatro de grand-guignol, que o seu deus supremo — Satanás — reduz a entidades tão fátuas quanto dispensáveis. Ou melhor: cambiáveis, ou manipuláveis, assim como moeda se cambia e manipula. À luz negra do demónio do capital, todo o universo é possuído da incorporeidade feérica que é a própria essência do capitalismo.

⁽⁵⁾ Suponho que esta chocante legibilidade, ainda para mais articulada com toda uma retórica da ironia e do humor, é a principal responsável pela canonização a custo que a Universidade, e as suas extensões críticas, vêm disponibilizando ao autor. À obra de Mário de Carvalho falta, muito flagrantemente, dignidade ótica (isto é, alcance metafísico) e escrita em abismo; por essa razão, ela será sempre colocada num escalão diverso das de Vergílio Ferreira, Maria Gabriela Llansol ou José Saramago, autores todos eles dados aos «grandes temas» do humanismo ou pós-humanismo contemporâneo. Faltando-lhe gravidade e

inteiramente imerecida, já que se trata, a meu ver, de um dos cumes da sua obra.

Os problemas com *O Livro Grande de Tebas, Navio e Mariana* começam logo com qualquer tentativa de o descrever. Dado que o cânone literário existe para facilitar a vida dos leitores preguiçosos que todos somos, produza-se então um análogo canónico: do que se trata é da demanda de uma cidade, talvez Tebas, talvez Lisbela, seguramente Ítaca, como na *Odisseia* que aqui se reescreve. Na viagem, que percorre continentes deste mundo e de muitos outros, saltando de era em era, de história em história e de mito em mito, a personagem central recorre a variadíssimos meios de transporte (leia-se transporte na acepção que a ficção científica dá à expressão «transporte no tempo»), de que destacaria um autocarro tomado na Síria e o Navio inscrito no título. Vejamos o autocarro que chega:

«É uma viatura enorme, construída de restos de outros carros pelos imaginosos artífices da região. A carroceria é feita de duas metades soldadas de carroceria, pelo que as janelas de um lado não condizem com as do outro, nem sequer alinhadas estão. A coberta do motor, muito saliente à frente, de velho vime entrançado, vem já muito encardida de óleos e de areias pegajosas. Não tem faróis. Pintura antiquíssima de zarcão muito manchado e raiado de ferrugens, deixa-se ainda ver sob a crosta de areias.

[...]

tendendo a oferecer-se numa forma acabada e numa escrita voluptuosa, está condenada ao descaso de uma instituição – a Universidade, ou a Crítica – que vive para ensinar a valorizar o latente sobre o manifesto. O caso de *Um Deus Passeando pela Brisa da Tarde* é ainda sintomático de tudo isto: a uma escrita «transparente» corresponde agora uma saturação da latência do texto. Só que esta é de tipo fortemente humanista, neste caso «cívico», passando por isso ao lado dos interesses dominantes da crítica actual (a qual prefere ou as (a)venturas da errância do signo ou as desventuras da escrita da História). Se, como tudo indica, o autor quis com esse romance aceder ao panteão dos Grandes Temas, não há dúvida de que (apesar do prémio da APE) errou o alvo: falasse-nos ele antes, como fez no passado embora em tom menor, da reescrita da História ou dos sonos de Clío, e talvez a crítica lhe disponibilizasse a atenção que concede por exemplo a Saramago. Assim, como veremos, foi-lhe concedido um prémio pela razão mínima pela qual um prémio se concede a um romance: por estar bem escrito.

Cada assento é aqui de seu tamanho e seu feitio. Uns de pau, outros de tubagens metálicas e lona, como os dos aviões militares, outros acolchoados de velha napa, coberta de rasgões.

Apertado, segue um grande ror de gente, diversa no trajar e cor da pele, confusão álcree de

tribos várias, vidas distintas, multiplicadas religiões. Todos me parecem falar ao mesmo tempo. E há fardos, cestos e trouxas, malas e sacos, por todo o lado, numa promiscuidade festiva. [...]

O motorista senta-se no que parece ser uma velha cadeira de barbeiro ali adaptada, donde conduz todo esse conjunto com garbo e à-vontade. É um homenzito pitorra, muito desdentado, de voz aguda, que sobre todos se avantajava, decerto o maior contador de histórias desta parte dos mundos.» (Carvalho, 1982, p. 90).

Como se vê, o nome do autocarro podia ser Babel. Ou também fim-do-mundo, pois é um veículo pós-apocalíptico, saído, digamos, de uma ficção fílmica do tipo *Mad Max*, com a qual coincide no seu figurino low tech. Do que se trata aqui é da justaposição dos restos, ou resíduos, de uma História que só não parou no reino em que nunca chegou a mover-se — o reino da fábula e da lenda para o qual o motorista-rapsodo conduz euforicamente o autocarro-mundo. Este é, enfim, um artefacto típico de um universo des-cronologizado, numa sobreposição de tempos que reencontramos no navio em que a personagem viaja na segunda parte do livro. Contemple-se então:

«Era o navio formado de muitos navios, uns antigos, alguns muito antigos, outros novos. Chaminés e respiradouros e radares e antenas sofisticadas combinavam-se com mastreação antiga, enxárcias, cestos de gávea e castelos levantados. Do que se apercebia — e muito mais descobriu o capitão, nas suas longas inspecções navio dentro — era como se cada época, desde os tempos mais remotos, tivesse deixado o seu sinal a bordo. Era um navio resumo de todos os navios que em todos os tempos houve.» (ibid., p. 134).

