

**UNIVERSIDADE ABERTA**



**A METAFICÇÃO EM MÁRIO DE CARVALHO**

**MARIA CECÍLIA DE SOUSA VIEIRA**

**Doutoramento em Estudos Portugueses**

**2016**



**UNIVERSIDADE ABERTA**



**A METAFICÇÃO EM MÁRIO DE CARVALHO**

**MARIA CECÍLIA DE SOUSA VIEIRA**

**Doutoramento em Estudos Portugueses**

**Tese de doutoramento orientada pela Professora Doutora Rosa Maria Sequeira**

**2016**



## Resumo

A metaficção é um traço basilar da literatura pós-modernista. Embora muitos escritores, ao longo da história literária, tenham desvendado no interior das suas narrativas o modo como estas são construídas, é na escrita pós-modernista, nomeadamente na carvalhiana, que se reforça o legado cervantino e se (re)inventam novas maneiras de narrar. O modo como os textos contemporâneos dialogam com a memória literária, com distanciamento crítico, a profusão e a conjugação peculiar de estratégias metaficcionais e, sobretudo, a ênfase dada ao papel do leitor são aspetos que diferenciam a literatura metaficcional contemporânea da anterior.

Através de um *corpus* selecionado de Mário de Carvalho – *Era bom que trocássemos umas ideias sobre o assunto*, *Fantasia para dois coronéis e uma piscina* e *A arte de morrer longe* – pretendemos demonstrar que a metaficção é uma tendência marcante da sua poética, inserindo-se naquele grupo de escritores que, reconhecidamente, são mestres da metaficção. Mais do que evidenciar as estratégias metaficcionais utilizadas pelo escritor, o propósito que norteia este trabalho é mostrar que, por meio delas, e ao sabor de uma heterodoxia muito própria, o autor contesta uma *praxis* de cariz representativo, parodia a convenção, discute expedientes literários, problematiza conceitos teóricos institucionalizados da teoria literária, reelabora textos do património literário, interroga a sua própria *poesis* e propõe o redimensionamento dos papéis assumidos pelo leitor. Sendo o programa destes textos a subversão das convenções literárias, a coexistência de exercícios metaficcionais e a revelação da sua condição de artifício, os desafios colocados ao leitor são exigentes. Solicita-se-lhe que reconheça o texto como ficcional e, simultaneamente, que se envolva na recriação do texto como instância-agente de todo o processo narrativo.

É nesta perspetiva que se percebe que as narrativas metaficcionais de Mário de Carvalho cumprem propósitos didáticos. Ao expor o *modus faciendi*, estes textos almejam fazer emergir leitores aptos a efetuar uma leitura ativa e autorreflexiva e capazes de serem verdadeiros parceiros na produção das obras, substituindo os leitores que adotam uma postura passiva e acrítica.

Palavras-chave: metaficção; pós-modernismo; pós-modernidade; escrita; leitura



## Abstract

Metafiction is a fundamental feature of postmodernist literature. Although many writers throughout literary history, have unravelled how they are built within their narratives, it is in postmodernist writing, namely in the “carvalhiana,” that the “cervantino” legacy is reinforced and new ways to narrate are (re)invented. The way contemporary texts dialogue with literary memory, with critical detachment, the profusion and the peculiar combination of metafictional strategies and, above all, the emphasis given to the reader's role are aspects that differentiate contemporary metafictional literature from the previous one.

Through a selected corpus of Mário de Carvalho – *Era bom que trocássemos umas ideias sobre o assunto*, *Fantasia para dois coronéis e uma piscina* and *A arte de morrer longe* – we intend to demonstrate that metafiction is a remarkable tendency of his poetics, inserting itself in the group of writers who, admittedly, are masters of metafiction. More than evincing the metafictional strategies used by the writer, the purpose of this work is to show that, through them and a sui generis heterodoxy, the author questions a *praxis* of representative nature, parodies tradition, discusses literary expedients, puts in doubt institutionalized theoretical concepts of literary theory, reworks texts of the literary heritage, interrogates its own *poesis* and proposes reshaping the roles assumed by readers. As the aspiration of these texts is the subversion of literary traditions, the coexistence of metafictional exercises and the revelation of their condition of artifice, the challenges readers have to face are demanding. They are asked to recognize that the text is fiction and, simultaneously, to get involved in the recreation of the text as instance-agent of the whole narrative process.

It is in this perspective that it is realized that the metafictional narratives of Mário de Carvalho fulfil didactic purposes. By exposing the *modus faciendi*, these texts aim to generate readers able to make an active and self-reflective reading and capable of being true partners in the production of works, replacing readers who adopt a passive and uncritical stance.

Keywords: metafiction; postmodernism; postmodernity; writing; reading.



Aos homens da minha vida: Francisco, João Pedro, Quim e Rodrigo  
(ordem alfabética e não de afeto).

À memória da Teresa e de meus pais.



À Professora Doutora Rosa Maria Sequeira, orientadora desta tese, a minha profunda gratidão, pois, sem o seu incentivo não teria sido possível a concretização deste trabalho. A minha gratidão pela forma como soube incentivar, sugerir caminhos e aceitar pontos de vista. Agradeço ainda, sobremaneira, a confiança que, desde o início, depositou no meu trabalho.



## Índice

<b>Introdução</b> .....	1
<b>Capítulo I - Mário de Carvalho na Pós-modernidade e no Pós-modernismo</b> .....	5
1- Em torno das noções de Pós-modernidade e Pós-modernismo .....	7
2- O percurso ideológico e literário de Mário de Carvalho .....	17
<b>Capítulo II – A narrativa metaficcional</b> .....	39
1- A metaficção: traço basilar da literatura pós-modernista.....	41
2- As tipologias .....	53
3- As estratégias .....	61
4- Problematização da mimese.....	76
5- A ficção histórica e a metaficção historiográfica.....	83
<b>Capítulo III – A metaficção em Mário de Carvalho</b> .....	107
1- Metaficção na obra carvalhiana <i>ante litteram</i> .....	110
2- A metaficção na obra carvalhiana <i>post litteram</i> .....	124
3- A metaficção <i>ad litteram: Era bom que trocássemos umas ideias sobre o assunto; Fantasia para dois coronéis e uma piscina; A arte de morrer longe</i> .....	127
3.1- Os paratextos.....	128
3.2- Os processos narrativos.....	135
3.3- O narrador protagonista .....	136
3.3.1- O narrador organizador e condutor da trama narrativa .....	140
3.3.2- O narrador crítico e problematizador .....	149
3.4- A interação do narrador com o leitor: do leitor vulgar ao leitor instruído .....	166
3.5- A interação com as personagens e os narradores interinos.....	184
3.6- Os diálogos de teor metaliterário .....	192
3.7- A intertextualidade e a paródia .....	197
3.8- Diálogo homoautorral e metaficção .....	221
4- A dimensão autorreflexiva na obra de Mário de Carvalho .....	229
<b>Conclusão</b> .....	237
<b>Referências Bibliográficas</b> .....	241
<b>Apêndice</b> .....	i



## Introdução

O interesse que sempre tivemos em acompanhar a obra ficcional de Mário de Carvalho levou-nos a constatar que, apesar da pluralidade de caminhos por que esta envereda, a prática autorreflexiva se apresenta como uma tendência marcante da sua poética. Embora esta propensão seja mais evidente no *corpus* por nós selecionado, reconhece-se a metaficção em muitos dos textos publicados pelo autor. Nas primeiras narrativas são já “ensaiadas” técnicas que serão posteriormente postas em prática de forma mais recorrente e mais obsessiva. Destarte, consideramos que o exercício metaficcional em Mário de Carvalho não deve ser negligenciado ou sequer subalternizado.

Não tendo sido ainda elaborado um estudo aprofundado sobre esta marca distintiva em Mário de Carvalho, com o presente trabalho, para além de preencher essa lacuna, pretendemos verificar a sua relevância no contexto geral da sua obra.