Não espanta que o capitão do navio seja «um experimentado mestre da Escola de Sagres» (ibid., p. 133), que o imediato que virá a substituí-lo consubstancie em si «toda a vã sabedoria das nações» (ibid., p. 185), ou que

«Tudo no mundo [tenha] sido já transportado neste cargueiro» (ibid., p. 135). Porque esta é uma nave-mundo, ou uma Nave dos Loucos, que vive na ilusão de poder aprisionar num dos seus porões «certos tipos de perturbadores da disciplina, magicamente irrequietos: Gilgamesh, Ulisses, Sindbad, Narezzin e outros, incompatíveis com a harmonia naval» (ibid., p. 151).

E Tebas, cidade sitiada desde sempre e para sempre por rudes e primevas máquinas de guerra, Tebas envolta na bruma da memória, defendida do mundo pelo seu presente eterno? A Tebas, em bom rigor, nunca se chega, pois de Tebas apenas se conhecem sempre as ruínas. Mesmo que se recorra ao conselho do «velho Ulisses, engelhado e já tão débil» (ibid., p. 52), «velho prometido sage, conselheiro de toda a irmandade dos capitães de longo curso, desde sempre, já celebrado nos tempos aqueus, conselheiro de Agamémnon, conselheiro de Piri Reis, de Corte-Real, do capitão Nemo, neste momento aqui acororado numa esteira verde de ráfia, sobre a areia ainda húmida das águas» (ibid., p. 99).

De Tebas, ou Camelote, ou Pasárgada, restam no fim da peregrinação ruínas espalhadas por um vasto campo. Ao longe, frente a um rio, vê-se uma cidade. O seu nome é Lisbela e ninguém consegue lá chegar. Fala um velho, apontando com o cajado: «— Dizem que está colada à linha do horizonte. Quanto mais um homem se aproxima, mais ela se afasta» (ibid., p. 242).

Situado embora num plano mítico, *O Livro Grande de Tebas, Navio e Mariana* é claramente uma obra datada. É uma das nossas grandes tematizações da melancolia revolucionária do pós-Abril de 1974, ou da melancolia da Revolução tout court, a compagnar com outras como *Da Rosa Fixa* ou *Cravo*, de Maria Velho da Costa, *Sem Tecto, entre Ruínas*, de Augusto Abelaira, *Os Objectos Principais*, de António Franco Alexandre, ou *Pastoral*, de Carlos de Oliveira⁽⁶⁾. Como na «promiscuidade festiva» da

⁽⁶⁾ Como signo mais reconhecível dessa datação, refira-se o capítulo «O Que Dizem os Olhos do Mundo», da parte segunda «O Navio», declarada reatualização de uma das Aventuras de Rocambole, em que os olhos de um morto recolhido do Pacífico por meio de uma «complicada engrenagem» reproduzem o filme da sua morte. O registo da obra muda mais uma vez, no caso, algo abruptamente, do maravilhoso para a reportagem jornalística, e entramos no território (jornalisticamente privilegiado) dos golpes militares sul-americanos. Embora sem o nomear como tal, facilmente reconhecemos aqui a história infeliz do golpe de Pinochet no Chile em 1973.

viagem de autocarro, em que se acotovelam «beduínos, derviches, felás, tirrenos, escuteiros, mercadores, venezianos, sidónios e brigantins, negras mulheres veladas, encantadores de serpentes, peregrinos, publicanos» (ibid., p. 91), tudo parece prometer um 1.º de Maio de fraternidade universal e eterna. Ao contrário de Tebas, em que as gentes «são desprovidas de memória, porque não há história, nenhuma histórias de contar, em Tebas» (ibid., p. 121), a história é aqui uma proliferação irreprimível de histórias, a qual, porém, vai sendo corroída pela consciência, por parte de quem já leu muitos livros (cf. ibid., p. 102), de que tudo está já dito (cf. ibid., p. 80). No fim da história, percorridos os caminhos e alguns eflúvios líricos de Abril (se não mesmo aquele kitsch que foi a fruta da época⁽⁷⁾), a personagem regressa ao ponto de partida, de novo a trabalhar «na fresca livraria do convento de Saint-Saëns, entremeio das florestas luminoverdes da Jamaica» (ibid., p. 242) onde a encontramos no início da obra. E eis que tudo recomeça, na espiral literalmente sem fim das histórias desta História bloqueada⁽⁸⁾.

O Livro Grande de Tebas, Navio e Mariana é, todavia, um ponto de viragem. Do ponto de vista genológico, o autor não voltará a cometer coisas tão inclassificáveis, continuando embora a dar livre curso às suas surtidas pelo território do fantástico. Estilisticamente, o livro é também a despedida de um experimentalismo muito devedor de certas práticas dos anos 60 e 70 (não é decerto irrelevante que a obra traga duas epígrafes de Maria Velho da Costa), manifesto na prática sistemática da dupla ou mesmo tripla adjectivação, ou na colocação sintacticamente heterodoxa dos clíticos, enveredando o escritor por uma progressiva aproximação à vernaculidade linguística e retórica, sob a lição, mais visível, de um naipe de autores situados entre Camilo e o Padre Vieira. É, enfim, chegada a altura de experimentar a forma, canónica entre todas, do romance, de início na modalidade do romance histórico.

(7) Esta fruta da época é mais imediatamente reconhecível na secção «Mariana» do livro, síntese dialéctica demasiado feliz das primeiras duas secções.

(8) *O Livro Grande de Tebas, Navio e Mariana*, como já se terá percebido, é uma das obras que com várias outras faz sistema na abordagem do tema da paragem da História, muito «epocal» na nossa literatura de finais de 70. Sobre a questão, cf. Luís MOURÃO, *Um Romance de Impoder. A Paragem da História na Ficção Portuguesa Contemporânea*, Braga/Coimbra, Angelus Novus Editora, 1996.

Pactos, jogos e cuidados

De *A Paixão do Conde de Fróis* (1986), creio que se poderá dizer que o processo de vernacularização da escrita leva a melhor sobre o romance, em rigor uma novela alongada, talvez colocável sob a epígrafe do «conto moral». É certo que muitos dos temas que reencontraremos em *Um Deus Passeando pela Brisa da Tarde* se encontram já enunciados aqui: o heroísmo como forma de plebeísmo, o dissídio entre a moral privada e a pública ou a necessidade social da hipocrisia. Mas a obra é mais marcante pela reconfiguração do narrador em termos camilianos (processo que culminará no último romance, *Era Bom Que Trocássemos Um Ideias sobre o Assunto*), um narrador que, recuperando a genealogia romântica de grande parte da narrativa pós-moderna, se dirige desenvoltamente ao leitor, comentando sucessos ou o seu relato deles, ou desvelando o contrato subjacente ao romance histórico.

Veja-se o que sucede com o comentário da descrição de uma morte no campo de batalha, o qual denuncia o anacronismo do romance histórico pela referência explícita ao cinema, denunciando ainda, a contrario, i. e., pela reivindicação de um valor de verdade, a natureza ficcional do narrado:

«Habitualmente, os leitores estarão afeiçoados a um certo dramatismo nestas mortes. Considera-se sempre que o passamento de alguém é um acto tão importante que há-de rodear-se e empavesar-se de trejeitos e ademanes rituais e anunciadores. Nos filmes de agora, por exemplo, como é que é? Os cavaleiros acusam o golpe, estorcem-se, levam a mão à ferida, balanceiam de frente para trás e de trás para a frente, dobram-se sobre a montaria, descaem a cabeça à altura do arçã, e lá acabam por cair em grande espectacularidade. Na vida real, como esta que se conta é, não ocorrem assim as coisas. Truz! — Um tiro e já está o cavaleiro no chão, tão subitâneo que nem temos tempo de lhe ver o volteio das botas pelo ar. Destarte se ficou aquele espanhol, ali esbarrondado, de braços e pernas à matroca.» (Carvalho, 1986, p. III, itálico meu.)

É curioso, e assinalável, que este ímpeto desconstrutivo não tenha conduzido Mário de Carvalho à prática da metaficção tão frequente nos nossos dias. No afloramento metafictional mais reconhecível, no Epílogo de

Casos do Beco das Sardinheiras, o autor é visitado pelas personagens, as quais reclamam contra a conclusão da história, por muito haver ainda a contar. O autor diz-nos, com toda a franqueza, estar pouco disposto a recebê-las, expondo as suas razões:

«Por um lado, porque não queria que me acontecessem no lar as coisas que costumam acontecer no Beco das Sardinheiras; por outro lado, porque isto de um autor conversar com as suas personagens vai estando um bocado visto. Nos tempos que correm um autor deve manter um olímpico desprezo pelas personagens, sem sequer as cumprimentar encontrando-as na rua.» (Carvalho, 1981a, p. 101.)

Suponho que é esta uma das encruzilhadas da obra de Mário de Carvalho. Não custa muito admitir que o autor talvez tenha encarado a hipótese da metaficção, que tantas vezes parece bordejar os caminhos seguidos pelas suas histórias. A estratégia, contudo, foi sempre outra: perante os riscos de esgotamento da latência da ficção por um sistemático esventramento em público, o autor recorre ao jogo, irónico, paródico, autodenegativo, com os contratos e as convenções sobre que repousa o seu edifício novelesco, mas sem nunca violar inteiramente aquele limiar metaficcional que, em boa verdade, quando transposto, faz com que todo o leitor se sinta desde logo um leitor inteligente. Esta estratégia é antes a de uma saturação da ontologia da ficção, pacto ficcional incluído, quer por meio da proliferação de mundos marcados pela indeterminação semântico-pragmática do fantástico (o qual, em si, pressupõe hoje uma radicalização irónica do pacto ficcional), quer pela duplicação citacional de um texto que, por se apresentar sempre como modalidade de glosa literária, nos instala na biblioteca de Babel, quer ainda pela saturação do texto por conteúdos antropológicos ou éticos, como no caso maior de *Um Deus Passeando pela Brisa da Tarde*.

Em Roma, com os bárbaros dentro de portas

São estas, creio, algumas das razões que, numa certa fase, conduzem o autor ao romance histórico e especificamente à época romana. Não é sem dúvida indiferente que, na longue durée do Império romano, Mário de

Carvalho escolha um período em que, como se dizia em *Quatrocentos Mil Sestércios*, são já passados os «tempos saudosos dos Flávios» (Carvalho, 1991, p. 33), vivendo-se na «incerteza funesta dos tempos que correm» (ibid., p. 82), ou que, em *Um Deus Passeando pela Brisa da Tarde*, se fixe na governação de Marco Aurélio, imperador-filósofo a que se segue um Cómodo, ainda incluído no lapso temporal do romance, bastante menos bafejado pelos deuses. Como sucede com a ficção científica, também neste caso o romance histórico é, e aliás sempre foi, uma forma de abordar questões de hoje: e nada como reflectir sobre o mais bárbaro dos séculos (o nosso) a partir de situações históricas em que os bárbaros se encontram às portas da Cidade (quando não a governam, por desencontradas razões de hereditariedade ou conspiração política).