Para a prossecução dos objetivos referidos, estruturámos o trabalho em três capítulos. Ao nível metodológico assumimos uma perspetiva plural, essencial para a compreensão do fenómeno literário. Deste modo, os termos ou pressupostos teóricos serão articulados num sentido dinâmico, não exclusivo. No entanto, mesmo assinalando pontos de vista diversos, procuraremos evidenciar e defender aqueles que nos parecerem dar um maior contributo para o entendimento e esclarecimento dos conceitos apresentados.

No primeiro capítulo – **Mário de Carvalho na Pós-modernidade e no Pós-modernismo** – propomo-nos inscrever o autor no contexto da pós-modernidade e naquela geração de escritores que impulsionou (e continua a impulsionar) o pós-modernismo em Portugal.

Para tanto, assinalando a confusão terminológico-semântica em torno dos conceitos de pós-modernidade e pós-modernismo e as suas contradições e ambivalências, faremos a distinção entre os dois termos e apresentaremos as coordenadas estéticas e técnico-compositivas do pós-modernismo. Seguidamente, apresentaremos uma visão caleidoscópica do percurso literário e ideológico de Mário de Carvalho.

No segundo capítulo – **A narrativa metaficcional** – começaremos por defender que a metaficção, embora se enraíze numa tradição cuja origem remonta à própria criação do romance e tenha sido praticada ao longo da história literária (no caso português, mesmo no século XIX, ao contrário do que defende Robert Alter), ela é um traço basilar da literatura

pós-modernista, já que as práticas metaficcionais assumem agora outras características. Libertando as estratégias autorreflexiva da condição de um recurso alienante, sustentaremos ainda a tese de que o texto autorreflexivo, ao referir-se aos seus processos de composição, tem consciência da sua autonomia relativamente ao mundo a que pertence, mas tal não pressupõe nem significa uma separação absoluta dele.

A partir de uma perspectiva formal, registaremos os contributos importantes para o entendimento do fenómeno metaficcional, baseando-nos em estudos feitos por vários críticos literários. Mesmo assinalando pontos de vista diversos sobre o assunto, salientaremos os trabalhos de Patricia Waugh e de Linda Hutcheon, não só porque são os mais reconhecidos pela crítica, mas também porque vinculam a metaficção à pós-modernidade e enfatizam o valor da autoconsciência e da autorreflexividade. Deste modo, não só estudaremos as diferentes tipologias dos textos metaficcionais, como também as estratégias utilizadas, reforçando a ideia, na linha de Hutcheon, que é sobretudo na consciência de inclusão do processo de leitura com o da escrita que se distingue a autorreflexividade pós-modernista das formas anteriores.

Uma vez que a ficção que chama a atenção para a sua condição de artefacto também acaba por questionar o (des)conhecimento da realidade e a possível ficcionalidade da própria realidade, discutiremos ainda o conceito de mimese. Afinal, é, de certo modo, uma poética de cariz representativo que a narrativa metaficcional pós-modernista contesta, porque, na verdade, não há uma relação de similitude entre *res/uerba*. Destarte, relacionando a crise de representação com a questão da autorreflexividade, veremos que o processo de desmistificação do labor literário conduz o leitor à suspensão da crença na verdade ficcional que lê, sem, contudo, o impedir de estabelecer conexões entre o mundo ficcionado e o empírico.

Continuando a relacionar a prática autorreflexiva com a narrativa pós-modernista, veremos que a metaficção se estendeu também às narrativas de temática histórica. Assim, pretendemos evidenciar as diferenças existentes entre a ficção que alia uma base histórica e a metaficção (Linda Hutcheon denomina-a de “metaficção historiográfica”) e os romances históricos de linha ortodoxa.

Estabelecendo a circularidade entre a teoria e a produção literárias, no terceiro capítulo – **A metaficção em Mário de Carvalho** – propomo-nos fazer a sua articulação, através do *corpus* por nós selecionado.

Deste modo, sempre movidos pelo objetivo de comprovar que a metaficção faz parte da poética individual de Mário de Carvalho, primeiramente, demonstraremos que as primeiras obras publicadas pelo autor se apresentam já como embriões de técnicas metaficcionais e que, após a publicação do *corpus* em estudo, a prática metaficcional continua.

Num outro momento, a partir de *Era bom que trocássemos umas ideias sobre o assunto*, *Fantasia para dois coronéis e uma piscina* e *A arte de morrer longe*, obras em que autorreflexão e a desmistificação do *modus faciendi* são mais evidentes, pretendemos comprovar a tese central do nosso trabalho: Mário de Carvalho é um mestre da metaficção.

Assim, enquadrando os textos acima referidos na forma explícita, a nível diegético e do ponto de vista linguístico, para além de assinalarmos os paratextos, que antecipam já o caráter metaficcional da narração, estudaremos um conjunto de estratégias usadas pelo autor para desocultar o processo narrativo e as suas reflexões e para levar o leitor a entrar no jogo da literatura, exigindo-lhe uma leitura ativa e reflexiva.

Deste modo, destacaremos a intrusão do narrador, ora para organizar e conduzir a trama narrativa, ora para expor as suas escolhas no que se refere a expedientes literários, ora para comentar os laços que descortina entre a narrativa literária e o cinema, ora para problematizar conceitos institucionalizados, como é o caso da verosimilhança, ora, ainda, para assumir uma atitude crítica relativamente a uma *praxis* literária estereotipada; a interação do narrador com o leitor inscrito no texto; a interação do narrador com personagens e com os narradores interinos; os diálogos de teor metaliterário; o diálogo intertextual que o *corpus* mantém com uma diversidade de textos alheios e com outros por si assinados e, finalmente, as relações paródicas que os textos em apreço estabelecem com outras obras, com coordenadas estéticas, com expedientes literários e com convenções literárias. Paralelamente, e com base nas estratégias utilizadas, na sua peculiar conjugação e no modo como o autor as (re)atualiza, buscamos destacar a maneira *sui generis* de Mário de Carvalho escrever metaficção.

Explorando os propósitos que estão por detrás da prática metaficcional, defenderemos a tese de que um dos objetivos de Mário de Carvalho é ajudar a formar o leitor. É nossa convicção que, ao instaurar novos modos de escrever e de ler, o escritor visa fazer emergir um leitor apto a efetuar uma leitura ativa e autorreflexiva e que seja capaz de ser um

verdadeiro parceiro na produção da obra, substituindo o leitor vulgar, aquele que adota uma postura passiva e acrítica.

Finalmente, em função da especificidade e da relevância que a narrativa metaficcional tem em relação ao conjunto da obra, propomo-nos demonstrar que esta nos dá um importante contributo para conhecer Mário de Carvalho enquanto escritor.

**Capítulo I - Mário de Carvalho na Pós-modernidade e no Pós-  
modernismo**



*Nada se edifica sobre a pedra, tudo sobre areia, mas o  
nosso dever é edificar como se fora pedra a areia...*

Jorge Luis Borges (1969), “Fragmentos de um evangelho  
apócrifo” in *Elogio da sombra*, trad. de Jorge Schwartz e  
Maria Carolina de Araujo, Brasil, Editora Globo.

## **1- Em torno das noções de Pós-modernidade e Pós-modernismo**

A nossa tese, que o título enuncia, *A metaficção em Mário de Carvalho*, gira em torno de dois conceitos que exigem de nós um debate. Assim, não podemos deixar de inscrever a metaficção no contexto da pós-modernidade e de falar da vasta obra de Mário de Carvalho, cujo sentido unívoco não exclui – antes exige – uma visão caleidoscópica.

Mário de Carvalho integra-se numa geração de escritores que aprofundaram e/ou ainda aprofundam (já que com produções ainda em devir) o impulso pós-modernista. Não é, portanto, tarefa fácil apresentar características recorrentes, denominadores comuns, tendências estéticas predominantes e linhas de força conflitantes ou análogas num movimento ainda em desenvolvimento, já que inibe uma ponderação distanciada e, portanto, isenta de objetividade. Por outro lado, devido ao seu caráter contraditório, é impossível apresentar uma definição satisfatória do termo, como defende Bran Nicol num dos recentes estudos sobre o pós-modernismo: “it is almost standard practice for introductions to postmodernism to begin with the rather paradoxical assertion that postmodernism is impossible to introduce satisfactorily” (Nicol, 2002: 1)<sup>1</sup>. Por fim, a relação pouco clara entre a pós-modernidade e o pós-modernismo, a falta de consenso quanto à determinação do *terminus a quo e do terminus ad quem* do modernismo e do pós-modernismo e a dificuldade em determinar se há uma relação de continuidade ou de rutura entre o pós-modernismo e o movimento anterior contribuem, de forma exponencial, para o ensombramento da semântica do termo.