Não me demorarei, por razões de espaço, na novela *Quatrocentos Mil Sestércios*, a qual contém pelo menos duas lições de moral, não sei se ambas proveitosas. A primeira é a que deriva da edificação de uma estátua ao optio que, depois de ter roubado o ardiloso Marco, personagem central, acaba morto por uma ursa que, por seu turno, já nas vascas da morte, mata um perigoso salteador que Marco insuspeitadamente levava ao seu encontro. Uma vez que o vencedor da história — Marco — dela se retirou, não desejando, por razões de conveniência pessoal, colher para si os louros, o militar acaba postumamente transformado em vencedor e herói exemplar, evocado até pelos magistrados nos seus discursos. Eis o que é uma corrosiva «moral da história», pronta a fazer-nos imediatamente desconfiar dos historiadores e da História que produzem confiando nos documentos do passado, os quais, ainda assim, podem ser a qualquer momento reduzidos a pó pelo testemunho de todos os Marcos que, por vontade própria ou alheia, se mantêm no silêncio das eras. Mais uma vez se comprova, pois, que o futuro é a única coisa que podemos ter como certa.

A segunda moral da história parece-me menos proveitosa socialmente (embora de indiscutível actualidade) e tem que ver com o enriquecimento fácil do jovem e boémio Marco, que, além de conseguir recuperar os quatrocentos mil sestércios roubados, ainda lhes acrescenta mais um milhão. É esta uma moral muito pouco weberiana e, a ser um exemplo, deveria perguntar-se aonde iria parar a tão decantada ética do trabalho, que ademais, por efeito do catolicismo, tudo indica não possuímos por aí além... Admitamos, porém, que esta não deixaria de ser uma reacção pequeno-bur-

guesa, provinda daqueles que não acreditam nos golpes da fortuna ou, mais secularmente, no jogo na Bolsa. E assim, Marco, personagem aliás simpática, dado o seu gosto pelas coisas da natureza e, mais moderadamente, das artes, poderia ser afinal um bom espécime do capitalismo financeiro de hoje, o qual, como sabemos, muito vive de jogadas. Nos termos da sua Roma de origem, di-lo-íamos contudo pouco rendido à ética da romanidade, sendo antes um filho dilecto da decadência.

Da arte de bem escrever: o retro-romance e a crítica

Bem diverso é o que ocorre em *Um Deus Passeando pela Brisa da Tarde*, que com toda a probabilidade é, na produção do autor, o contrapólo de uma obra tão desregrada como *O Livro Grande de Tebas, Navio e Mariana*. O próprio Mário de Carvalho viria a afirmar, ao receber o Grande Prémio de Romance que a APE lhe atribuiu, que o «romance segue, deliberadamente, um itinerário convencional. Um prólogo, uma narração, um epílogo. Aparentemente, será aquilo a que os especialistas chamarão um texto fechado» (Carvalho, 1995a). No mesmo texto, referindo-se ao próprio labor oficial, afirmaria ainda: «Não quero agora maçar-vos com os tratos de alma que me fez sofrer uma prolongada — e, se calhar, perdida — luta contra as palavras. Desde o gerúndio do título, até à utilização de vocábulos como 'cimitarra' ou 'maquilhaagem' ou 'vocês', tudo teve de ser pesado, medido e contado para chegar a soluções que, provavelmente, nem foram as melhores.» (Ibid.) Num arroubo de irónica acribia filológica, chegará a dizer que o «ideal seria ter escrito o livro em latim. Mas desconfio de que o meu editor não seria muito receptivo a essa proposta» (ibid.).

Poderíamos pois começar por interrogar o sentido do gesto que conduz um escritor de imaginação tão fervilhante e gosto tão acentuado pelo ludismo da escrita e da construção ficcional a escrever um romance tão admiravelmente enxuto e tão surpreendentemente contido nos limites do decoro reivindicado pela poética clássica (gesto compensado de imediato, dir-se-ia, pela escrita dessa obra libérrima que é o romance *Era Bom Que Trocássemos Um Ideia sobre o Assunto*, que pessoalmente não prefiro). Agora, todo o jogo com a convenção foi confinado aos estreitos limites de uma verosimilhança que se constrói, antes de mais, sobre a velha metáfora

organicista da obra, que, sugerindo-a como corpo dotado de cabeça, tronco e membros (ou prólogo, narração e epílogo), a configura como entidade objectual e redonda, à primeira vista cerrada sobre si mesma. No Epílogo de *Quatrocentos Mil Sestércios*, o narrador permitia-se, e invertendo a ordem dispositiva usada por Baudelaire nas *Fleurs du Mal*, dirigir-se ao «hypocrite lecteur, mon semblable, mon frère», propondo-lhe a cena burguesa da leitura e acentuando deliberadamente o anacronismo civilizacional:

«Tem paciência, leitor, manda afastar o escravo que já te chama para a ceia, aproveita, tu, os últimos raios de Sol que dardejам entre a folhagem, e lê, complacente, embora apressado, o relato do que se passou entretanto.» (Carvalho, 1991, p. 79).

Escusado será procurar algo de semelhante em *Um Deus Passeando pela Brisa da Tarde*. Trata-se agora de jogar dentro da convenção, explorando-a até ao limite, tornando-a por vezes visível, mas sem nunca incorrer sequer no pecado do estranhamento. O romance abre-se aliás em plena exploração da retórica do *incipit*, com aquele que é o começo mais fulgurante, ou mais fulgurantemente literário, da nossa narrativa contemporânea. Passo a citar esse parágrafo memorável:

«Brilha o céu, tarda a noite, o tempo é lerdo, a vida baça, o gesto flácido. Debaixo de sombras irisadas, leio e releio os meus livros, passeio, rememoro, devaneio, pasmo, bocejo, dormito, deixo-me envelhecer. Não consigo comprazer-me desta mediocridade dourada, pese o convite e o consolo do poeta que a acolheu. Também a mim, como ao Orador, amarga o ócio, quando o negócio foi proibido. Os dias arrastam-se, Marco Aurélio viveu, Cómodo impera, passei o que passei, peno longe, como ser feliz?» (Carvalho, 1994, p. 13).

Eis o que é, em boa verdade, o anúncio do regresso da Literatura à casa-mãe da Retórica e da Poética⁽⁹⁾. Excertos como este — e muitos há

⁽⁹⁾ De certo modo, este regresso é caracterizável como «edipiano», na medida em que estava inscrito desde o início no inconsciente (noutro jogo de linguagem: no programa

no romance — são de facto caracterizáveis como «de antologia» e, queira-se ou não, conhecerão o destino das antologias e das selectas (admitindo que ainda as haja). Suponho que aqui reside, aliás, a incomodidade indisfarçável de grande parte da crítica perante esta obra, a vários títulos monumental⁽¹⁰⁾. Vejam-se, por exemplo, as mais representativas declarações de voto dos jurados que a elegeram aquando da atribuição do prémio da APE: Fernando J. B. Martinho declara-a um romance «admiravelmente bem escrito», enquanto Manuel Frias Martins refere a sua «imponente criatividade verbal». Num outro contexto, Maria Alzira Seixo prefere acentuar, *et pour cause* — trata-se de enfrentar a obra com as categorias de um pós-modernismo a que a paródia fornece o indispensável suplemento de transgressão de um paradigma romanesco que se diria em excesso restaurado —, aquilo que se lhe afigura uma simultânea exibição e deturpação da tradição, juízo que eu diria excessivo. E referindo o «conteúdo humanista forte» da obra, relevará o traço caricatural das personagens secundárias, o qual aproxima, a meu ver imotivadamente, da banda desenhada (cf. Seixo, 1995).

genético) da obra de Mário de Carvalho. No seu saturado palimpsesto, como na sua paixão efabulatória ou no progressivo reforço do seu lastro vernacular, esta obra vem da literatura a que tão ostensivamente se deseja acolher. Nesse sentido, habita-a, no plano estético, um desejo de classicismo — a que corresponde, no plano sociocultural, a reivindicação de uma praxis de «profissional das letras». Leia-se, a este propósito, o seguinte excerto da *Captatio Benevolentiae* que prefacia o volume *Contos Soltos*: «Foi moda, tempos atrás, efémera como é da natureza das modas, a proclamação, por parte de certos autores, de um ostensivo desinteresse por tudo quanto dissesse respeito à literatura. Procurava-se difundir a imagem do escriba abrutilhado, de cabelo no peito, desmunido de leituras e de preocupações culturais. Era como se viessem a terreiro e dissessem, com olímpico desprezo: ‘— para quê tudo isso, se me basta a minha própria genialidade?’ A atitude era cabotina, era pernóstica, era tonta.» (Carvalho, 1986a, p. 7). Esta rejeição radical da atitude contracultural e uma certa menorização daquelas modalidades do literário em que a escrita se justifica como inscrição do vivido interessam sobretudo pelo que negativamente afirmam: um desejo de ordem e de regra, vale dizer, de Poética e de Retórica. O autor, em consequência, sofre uma reconfiguração horaciana, sentando-se à sua banca de trabalho, consultando os clássicos e penando o labor limae sem o qual toda a prosa é coisa pedestre.

⁽¹⁰⁾ Refiro-me, acima de tudo, à perfeição do trabalho de carpintaria responsável por este artefacto romanesco: inventio, elocutio, dispositio, tudo se harmoniza para servir uma ideia orgânica de obra, na qual «estilo», ritmo e sequência mutuamente se motivam, dir-se-ia que sem falhas.

Por mim, prefiro dizer que este romance é a mais radical afirmação recente de indiferença perante os rumos assumidos pela revolução modernista. Não se trata já de contestar ou de rejeitar, mas, mais radicalmente, como diria Jorge de Sena, de mudar de vida e de lugar. No fundo, o que Mário de Carvalho nos propõe é um retorno à narrativa conversacional burguesa, quero dizer, sete e oitocentista. Mas esclareçamos este ponto como convém: não estou a atribuir ao autor um intuito formal ou composicionalmente regressivo, ou sequer a julgá-lo por isso⁽¹¹⁾, mas antes a relevar o que me parece um desejo de funcionamento emancipador numa esfera pública que de novo pressupusesse a literatura (o romance) e o seu carácter formativo. A questão levar-nos-ia longe, mas simplificando diria que o modernismo, que coincide no tempo com o esgotamento do modelo clássico da esfera pública burguesa, rejeitará asperamente a sua perversão por uma sociedade gerada pela «rebelião das massas», tentando reproduzi-la numa esfera reduzida, porque selecta, de praticantes da cultura daquela *Great Tradition* idealizada por Eliot ou Leavis. A política cultural do alto modernismo será sempre dominada por um «complexo de acochado», que acabará por confiná-lo aos muros das instituições mecenasáticas que lhe permitiram ir sobrevivendo e sobretudo aos muros da Universidade (pense-se, por exemplo, no new criticism).