---

<sup>1</sup> Também Linda Hutcheon, já em 1989, apontava para o caráter contraditório do termo: “Any attempt to define the word will necessarily and simultaneously have both positive and negative dimensions. It will aim to say what postmodernism is but at the same time it will have to say what it is not. Perhaps this is an appropriate condition, for postmodernism is a phenomenon whose mode is resolutely contradictory” (Hutcheon, 1989: 1).

No entanto, estas e outras razões não nos devem inibir de esclarecer, antes de prosseguirmos este trabalho, embora sem nos alongarmos demasiado, os polémicos conceitos em apreço, assim como a sua configuração periodológica.

Falar em pós-modernidade<sup>2</sup>, termo primeiramente popularizado por Jean-François Lyotard, é, aparentemente, sugerir uma mudança do paradigma anterior, da modernidade, consequência de uma série de transformações do sistema social e cultural, e aceitar a instauração de um novo paradigma. Mas esta tese, defendida por alguns estudiosos, sobretudo por aqueles que tomam como referência os países capitalistas<sup>3</sup>, não é consensual. Por exemplo, para Jürgen Habermas, o projeto da modernidade está incompleto e inacabado (cf. Habermas, 1987: 5-24). Também Boaventura de Sousa Santos, tomando como referência o caso concreto de Portugal, defende que algumas “promessas da modernidade” ainda estão por cumprir e deverão ser cumpridas “com as promessas emergentes da pós-modernidade”<sup>4</sup>. E, seguindo esta linha de pensamento, acrescenta que a relação entre o moderno<sup>5</sup> e o pós-moderno não é de rutura total, nem de linear continuidade. É, pois, uma “situação de transição” em que ora há momentos de rutura, ora de continuidade (Santos, 1999: 103). Agnes Heller e Ferenc Feher convidam-nos a considerar a pós-modernidade “em todos os aspetos parasita da modernidade [que] se alimenta dos seus sucessos e dos seus dilemas”

---

<sup>2</sup> Krishan Kumar alerta para a ambiguidade do prefixo “pós”: pode significar um novo estado de coisas, referindo-se ao que vem depois; pode ainda sugerir o *terminus* (com idêntica significação da usada em *post-mortem*) (cf. Kumar, 1997: 79).

<sup>3</sup> Boaventura de Sousa Santos refere mesmo que a discussão sobre a rutura com o paradigma da modernidade e a emergência de um novo surgiu precisamente nos países capitalistas avançados e no contexto social próprio desses países (cf. Santos, 1999: 94).

<sup>4</sup> Segundo o autor, as “promessas” mais importantes que ainda estão por cumprir são a resolução dos problemas das desigualdades sociais, a erradicação do clientelismo e da corrupção e a resolução da dependência de grupos sociais do Estado. Sem estes problemas resolvidos, não podemos falar sequer em pós-modernidade (cf. Santos, 1999: 98).

<sup>5</sup> O próprio conceito moderno é ambíguo. Hans Robert Jauss (1978) sublinha que o adjetivo *modernus* apareceu, embora num outro contexto, no final do século V, para designar o que é atual, contemporâneo daquele que fala. Naquela altura, a palavra ainda não apontava para a ideia de relação passado/presente. A partir do século XII, a palavra passa a incluir a ideia de progresso que, por sua vez, conduzirá ao conceito de modernidade e significando uma forma de vida diferente e superior. Assim, tal como sugere Jauss, o conceito moderno passou a expressar a consciência de uma época que se relaciona com o passado.

Por sua vez, Maria Del Pilar L. Mijares define a modernidade da seguinte forma: “La modernidad, cuyo inicio suele situarse en torno a 1789, es la episteme que aúna los presupuestos filosóficos de la Ilustración y del racionalismo cartesiano, la base social del estado burgués centralizado y democrático, y el fundamento científico del progreso y de la tecnociencia y el capitalismo. Sus claves son: la importancia de lo científico-técnico, las ideas de sujeto y de tiempo lineal, la necesidad de ruptura y la búsqueda de lo nuevo (Mijares, 2007: 67).

(Heller e Feher, 1988: 10-11). Zygmunt Bauman, por seu turno, vai mais longe, e apresenta a pós-modernidade, não como uma nova era, mas como uma forma de consciência histórica:

“Postmodernity is modernity coming of age: modernity looking itself at a distance rather than from inside, making a full inventory of its gains and losses, (...) Postmodernity is modernity coming to terms with its own impossibility; a self-monitoring modernity, one that consciously discards what it was once unconsciously doing.”

(Bauman, 1991: 272)

Por seu lado, Barry Smart faz notar que, em vez de conceber a pós-modernidade como um período ou uma época, o termo pode ser usado

“para assinalar, efetivamente, um modo de nos relacionarmos com os limites e as limitações da modernidade, uma forma de a vivermos com a compreensão de que as promessas da modernidade no sentido de proporcionar ordem, certeza e segurança permanecerão por cumprir.”

(Smart, 1993: 31)

Assim, como se pode constatar pelas propostas dos autores supra apresentados, a pós-modernidade não é uma nova era, mas uma forma de nos relacionarmos com a modernidade, uma resposta às promessas não cumpridas, às esperanças frustradas e aos dilemas perturbadores que agora é necessário enfrentar.

No que concerne à delimitação epocal, parece ser relativamente consensual fazer coincidir os finais do século XX com o início da pós-modernidade (cf. Pires, 1999: 81). Todavia, como assevera Boaventura de Sousa Santos, o caso de Portugal tem de ser considerado à parte, já que “a sociedade portuguesa é uma sociedade periférica”<sup>6</sup> (Santos, 1999: 93) e, por isso, a modernidade estende-se desde o século XVI até à década de noventa do século XX, altura em que emerge a pós-modernidade. Portugal, apesar da Revolução de Abril de 1974, não conseguiu ultrapassar o seu estado de subdesenvolvimento e, por isso, ao

---

<sup>6</sup> O autor, na sua obra, diferencia os países do “centro”, da “periferia” e da “semiperiferia”, tendo em conta os seus ritmos de desenvolvimento: “É sabido que a ordem económica mundial ou o sistema mundial de Estados tem um centro (os países capitalistas avançados), uma periferia (os países do chamado terceiro mundo) e, entre ambos, uma zona intermédia muito heteróclita onde coube a maioria dos países socialistas de Estado da Europa de leste e os países capitalistas semiperiféricos, tal como Portugal, a Grécia, a Irlanda, talvez ainda a Espanha, isto para me limitar à semiperiferia no contexto europeu” (Santos, 1999: 93).

contrário do que aconteceu com os países centrais, a pós-modernidade começou muito tardiamente<sup>7</sup> (cf. Santos, 1999: 97).

Mas, afinal, o que é a pós-modernidade e quais são os seus traços caracterizadores?

Seguimos a proposta de Ana Paula Arnaut, na linha de orientação de Thomas Docherty, de Matei Calinescu e de Richard Palmer, que considera que o termo pós-modernidade se reporta a “um contexto social abrangente ao que podemos designar por macroparadigma sócio-político-cultural, em que se encontra inserido o post-modernismo, entendido como microparadigma estético-literário” (Arnaud, 2002: 67).