Assim, num contexto em que a cultura institucional das Letras permanece modernista, ainda que, hoje, envergonhadamente — e, em quantos casos, assumida como quem paga um tributo ou portagem de acesso —, a crítica encontra-se de todo desarmada para abordar um romance como este. O elogio unânime da qualidade da escrita, que não é senão uma proclamação do grau zero da crítica (tanto mais significativo quanto provindo de críticos cuja obra fala por si), permite ainda assim conservar um resíduo da utilidade em que ela se adestrou na Universidade, na medida em que é legível como um ersatz de formalismo: a perfeição da escrita — o «estilo» — seria a forma tensional e/ou espacial vazada em molde de bronze, como

⁽¹¹⁾ Esse intuito existe, mas não se me afigura pertinente enquanto instrumento analítico ou valorativo. O autor quis muito obviamente regredir, pelo que, mais relevante do que fazermos de polícias do subconsciente, será interrogarmos o sentido desse tão ostensivo desejo.

recomendava a poética clássica. E não deixa de ser sintomática a coincidência de discurso — e de elogio — entre pessoas treinadas no pós-estruturalismo e na desconstrução e as aves hoje raras da estilística. A uns, o romance não lhes permite falar; uma vez que não se reconhecem no seu alfabeto e na sua gramática: e elogiam-lhe a superfície visível; a outros, alimenta-lhes a velha confusão entre literatura e estilo, reactivando-lhes a não menos velha definição de literatura como aquele tipo de textos que servem para análise estilística ou que se definem pela sua inclusão (ou não) nas páginas das selectas.

O romance de educação na esfera pública pós-moderna

O problema deste romance reside em que nos propõe uma cerrada agenda humanista numa conjuntura em que a filosofia proclamou, porventura apressadamente, a morte do homem e o advento do pós-humanismo. Regressemos às reflexões de Lúcio na abertura da obra:

«Sou um senhor da terra, sou um romano, leio, cultivo-me, marco os tempos com o meu porte, os meus gestos, os meus ditos, as minhas maneiras, a minha fleuma, o meu traje togado. Dignidade. Gravidade. Romanidade. Humanidade. Convulsos temores e angústias resolvam-nos as legiões, e de rijo, que é o que lhes compete. A mim, agora, os livros...» (Carvalho, 1994, p. 16).

É talvez altura de introduzir a questão do romance histórico⁽¹²⁾. O autor declara, em advertência prévia: «Este não é um romance histórico. Tarcisis, ou, mais propriamente, o município de Fortunata Ara lulia Tarcisis, nunca existiu.» (Ibid., p. 11). A argumentação é especiosa e manifestamente não convence. Pois não tendo existido Tarcisis, existiu sem dúvida Marco Aurélio, com quem Lúcio trava um sibilino diálogo sobre a governação da Cidade, em Roma; ou existiram Miróbriga, ou Olisipo, ou a Lusitânia em que, não por acaso, se situa o romance. Ou ainda as invasões árabes, ou uma seita

(12) Sobre esta questão, veja-se o texto de Maria de Fátima MARINHO (1997).

que adorava o Deus único cujo filho putativo fora crucificado em Jerusalém, durante o período de Tibério. Digamos que o autor se esforça por retirar a especificação histórica ao gênero, reivindicando uma liberdade de criação que ele próprio, como já vimos, drasticamente restringiu por subordinação às regras da verosimilhança do romance histórico. Na articulação pragmática com o corpo do texto, o paratexto referido denuncia-se como verdadeira petição de princípio, tanto mais que o próprio Lúcio dirá, da narração das suas memórias, que o «que não conseguir recordar, comporei, sem qualquer escrúpulo. A imaginação também é amparo da verdade» (ibid., p. 26).

Como é próprio do Humanismo, o romance postula a perenidade dos valores e sobretudo das inquietações (éticas ou metafísicas) e a contemporaneidade dos Antigos. Regressando às palavras de Mário de Carvalho, ao receber o prémio da APE, «o Império Romano do Ocidente caiu há apenas mil e quinhentos anos. Ainda foi ontem» (Carvalho, 1995a). Porque caem os impérios? Porque morrem as civilizações? Qual a fronteira entre a civilização e a barbárie? No caso desta última questão, o próprio Lúcio responde, num dos seus muitos diálogos de surdos com Lunia: «As terras são uma aquisição da romanidade. Uma das fronteiras entre nós e a barbárie.» (Carvalho, 1994, p. 161). Ou ainda, e ecoando o apelo do salteador Arsenna para que não seja deitado aos cães, em castigo («— Lembra-te de que sou um homem»): O que é um homem? O que é a Cidade e o que é o Cidadão?