O mundo pós-moderno caracteriza-se, *lato sensu*, pelas constantes mudanças, pela dispersão, pelo caos, pela indefinição, pela fluidez, pela instabilidade, pela contradição e pela ausência de referências duradouras (cf. Bauman, 1998: 155-156). O mundo contemporâneo pauta-se, entre outros aspetos, pelo abandono na fé da razão<sup>8</sup> e no progresso projetado pela humanidade. No mundo pós-moderno, assiste-se a uma multiplicidade de rumos de ação possíveis, de formas de pensamento e de modos de vida, proporcionando novas liberdades e potencialidades. Porém, como observa Zygmunt Bauman, o que é peculiar desta época não é tanto o pluralismo de estilos e de doutrinas que é fonte de confusão, mas é a sua fluidez, a notória incapacidade em apontá-las com precisão e defini-las (cf. Bauman, 1998: 155), já que “o mundo pós-moderno é qualquer coisa, menos imóvel – tudo, nesse mundo, está em movimento” (idem, 1998: 121). Todavia, como assevera o mesmo autor, é a impossibilidade de se manter fiel por muito tempo a qualquer identidade o aspeto que melhor caracteriza o pós-moderno, já que a ausência de pontos de referência duradouros, fidedignos e sólidos contribuíram para a instabilidade da própria identidade. Ouçamo-lo:

“O aspeto novo caracteristicamente pós-moderno e possivelmente inaudito, da diversidade dos nossos dias é a fraca, lenta e ineficiente institucionalização das diferenças e sua resultante intangibilidade, maleabilidade e curto prazo de vida. Se desde a época do

---

<sup>7</sup> O autor justifica esta posição, porque “como sociedade periférica, a sociedade portuguesa é uma sociedade de **desenvolvimento intermédio**, cujo papel estrutural no sistema mundial é o de realizar, no contexto europeu em que se situa, a intermediação entre os países centrais e os países periféricos” (Santos, 1999: 94). Grifo nosso.

<sup>8</sup> Têm sido identificadas como características fulcrais da modernidade a fé na racionalidade e no progresso, fatores que conduziram à felicidade humana. (cf. Smart, 1993: 110). As causas para esta alteração de posicionamento face à fé na racionalidade e na ciência são várias. Apontamos as principais: a catástrofe da Segunda Guerra Mundial e a dolorosa lembrança dos acontecimentos de Auschwitz e Hiroshima.

‘desencaixe’ e ao longo da era moderna, dos projetos de vida o problema da identidade era a questão de como *construir* a própria identidade, como construí-la coerentemente e como dotá-la de uma forma universalmente reconhecível – atualmente, o problema da identidade resulta principalmente da dificuldade de se manter fiel a qualquer identidade por muito tempo, da virtual impossibilidade de achar uma forma de expressão da identidade que tenha boa probabilidade de reconhecimento vitalício, e a resultante necessidade de não adotar nenhuma identidade com excessiva firmeza, a fim de poder abandoná-la de uma hora para a outra, se for preciso”<sup>9</sup>.

(Bauman, 1998: 155)

Deste modo, e para concluir, o termo pós-modernidade, “à falta de melhor, é um nome autêntico na sua inadequação”<sup>10</sup> (Santos, 1999: 77) que não designa uma rutura ou um esgotamento da modernidade, revela antes um modo de a “experimentar” na época atual. Na verdade, se é certo que, em muitos aspetos, a era atual pode encontrar-se numa relação de descontinuidade com o passado, muitas das circunstâncias, experiências e problemas do presente permanecem em continuidade. Efemeridade, descontinuidade e caos são alguns traços que definem a pós-modernidade que, “negando o eterno e imutável, mergulha na fragmentaridade da mudança” (Pires, 1999: 82). A pós-modernidade, como Bauman tão brilhantemente a sumariza, é a modernidade a chegar à idade adulta (idem, 1991: 272).

Centrando-nos agora no pós-modernismo, podemos dizer que as balizas cronológicas que separam o modernismo do pós-modernismo estão longe de consolidação e de consenso, já que o debate em torno desta questão tem ocupado um elevado número de críticos, sempre ancorados nas mais diversas premissas para justificarem as suas posições. Embora haja algumas divergências entre os críticos no que respeita a questões relacionadas com a trajetória histórica, como quanto às características, aos autores e aos textos mais representativos das formas moderna e pós-moderna e das respetivas diferenças, o que parece ser consensual é que após a Segunda Grande Guerra (1939-1945) se afirma “um desvio/declínio do modernismo, um reaparecimento de um *anti-intellectual undercurrent* que ameaçava o humanismo e o iluminismo característicos desse movimento” (Arnaut,

---

<sup>9</sup> Grifo do autor.

<sup>10</sup> Também Nicolau Sevcenko considera a imprecisão do termo pós-moderno uma vantagem: “(...) creio que já seja uma vantagem e um alívio que o pós-moderno se apresente como um castelo de areia e não como uma Bastilha (...) apenas um castelo de areia, frágil, inconsistente, provisório, tal como todo ser humano” (Sevcenko, 1995: 55).

2002: 33) e que essa tendência se acentua, segundo alguns autores, devido à passividade, à ausência de crenças e de grandes causas da sociedade do pós-guerra.

Para o caso particular de Portugal, apesar de concordarmos com Boaventura de Sousa Santos, ao considerar que a pós-modernidade pode ser ainda uma realidade emergente, parece-nos que o pós-modernismo é já uma realidade efetiva. É certo que chegou mais tarde, quer por motivos de ordem política (o regime de Salazar foi marcado pela repressão, pelo isolacionismo e pelo atraso cultural), quer por razões histórico-literárias (muitas produções neorrealistas assumiram-se anti-modernistas e foi tardia a afirmação do legado modernista), mas acreditamos que a Revolução dos Cravos impulsionou grandes mudanças a diferentes níveis, permitindo, assim, a crescente abertura a temas, valores e correntes ideológicas que circulavam pela Europa e pelo mundo. É isto mesmo que assevera António Barreto ao afirmar que “A revolução de 1974 – 76 alterou radicalmente a vida política, o que teve implicações sociais, culturais e económicas de grande dimensão” (apud Costa, 2005: 140). João Pinharanda, corroborando a mesma opinião, acrescenta que a Revolução de Abril acarretou uma grande mudança a nível artístico:

“Em abril de 1974, em plena crise mundial, dá-se em Portugal um golpe militar que rapidamente degenera em revolução social alterando também significativamente os parâmetros de análise da realidade artística. Todas as linhas de força da vida nacional, mesmo as culturais, se concentraram então em diretrizes de sentido político social. De tal modo que houve indícios de um novo tipo de dirigismo artístico condicionado por conceções de uma cultura ‘ao serviço do povo’”.

(apud Costa, 2005: 264-265)

Neste sentido, Carlos Reis, ao considerar a evolução da ficção portuguesa no último quartel do século XX, refere que esta se encontra “balizada por dois marcos cronológicos e, mais do que isso, por aquilo que eles significam na consciência coletiva que os assimila: pela Revolução de Abril e 1974 (...); e pelo fim do século propriamente dito” (Reis, 2004: 15).

É, portanto, num século que, de acordo com Eduardo Lourenço, “nunca será passadista senão de si mesmo, como se estivesse convicto de ter em si, potencialmente, todos os tempos” (Lourenço, 1994: 322) que é cunhado o paradigma pós-modernismo.

Embora as raízes filosóficas do pós-modernismo possam remontar aos finais do século XIX (cf. Smart, 1993: 20), o termo só começou a ser usado a partir de 1930. A

primeira referência ocorre com Frederico de Onis, que usa o vocábulo para descrever “uma espécie de *modernismo* exausto e ligeiramente conservador” (Calinescu, apud Smart, 1993: 20)<sup>11</sup>. Mais tarde, na década de 50, o termo passou a ser usado por um grupo de arquitetos italianos e rapidamente transbordou para outras áreas, nomeadamente para as artes plásticas, para a pintura e para a literatura. Na década de 60, na América, acende-se o debate em torno do lexema e da sua adequação para descrever as transformações estético-literárias e, mais tarde, a discussão estende-se-á à Europa. E se inicialmente se entendeu o pós-modernismo como uma tendência “neoconservadora”, já não é assim que os analistas o encaram.

No que diz respeito ao panorama literário português, o pós-modernismo não surgiu subitamente, mas foi precedido de pré-manifestações doutrinárias e literárias levadas a cabo por alguns autores. Com efeito, a partir dos anos 60, as obras publicadas começam “a permitir entrever uma relação, ou melhor, uma assimilação literária efetiva das coordenadas do Post-Modernismo” (Arnaut, 2002: 16). O contributo de autores como José Cardoso Pires, (*O Delfim*, 1968), Augusto Abelaira (*Bolor*, 1968) e Carlos de Oliveira (*Finisterra. Paisagem e Povoamento*, 1978) é decisivo para a inauguração de um novo rumo estético<sup>12</sup>. A propósito desta última obra, *Finisterra. Paisagem e Povoamento*, Osvaldo Silvestre considera mesmo que, no contexto evolutivo da nossa ficção de finais do século, esta pode ser encarada “como um dos paradigmas da nossa pós-moderna metaficção. Um paradigma acentuadamente minimalista, desde logo na forma como questionar as possibilidades de sentido” (Silvestre, 1994: 52).

É, portanto, *O Delfim*, publicado em 1968, que está no limiar do pós-modernismo<sup>13</sup>, como atesta Ana Paula Arnaut:

“Assiste-se com esta obra [*O Delfim*] (...) a uma múltimoda reinvenção de tradições estéticas, desse modo permitindo, indubitavelmente, a abertura da cena literária a uma nova produção romanesca cujas características se equacionam numa linha de continuidade não só dos delírios concetuais e formais do Modernismo, vanguardas evidentemente incluídas, mas

---

<sup>11</sup> Grifo do autor.

<sup>12</sup> Não nos esqueçamos de outros nomes que já se perspetivam dentro do que poderemos chamar de pressupostos pós-modernistas, como: Agustina Bessa-Luís, Urbano Tavares Rodrigues, David Mourão Ferreira, Mário Cláudio, António Lobo Antunes e Maria Velho da Costa.

<sup>13</sup> De notar que Helena Kaufman adverte que o termo pós-modernismo não se refere forçosamente a uma época posterior ao modernismo. Segundo a autora, cada época tem o seu modernismo (rutura com o passado e proposta de novos rumos) e o seu pós-modernismo (cf. Kaufman, 1991: 124).

também coordenadas ideológicas do movimento neorrealista, nomeadamente no que concerne à crítica social e aos temas adjacentes.”

(Arnaut, 2002: 79)

Este romance evidencia, portanto, uma linha de continuidade do Modernismo e do Neorrealismo, mas, concomitantemente, é, também, “o ponto de chegada e de confluência, ora ironicamente desencantada, ora parodicamente encantada, ou não fosse a paródia uma das características da nova estética, de registos, de estratégias discursivas e de temas do próximo passado cenário literário” (Arnaut, 2002: 82).

Acerca do que intrinsecamente constitui o paradigma pós-modernista, há uma prolixidade de opiniões, algumas, até, contraditórias entre si, e outras, como já referimos, estabelecendo uma relação de sinonímia com o termo pós-modernidade. Com efeito, ao contrário de movimentos anteriores, como o Neorrealismo ou o Surrealismo, também eles constituídos numa tensa conexão com os movimentos literários que os precedem, o pós-modernismo é “plurívoco, multidisciplinar e afetado por ambiguidades que, pelo menos por agora, estão por resolver” (Reis, 2004: 24). Além disso, como observa Carlos Ceia, “neste campo cultural a que se convencionou chamar pós-modernismo, tudo é ainda provisório”<sup>14</sup> (Ceia, 1998: 9).

Todavia, apesar das referidas dificuldades, o que é certo é que há estudiosos que, centrando-se em determinados aspetos, avançam com propostas de definição. Registamos a de Bran Nicol, que enfatiza o seu carácter autoconsciente:

“Postmodernism can be regarded as a mode of cultural awareness informed by the conviction that everything *is*, in fact, *cultural*; that is, nothing in life – nationalism, value systems, identity, history, even reality – is natural or given. Rather, everything is constructed, mediated, put there *by someone for a particular reason*.”<sup>15</sup>

(Nicol, 2002: 3-4)

---

<sup>14</sup> Carlos Ceia, na sua obra *O que é afinal o pós-modernismo?*, de forma sugestiva, coloca um título interrogativo, para esclarecer, *ab initio*, de que o conceito não só é complexo, como também pouco pacífico. Aliás, logo no primeiro capítulo, refere: “Este ensaio começa pela garantia de que não vão ser apresentados nem argumentos definitivos nem conclusões finais (...). Se se quiser, o que se segue é um conjunto de reflexões laboratoriais sobre as possibilidades de caracterização do pós-modernismo na cultura portuguesa e outras” (Ceia, 1998: 9).

<sup>15</sup> Grifos do autor.

Além disso, há uma série de matizes caracterizadores e de marcas inovadoras, não porque sejam novidade, mas porque passaram a ser usadas com peculiar conjugação. Algumas das práticas do fazer literário que antes eram usadas de forma quase pontual emergem, agora, de forma frequente, ao ponto de podermos falar de uma nova corrente literária. Mas antes de enunciarmos algumas marcas ou tópicos mais comumente apontados, convém referir que o pós-modernismo, tal como nos diz Linda Hutcheon, é um fenómeno contraditório, “que usa e abusa, instala e depois subverte os próprios conceitos que desafia” (Hutcheon, 1991: 19).

Uma das inovações do novo paradigma é a recuperação de géneros literários canonicamente aceites e de subgéneros considerados marginais, rearticulando-os de forma provocatória e paródica, a ponto de dificultar a inserção da obra num género específico. Todavia, como salienta Ana Paula Arnaut, o importante não é propriamente “a fluidez genológica que ocorre”, mas o “tipo de transgressões que, agora, diferentemente se combinam de modo a criar uma obra genologicamente múltipla” (Arnaud, 2002: 216), consequência do “ceticismo instaurado (...) adveniente do não reconhecimento absoluto do valor de um único género” (idem, 2002: 153).

O diálogo intertextual, apesar de ser um procedimento que remonta aos primórdios da literatura, é uma característica do pós-modernismo. A peculiaridade da literatura moderna e pós-modernista no diálogo intertextual é que esta reescreve ludicamente esses textos, desafiando, assim, a competência literária do leitor. Por essa razão, esta tem sido acusada de elitismo, pois muitos dos textos a que alude não fazem parte da enciclopédia literária do leitor comum<sup>16</sup>.

A incorporação na narrativa de outros textos literários e não literários em termos parodísticos é outra das marcas do pós-modernismo. É certo que esta prática não é exclusiva de uma época, pois é localizável em variadíssimos textos da literatura grega pré-clássica e clássica ou mesmo na poesia trovadoresca (cf. Ceia, 2005: 6), mas a verdade é que “está suficientemente documentada no espaço que se convencionou chamar literatura pós-moderna para nos permitir distinguir a paródia também como paradigma desta época” (idem,

---

<sup>16</sup> George Steiner, em “O leitor incomum” de *Paixão intacta*, refere que, atualmente, o leitor sofre de sintomas preocupantes de “dislexia”, por estar pouco apetrechado de conhecimentos literários (Steiner, apud Martins, 2004: 239). Mas, como observa Maria Alzira Seixo, pouco importa se o leitor é ou não capaz de ler em diferentes níveis as eruditas, pois “só as apreende quem as conhece, e quem não conhece diverte-se com uma interpretação mais à letra” (Seixo, 2004: 112).

2005: 1). Linda Hutcheon confirma esta posição, ao afirmar que “parody in this century is one of the major modes of formal and thematic construction of texts” (Hutcheon, 2000: 2).

Outra característica importante do pós-modernismo é a conceção da narrativa como um campo propício à deslegitimação das grandes narrativas fundadoras ou identitárias, sendo frequente, até, um diálogo subversivo com esses textos que pertencem à memória cultural e/ou com textos coetâneos. Deste modo, as metanarrativas ancoradas nas tradições intelectuais são substituídas por uma outra que se inspira nas exigências e nos constrangimentos do presente<sup>17</sup>. A deslegitimação das grandes narrativas pode ser explicada pelo ceticismo generalizado deste período e pela “peculiar problematização dos factos históricos no que respeita às dúvidas atinentes ao seu estatuto ontológico e epistemológico” (Arnaut, 2002: 324). No entanto, como nos adverte Hutcheon, o facto de se dizer que se deixa de acreditar nas metanarrativas não significa que o conhecimento desaparece (cf. Hutcheon, 1991: 23).