Perguntas várias e infundáveis às quais a crítica de hoje diz nada pela pouco simples razão de que o seu devir a tornou céptica em relação quer à possibilidade de responder quer ao rigor e pertinência das questões, todas elas demasiado enredadas na armadilha fatal da metafísica. Este é contudo um romance cuja tematização do humano e do político pede o correlato conversacional antes referido: como não pensar que poucas obras da nossa literatura contemporânea permitem, como esta, aquele percurso esclarecido do privado ao público, por meio de uma aturada discussão prévia das suas questões, que Habermas recenseou no modelo clássico da esfera pública burguesa? Por outras palavras, como não pensar que este é o grande «romance de educação» da nossa literatura contemporânea, no sentido assaz literal de romance para a educação (não sentimental mas cívica) do seu leitor? A questão, dir-se-ia, está em saber se o romance pode ainda hoje desempenhar esse papel talvez obnubilado em definitivo pelo triunfo de

todos os Rufos mediáticos dos nossos dias. Ou ainda, mais radicalmente, para nós que nisto e disto vivemos, em saber se um romance destes, para conseguir a sua real efectividade estética, antropológica e social, não se verá forçado a dirigir-se directamente ao público, sem a intermediação da crítica que não pode ter porque esta o não pode reconhecer⁽¹³⁾.

Entretanto, e para que possa desempenhar tal papel, o romance, segundo parece sugerir esta obra, deve assumir-se enquanto tal, isto é, como polifonia de vozes, valores e discursos. No caso, a narração autodiegética, que poderia fragilizar a heteroglossia de um romance tão densamente axiológico, acaba por reforçá-la, sendo o narrador quem é: um estóico que nos vai repetindo que «Não deve ser praticado nenhum acto sem uma razão»

⁽¹³⁾ Gostaria de deixar anotado que esta é, em rigor, uma posição aporética, a qual me parece subjazer à «política literária» de Mário de Carvalho. O romance como história (aquilo a que antes chamei retro-romance) é hoje, e como vimos a propósito de Diana, uma prática afectada pela irrelevância global que resulta da pulverização contemporânea das narrativas, e mesmo da narrativização global da História, nela incluídas todas as pequenas histórias que, por outras vias que não a literária, amplamente saciam a necessidade antropológica de narrativas (sintonize-se a tv na sic, a título demonstrativo). Por outro lado, é uma ilusão supor que, porque reformatado em história(s), o romance se pode dirigir sem mediação a um público em situação comunicacional ideal. De facto, em época de capitalismo tardio, e como podemos aprender em Jameson ou Debord, não só as mediações abundam, como, no limite, dispensam o objecto; e, como se vai vendo, a falência pública da crítica foi há muito compensada pela mediação do marketing (vale dizer, tautologicamente: dos media), o qual, entre outras coisas, é um dos maiores responsáveis pela recuperação coeva do conceito de autor. Ainda assim, esta posição afigura-se-me relevante na medida em que o que Mário de Carvalho afinal faz é colocar, no panorama tão civicamente inocente (ou absentista) da nossa ficção, a questão (habermasiana) do incumprimento das promessas emancipatórias do discurso da modernidade. Dir-se-ia que a sua obra é a admissão involuntária do bloqueamento desse discurso. As alternativas, porém, não se afiguram mais exaltantes, dado que aquilo que vimos tendo como doxa literária e crítica é uma ideologia debole do estético como reduto último de uma subjectividade avassalada pela cultura objectiva do consumo. Nessa sua destinação edipiana, a literatura perde não só toda a carga emancipatória como até o próprio desejo dela, a qual se vai volvendo em reminiscência longínqua. Torna-se, enfim, um luxo de belas almas, que a ela se acolhem como quem desiste, mais ou menos melancolicamente, do mundo. A «política literária» de Mário de Carvalho, ainda que idealizadora de uma romanidade hoje demasiado arqueológica – porque, entre outras razões, demasiado «orgânica» – tem a virtude de preservar, mesmo que aporeticamente, a literatura como res e questão públicas.

(ibid., p. 103), o que é razão prática suficiente para muita dúvida metódica... E é neste ponto que tal narrador estóico se revela uma idealização da burguesia, como talvez só poderemos encontrar num Lukács — o qual, recorde-se, nunca deixou de apontar a superioridade crítica dos burgueses hanseáticos de Thomas Mann. Mas, mais decisivamente, o romance, para poder aspirar a esse funcionamento na esfera pública, não pode deixar de se configurar no território mais reconhecível da Literatura (e da mais reconhecível literatura).

Diria, pois, que é este a meu ver o nó cego da obra de Mário de Carvalho, como ela hoje se apresenta (isto é, depois de *Um Deus Passeando pela Brisa da Tarde*). Diria, parafraseando livremente Walter Benjamin, que tanto o nómada que narra as histórias ouvidas longe como o sedentário que recolhe as histórias do passado se conciliam na corporação dos artesãos da escrita em que, como na obra de Mário de Carvalho, partilham a mesma banca. Ora, como vimos, esta nasce reivindicando um leque de referências menores e praticando a menoridade do conto ou da fábula, muitas vezes de matriz oral ou tradicional. Todavia, como sabemos desde Borges, uma genealogia de bagatelas feita é algo apenas ao alcance de quem viva enfronhado na biblioteca de Babel: não dispensa a bibliofagia, a qual não é isenta de consequências⁽¹⁴⁾. Numa recensão de *Os Alfêres*, dizia António Guerreiro que em Mário de Carvalho «é falsa toda a aparente ligeireza, do mesmo modo que é aparente todo o descomprometimento em relação à Literatura» (Guerreiro, 1990). O autor, percebe-se facilmente, é um leitor voraz, o que faz dele um escritor culto, perfil não tão frequente como isso na nossa literatura. Para quem ainda disso se não tivesse apercebido, *Um Deus Passeando pela Brisa da Tarde*, na verdadeira «lição» de literatura que dá a todos os amadores que entre nós publicam romances, aí está para o demonstrar: a Literatura (suspendamos por agora a escrita, cujo fetichismo esta obra rejeita) é também um efeito de biblioteca. E esta, propondo a