A problematização da função e do modo de (re)escrita da História surge como outra das marcas da literatura pós-modernista, mais concretamente na de cariz histórico. Os historiadores de hoje reconhecem que é impossível produzir um discurso único e definitivo sobre os acontecimentos do passado e que o conceito de verdade histórica é relativo. Esta nova forma de o Homem se posicionar perante a História tem efeitos na ficção histórica. Os romances históricos pós-modernistas<sup>18</sup> parodiam as formas convencionais de acesso ao passado<sup>19</sup>, fazendo (re)pensar os modos de ler e de encarar o saber instituído e,

---

<sup>17</sup> De acordo com Lyotard, as metanarrativas funcionaram de forma similar aos mitos e, durante a época moderna, tinham tido a função de legitimar as instituições e as práticas sociais e políticas, as bases éticas e as formas de pensar. Na sociedade pós-industrial, o metarrelato perdeu a sua credibilidade por causa dos acontecimentos históricos, económicos e sociais que caracterizam os nossos tempos (cf. Lyotard, s/d).

<sup>18</sup> A peculiaridade do tratamento da História no romance pós-modernista traduz-se, *grosso modo*, num afastamento das conceções românticas postas em prática por Walter Scott ou, no caso português, por Alexandre Herculano.

Sobre o romance histórico pós-moderno, vejamos o que nos diz Maria do Carmo Castelo-Branco: “(...) na sua pluralidade e heterogeneidade textual, o romance histórico pós-moderno, misturando o passado com o presente, desconstrói e recontextualiza a história e o homem, misturando o passado com o presente, tentando confundir o ‘histórico’ com o ficcional, ou estender a ficcionalidade à história, num gesto de esvaziamento da diferença entre o factual e o imaginado, encerrados agora num mesmo mundo e num mesmo espaço temporal” (Castelo-Branco, 1999: 26).

Voltaremos a este assunto mais à frente, altura em que discutiremos o conceito metaficção historiográfica.

<sup>19</sup> Por exemplo, no romance *Um deus passeando pela brisa da tarde*, Mário de Carvalho apresenta-nos, de forma irónica e parodística, um bom exemplo de como o passado é ficcionado: “Este não é um romance histórico. Tarcisis, ou mais propriamente, o município de Fortunata Ara Iulia Tarcisis, nunca existiu” (Carvalho, 1994: 11). Mário de Carvalho, ao colocar esta espécie de advertência entre a epígrafe e o primeiro capítulo, está “tacitamente a fazer apelo às definições canónicas de romance histórico e a afastar-se do género a que faz referência” (Marinho, 2005: 249). No entanto, como acentua Fátima Marinho, a obra em questão pode e deve ser incluída no género em causa, se tivermos em conta a metaficção historiográfica pós-moderna.

consequentemente, permitindo a reelaboração e o redimensionamento do conceito de História. No caso particular português e por razões históricas, o interesse pela História confina com temas relacionados com a guerra colonial.

Os exercícios metaficcionalis ou autorreflexivos constituem outra tendência do pós-modernismo. É certo que, como salienta Carlos Ceia, “o romance enquanto género literário conhece a técnica da autorreflexividade desde a nascença” (Ceia, 2007: 75), mas, na ficção pós-modernista, para além da profusão da prática metaficcional, há uma aguda consciência e exploração do processo literário com um objetivo crítico. Remetemos para o capítulo seguinte a abordagem deste aspeto.

Estas e outras tendências marcantes da recente evolução do género romanesco evidenciam a polivalência e a complexidade da escrita do romance, genologicamente recetivo às diversas transformações, e, sobretudo, aberto a uma crescente autorreflexividade.

Em suma, nos finais do século XX instaura-se um novo paradigma literário - o pós-modernismo – que se consubstancia na existência de técnicas e de artificios inovadores, não porque sejam algo de inédito, mas porque passaram a ser utilizados de forma diferente e com maior frequência, designadamente em Mário de Carvalho.

## **2- O percurso ideológico e literário de Mário de Carvalho**

Falar sobre Mário de Carvalho coloca-nos algumas questões, porque muito do que sabemos acerca das trajetórias de vida e de pensamento de muitos escritores baseia-se apenas nas suas produções literárias, já que poucos nos legaram autobiografias, diários ou memórias. De qualquer forma, mesmo alguns daqueles que quiseram deixar um registo fidedigno de aspetos biográficos concluíram que a obra de arte é “mais transparente”. É, pelo menos, o que nos assevera Miguel Torga:

“O tempo acabara por me ensinar que não há espelho mais transparente que uma página escrita. É nela que fica testemunhada para todo o sempre a verdade irreversível do autor: a sua autenticidade, se foi sincero, a sua falsidade, se mentiu. É aí onde os possíveis leitores de

---

Estamos, pois, perante uma ironia. De facto, o processo de ironização paródica “situa-nos na linha mais ortodoxa de ficcionalizar o passado” (idem: 252). Portanto, a ironia nesta Advertência só é possível se for lida relativamente a um género ideal.

hoje e de amanhã o julgam, e ele próprio, que se procura, acaba por encontrar uma imagem à sua semelhança ou uma ficção irremediavelmente desfigurada.”

(Torga, 1971: 17)

José Saramago, na mesma linha, refere que tudo é (auto)biografia, já que, mesmo instituindo-se uma obra numa constante dialética de ocultação e de revelação, a verdade é que a escrita permite sempre “saltar o trinco” para descortinar fragmentos biográficos:

“Tudo é biografia, digo eu. Tudo é autobiografia, digo com mais razão ainda, eu que a procuro (a autobiografia? a razão?). Em tudo ela se introduz (qual?), como uma delgadíssima lâmina metida na fenda da porta e que faz saltar o trinco, devassando a casa. Só a complexidade das multiplicadas linguagens em que essa autobiografia se escreve e se mostra, permite, ainda assim, que em relativo recato, em segredo bastante, possamos circular no meio dos nossos diferentes semelhantes.”

(Saramago, 1985: 207)

Posição similar é assumida por Mário de Carvalho, ao afirmar que é através dos livros que ficamos a conhecer o escritor<sup>20</sup> e que esta, por si só, se institui como revelação:

“Cito de memória Jorge Luis Borges: tudo o que se escreve é autobiográfico. Só que uns dizem ‘nasci em tal ano’, em ‘tal lugar’, e outros ‘era uma vez um rei que tinha três filhos...’

(...) Eu confesso-me mais da segunda espécie referida por Jorge Luis Borges. Toda a minha biografia relevante está, de uma forma ou de outra, nos textos que tenho produzido.”

(Carvalho, 1997: 40)

Ora, estas citações levam-nos a concluir que a ficção não é sinónimo de fingimento, mas antes espelha a realidade. Ou seja, o escritor filtra as suas experiências empíricas e converte-as em fingimento artístico e é a partir dessa realidade fingida que se extrai a verdade. Portanto, a ficção é a melhor maneira de contar a verdade.

---

<sup>20</sup> “O que conta num escritor são os livros. A diferença específica. Por aí ele é julgado. As amadas de Camões e as datas de nascimento delas não acrescentariam nada – creiam – à leitura de *Os Lusíadas*” (Carvalho, 1997: 40).

Assim, muito embora acreditemos encontrar na obra do autor marcas das suas vivências pessoais, para o conhecimento do autor enquanto homem e cidadão, devemos socorrer-nos de toda uma série de entrevistas publicadas em revistas e jornais que, apesar de não terem o valor de uma biografia, não deixam de constituir um importante contributo<sup>21</sup>.

Mário de Carvalho, “um dos valores seguros da novíssima ficção portuguesa” (Mourão-Ferreira, 1987: 3) e “porventura o mais inventivo estilista da sua geração” (Venâncio, 1995: 94), é autor de uma obra variada, com cerca de duas dezenas de livros publicados que se inserem em dois modos literários – o drama (dois livros – *Água em pena de pato. Teatro do quotidiano* (1991) e *Se perguntarem por mim, não estou seguido de Haja harmonia* (1997))<sup>22</sup> e a narrativa (os restantes). No modo narrativo, o autor cultiva o conto, a novela, o romance, a crónica (dispersas em jornais e revistas) e o cronovalema.

A obra do autor é uma obra recente, em pleno processo de construção, mas já reconhecida, não só em Portugal, mas também no resto da Europa<sup>23</sup>, como atestam os diversos prémios que tem recebido<sup>24</sup>.

Viajando pela extensa e variada obra do autor, desde que começou a publicar, em 1981, *Contos da sétima esfera*, deparamo-nos com uma profusa variedade de histórias, fruto

---

<sup>21</sup> Note-se que, além dos seus livros, Mário de Carvalho tem toda uma série de entrevistas publicadas em revistas e jornais que, embora não tenham o valor de uma biografia, não deixam de contribuir para o conhecimento do autor como homem e cidadão.

<sup>22</sup> *Haja harmonia* foi levada a cena pelo “Teatro da Malaposta”, em 1997.

Como dramaturgo, Mário de Carvalho escreveu ainda *O sentido da epopeia*, representada pelo grupo “O bando” com o título *Estilhaços*, em 1989, e *Rapariga de Varsóvia*, pela companhia “Novo grupo”, em 1991. Neste momento, está em cena *Rumor*, obra ainda inédita do autor, na Barraca, encenada por Maria do Céu Guerra.

<sup>23</sup> Refira-se que alguns livros de Mário de Carvalho estão traduzidos em espanhol, inglês, francês, alemão, italiano, grego moderno, sérvio e búlgaro.

<sup>24</sup> *A paixão do Conde de Fróis* (1986) – Prémio D. Dinis *ex aequo* (partilhado com David Mourão-Ferreira); *Quatrocentos mil sestércios seguido de O Conde Jano* (1991) – Grande Prémio APE do Conto; *Um deus passeando pela brisa da tarde* (1994) – Grande Prémio APE do Romance e Novela, Prémio Pégaso e Prémio Fernando Namora; *Se perguntarem por mim não estou* (1997) – Grande Prémio APE do Teatro; *Fantasia para dois coronéis e uma piscina* (2003) – Prémio PEN Clube Português de Ficção e Grande Prémio de Literatura ITF/DST; *A sala magenta* (2008) – Prémio Fernando Namora; pelo conjunto da obra (2009) – Prémio Fernando Namora. Ao livro *Os alferes* (1989), publicado em Itália com o título *I sottotenenti*, foi ainda atribuído, em 2008, o Prémio Internazionale Città di Cassino.

Aquando da atribuição do prémio APE, José Correia Tavares, vice-presidente da APE, referindo-se ao livro premiado, *Um deus passeando pela brisa da tarde*, afirma: “um livro admiravelmente bem escrito, com um domínio perfeito das virtualidades expressivas da língua portuguesa, e, ao mesmo tempo, de grande sobriedade” e “pela depuração, sobriedade e limpidez da sua linguagem, bem merece o epíteto de clássico da pós-modernidade” (Tavares, 1995: 32).

de uma imaginação prodigiosa e incomensurável<sup>25</sup>, de discursos narrativos, de estilos e de artifícios literários<sup>26</sup>. Deste modo, é difícil classificar a sua produção ou integrá-lo numa escola literária, até porque “estamos perante uma literatura que está em indefinição permanente, que está constantemente a indefinir-se a si própria” (Gomes, 1986: 13)<sup>27</sup>.

Todavia, apesar da diversidade genológica, temática e estilística da obra carvalhiana, que torna difícil filiá-la num determinado gosto estético, há uma certa convergência de opiniões quanto à sua bipartição temática.

Óscar Lopes, partindo do binómio relacional “eu e mundo”, refere que, na obra de Mário de Carvalho, se pode observar uma certa duplicidade de linhas temáticas que oscila entre “o insólito absurdo e o insólito real” (Lopes, 1987: 9).

Tendo em conta estas duas vertentes, Osvaldo Silvestre estabelece uma conexão entre as temáticas e as opções genológicas. Considera a crítica que, nas narrativas em que prevalece o insólito real, as modalidades genológicas preferenciais são mais extensas, designadamente, o romance ou a novela. Ao invés, a linha em que Mário de Carvalho

---

<sup>25</sup> Mário de Carvalho explica que a sua “irreprimível “vontade de contar histórias são ecos da meninice: “Acho, francamente, que nisto de escrever vai alguma infantilidade que sobrou. (...) As crianças são capazes de se desdobrar numa multiplicidade de personagens. Em qualquer brincadeira são ‘este’ e são ‘aquele’. Na fantasia infantil ordena-se o mundo, como se o mundo estivesse ao capricho das brincadeiras. Aceitam-se histórias, transformam-se histórias e inventam-se histórias. E livremente se manipula a língua, se manipula a sintaxe, se desregulam os verbos, se criam vocábulos, se inventam sonoridades estranhas, e também se recebe e se entrega a tradição das lengalengas, das cegarregas, dos trava-línguas, das melopeias. Porquê escrevo? Porque há uma irreprimível meninice que tem de se exprimir” (Carvalho, 1997: 40).

Ainda acerca da facilidade de Mário de Carvalho em “congeminar enredos”, escreve Ricardo Pereira: “O mais das vezes, as histórias nascem assim: em noites de insónias – bem mais frequentes que as de sono tranquilo – o autor põe-se a congeminar enredos. Tudo começa com uma hipótese, um ‘e se?...’” (Pereira, 2000: 6).

António Mega Ferreira, num artigo publicado no *JL*, reconhece, também, a imaginação prodigiosa do autor: “(...) a imaginação do autor não conhece fronteira nem calendários: onde houver uma história para contar, aí está ele, de caneta em punho (é uma forma de dizer); e se não houver história digna de prosa, inventa-se. Mário de Carvalho é um dos maiores inventores literários da escrita contemporânea em língua portuguesa” (Ferreira, 2012: 9).

<sup>26</sup> Miguel Real, referindo-se particularmente à multiplicidade de artifícios literários do autor, afirma: “Mário de Carvalho é possuidor de um vastíssimo leque de artifícios literários pelos quais encanta o leitor. Entre o anedotário, a paródia, a exploração surrealista da imaginação (*A Inaudita Guerra*; “Três personagens transviadas e Fenómenos de aviação” in *Contos vagabundos*, 2001), o pastiche, o conto pícaro, a graça jocosa, a apologia e a parábola moralista, mantendo sempre uma admirável qualidade na escrita” (Real, 2010: 13).

<sup>27</sup> Referindo-se à diversidade temática e estilística de Mário de Carvalho, Álvaro Manuel Machado defende ser impossível integrá-lo numa corrente estética: “São várias as facetas da escrita de Mário de Carvalho, do relato fantástico ao estrambótico de pendor urbano e sobretudo lisboeta até à evocação flaubertiana da Lusitânia da decadência, passando pela visão sarcástica do dia-a-dia, tanto banal como trágico, e é deslumbrante a mestria formal omnigénera desse grande estilista, que se situa fora de qualquer escola (Machado, 1996: 107).

Mário de Carvalho, numa entrevista concedida a João Paulo Cotrim, recusa a ideia de ser integrado em qualquer escola: “Não consigo ver os meus livros filiados diretamente em qualquer autor, nem a fazer parte de qualquer escola. De resto, em sendo ‘acusado’ disso, passaria para outra faixa” (Carvalho, 1996: 44).

privilegia o insólito absurdo e o fantástico ganha expressão preponderante em modalidades genológicas de curta dimensão, como o conto. Senão, ouçamos a crítica:

“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 (...) outra, bastante mais ‘realista’, tendendo a recorrer a formas mais extensas, da novela ao romance (...).”<sup>28</sup>

(Silvestre, 1998: 213-214)

Ainda assim, não obstante desenvolver-se a obra de Mário de Carvalho nestes dois eixos fundamentais, em toda a sua obra, encontramos as marcas reconhecíveis do autor, quer a nível temático, quer a nível estilístico, tais como: a sedução da História e da sua manipulação; as reflexões acerca da condição humana, de Portugal, da linguagem e da literatura; a problematização da identidade nacional; a imaginação fulgurante; a atitude provocatória relativamente a conceitos estabelecidos; o manejo exímio da língua portuguesa, onde se reconhece os traços característicos da sintaxe e do vocabulário dos clássicos e, concomitantemente, o calão e o registo informal; o uso de procedimentos técnico-discursivos – a paródia, a ironia e o humor – estes dois últimos bem na senda de Eça.