⁽¹⁴⁾ Num Borges, por exemplo, uma delas é a vertigem «literata» em que o seu universo (ou a sua biblioteca) parece por vezes afundar-se. Embora, é certo, e no que é uma reversibilidade perfeita, essa vertigem borgesiana nos vá dizendo a metafísica como um ramo da literatura fantástica, da qual (ou, de novo, da biblioteca) não há saída.

lição axiológica e estética da «menoridade» de referências, é que permite, enfim, que o iniciado se vá assumindo como o Mestre que nestas coisas se calhar sempre fora, e de que a «menoridade» dos inícios era, afinal, uma postulação irónica⁽¹⁵⁾.

Mural da história

Para acabar, que vai longa a parlenga, como é que ficamos afinal de contra-revolução? Talvez como na história que nos conta Adília Lopes (Lopes, 1997, p. 9):

«Era uma vez
uma rainha
chamada Vitória
morreu a rainha
não acabou a História»

⁽¹⁵⁾ Dessa atitude irónica dos inícios, proponha-se como índice a foto da contracapa da primeira edição dos *Contos da Sétima Esfera*. Trata-se de um retrato bem denunciador do lastro borgesiano da escrita de Mário de Carvalho nesta fase, situando-o a um tempo dentro e fora do mausoléu literário: o jovem autor, reclinado num burguês cadeirão de palhinha, contempla com displicência a objectiva, enquanto, com um cigarro entre dedos, a mão esquerda compõe o essencial da pose dândi. O compartimento é ainda burguês e, dir-se-ia, soturno, vendo-se por trás do cadeirão um móvel sólido e respeitável, encimado por uma fileira de livros encadernados, provavelmente obras de referência. Por cima destes, e no limite do enquadramento, livros ainda, dispostos horizontalmente, decerto por falta de espaço ou de organização da biblioteca. Tudo sugere a cena burguesa da leitura e, no caso, da escrita, o mesmo é dizer; tudo aponta para os Livros Grandes do plano mais recuado, a que a pose do autor parece responder com premeditada indiferença. Tudo é Biblioteca, ou seja, mundo fechado dos livros sem fim, abertos sobre a voragem da citação em abismo, da qual o autor nos oferece aqui o correlato objectivo da pose. Tudo, enfim, existe para ser recolhido em livro, sendo que a diferença entre os pequenos e os grandes é uma pura ilusão fenoménica: no grande livro da Literatura tudo é fantástico e verdadeiro, tudo é arcaico e coevo, tudo está simultaneamente no sítio e fora dele, tudo é transparência e pose, tudo vale. O cidadão desta foto é deveras o autor de um livro intitulado *Contos da Sétima Esfera*.

BIBLIOGRAFIA

- CARVALHO, Mário de - *Contos da Sétima Esfera*. Lisboa : Vega, 1981.
- *Casos do Beco das Sardinheiras*. Lisboa : Vega, 1981 (cit.: 1981a).
 - *O Livro Grande de Tebas, Navio e Mariana*. Lisboa : Vega, 1982.
 - *A Inaudita Guerra da Avenida Gago Coutinho*. Lisboa : Rolim, 1983.
 - *Fabulário*. Lisboa & etc., 1984.
 - *A Paixão do Conde de Fróis*. Lisboa : Rolim, 1986.
 - *Contos Soltos*. Lisboa : 4 Elementos Editores, 1986 (cit.: 1986a).
 - *Os Alferes*. Lisboa : Editorial Caminho, 1989.
 - *Quatrocentos Mil Sestércios seguido de O Conde Jano*. Lisboa : Editorial Caminho, 1991.
 - *Um Deus Passeando pela Brisa da Tarde*. Lisboa : Editorial Caminho, 1994.
 - *Era Bom Que Trocássemos Um Ideias sobre o Assunto*. Lisboa : Editorial Caminho, 1995.
 - «O Romance Está em aberto». *JL - Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 2-VIII-1995 (cit.: 1995a).
- COSTA, Linda Santos - «A Arquitectura, a Violência», *Público / Leituras*, 11-XI-1995.
- GUERREIRO, António - «Alegorias do Absurdo». *Expresso*, 13-I-1990.
- LOPES, Adília - *Clube da Poetisa Morta*. Lisboa : Black Sun Editores, 1997.
- MACHADO, Regina Helena - «Uma Voz apesar de Si Mesma: Os Alferes de Mário de Carvalho». *Colóquio/Letras*, n.º 143/144, Janeiro-Julho de 1997.
- MARINHO, Maria de Fátima - «O Sentido da História em Mário de Carvalho». In : Ana Hatherly e Silvina Rodrigues Lopes, orgs., *Os Sentidos e o Sentido*. Homenageando Jacinto do Prado Coelho. Lisboa : Edições Cosmos, 1997.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla - «O Sentido da Crítica». In : Ana Hatherly e Silvina Rodrigues Lopes, orgs., *Os Sentidos e o Sentido*. Homenageando Jacinto do Prado Coelho. Lisboa : Edições Cosmos, 1997.
- SEIXO, Maria Alzira - «Mário de Carvalho. Romance, Humanismo e BD». *JL - Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 12-IV-1995.
- WILSON, Elizabeth - «The Unbearable Lightness of Diana». *New Left Review*, n.º 226, 1997.