Mas se, como vemos, o autor se destaca inicialmente como cultor do conto fantástico<sup>29</sup>, numa segunda fase, parece optar pelo romance “mais realista”<sup>30</sup>.

Poder-se-á supor, incautamente, que tal mudança resulta da preocupação de Mário de Carvalho por poder vir a ser votado a uma certa deferência por parte da crítica. Todavia, é de forma irónica que, no epílogo da coletânea *Casos do Beco das Sardinheiras*, o narrador, incarnando o papel de autor/criador, em amena cavaqueira com algumas das suas personagens, antevê um cenário hipotético de receção da sua obra:

---

<sup>28</sup> Dentro deste núcleo temático, podemos incluir obras publicadas nos últimos anos: *Fantasia para dois coronéis e uma piscina* (2003), *A sala magenta* (2008), *A arte de morrer longe* (2010) e *Quando o diabo reza* (2011).

<sup>29</sup> Sobre o universo fantástico de Mário de Carvalho, ver Correia (1990); Gouveia (2001); Vieira (2009).

<sup>30</sup> Note-se que, no segundo polo temático, se inserem também livros de contos, como *Os alferes* (1989) e alguns contos insertos em *O homem do turbante verde* (2011).

“- Meus caros, vejam lá se compreendem uma coisa. Um autor tem que se defender, estão a perceber? (...) É que isto da literatura, meus amigos, tem os seus pergaminhos, a sua dignidade: A-dignidade-do-discurso-literário. (...) já estou até meio repeso de ter escrito as histórias que escrevi. É que não é minha vocação, percebem? Eu cá gostava era de escrever assim coisas grandiosas como *Gilgamesh*, a *Odisseia*, a *Moby Dick* e não os pequenos casos do Beco das Sardinheiras e da arraia-miúda, não desfazendo. Sabem o que eu ganho com isto, sabem? Pois bem: vão-me chamar um escritor menor, vão-me acusar de estar para aqui a fazer literatura de miuçalha, de facilidade, de pechisbeque, de cutiliquê, literatura patchuli, literatura pataqueira, hã?”

(Carvalho, 2007: 85)

Aliás, numa entrevista conduzida por Américo Lindeza Diogo e Osvaldo Silvestre, Mário de Carvalho não só recusa a “menoridade” dos seus textos, como também assegura que “Casos do Beco das Sardinheiras é maior que o Tebas”:

“Já agora, eu, francamente, não aceito que algum dos meus livros seja ‘menor’. E tenho uma forte desconfiança (já com a objetividade dá a distância temporal) de que o assumidamente (não sinceramente) ‘menor’ ‘Casos do Beco das Sardinheiras’ é maior que o Tebas.”

(Carvalho, 1998: 86)

Osvaldo Silvestre vai mais longe, e defende mesmo que a notabilidade de Mário de Carvalho se deve precisamente à “confiança com que adota uma estratégia de ‘menoridade’ contra as entidades sacrais do cânone literário” (Silvestre, 1998: 212).

Também Manuel Frias Martins, numa apreciação crítica de *Contos da sétima esfera*, encara esta modalidade um virar de página na nossa produção literária do final do século:

“É que, com efeito, eles afastam-se tão fortemente da familiaridade daquele quadro intersubjetivo que a específica comunicação literária portuguesa foi configurando ao longo do tempo, que parecem propor quase que um novo modo de fazer literatura, ou, pelo menos, de propor a expansão da literatura portuguesa para um espaço de *suprema ficção* que não está significativamente presente nos modelos literários que ela construiu ao longo dos tempos.”

(Martins, 1983: 182)

Não pretendemos explorar esta sua faceta, já que extrapolaria, em muito, o âmbito deste nosso trabalho. No entanto, entendemos ser importante realçar a coragem de quem se aventura por inusitados e pouco ortodoxos caminhos, mas sempre consciente dos riscos que daí poderiam advir.

Mas a bipartição da obra do autor proposta por Osvaldo Silvestre, no nosso ponto de vista, não tem em linha de conta os textos metaficcionalis. Considerando, como já vimos, que o texto metaficcional chama a atenção do leitor para a sua própria condição ficcional e, portanto, perspectiva uma mudança no papel do leitor, podemos empreender uma leitura da produção romanesca do autor de forma a demonstrar que estas obras se integram num outro grupo.

Na verdade, como teremos ocasião de ver, no quadro do *explanandum* deste nosso trabalho, os exercícios metaficcionalis, longe de serem um “afloramento”, como defende Osvaldo Silvestre (idem, 1998: 218), é uma prática recorrente na obra carvalhiana. Destarte, concordamos inteiramente com Manuel Frias Martins, quando afirma que Mário de Carvalho coloca “de um modo global e homogéneo, o padrão português no continente da metaficção literária” (Martins, 1983: 188), corroborando, assim, a posição assumida por Ana Paula Arnaut (cf. Arnaut, 2002: 258).

Observemos, no entanto, que o facto de compartimentarmos a produção ficcional do autor não significa que a compreendemos de forma estanque. Com efeito, apesar das diferenças temáticas e formais entre as obras, parece-nos que elas formam um único livro, em que se reconhece a metaficção<sup>31</sup>:

“As ficções de M. de Carvalho misturam-se umas nas outras, e misturam-se com muitas outras (...) histórias com lobos e corvos, e todos aqueles animais a portarem-se como seres humanos, em histórias que saem umas das outras, à maneira de caixas chinesas... Estamos num emaranhado complexo de histórias de que somos feitos.”

(Coelho, 2003: 12)

A publicação de *A Paixão do Conde de Fróis* (1986) marca a primeira incursão do autor pelas formas mais extensas” e “bastante mais realista” (Silvestre, 1998: 213), afastando-se, assim, do trilho até aí seguido no domínio do fantástico. Trata-se de uma

---

<sup>31</sup> Deixamos por analisar as obras de Mário de Carvalho, entretanto dadas a lume, no decurso da realização deste trabalho. Estamos a referir-nos a *O varandim seguido de Ocaso em Caravangel* e *A liberdade pátio*.

narrativa de pendor histórico, mas que se demarca sobretudo “pela reconfiguração do narrador em termos camilianos” (idem, 1998: 217) e pelo “ímpeto desconstrutivo” (idem, 1998: 218). Com efeito, neste romance, o leitor emerge frequentemente à superfície do texto<sup>32</sup>, passando a constituir-se um elemento intrínseco à narrativa, e o narrador, mantendo uma relação de grande cumplicidade<sup>33</sup>, convida-o a cooperar no processo da criação e na elaboração hermenêutica do próprio texto<sup>34</sup>.

De qualquer forma, *A paixão do conde de Fróis*, também se demarca por apresentar uma grotesca caricatura de uma franja da sociedade de setecentos<sup>35</sup>. Com efeito, Mário de Carvalho, ancorando-se num episódio histórico – o cerco de Almeida, entre 7 e 25 de agosto de 1762, pelo marechal Alexandre Palhares – mistura, de forma lúdica e irónica, os dados históricos com os da sua imaginação<sup>36</sup>.

Como referimos no ponto anterior, a História retoma um lugar privilegiado na ficção pós-modernista, todavia, difere significativamente do romance tradicional, do modelo de Walter Scott. Na verdade, hoje, há uma nova abordagem da História e um novo modo de a (re)escrever e isso tem consequências na Literatura. A nova História não só mostrou que é impossível recuperar o passado, pois existem lacunas, fendas e silêncios que são irrecuperáveis, como também que o discurso histórico nasce de um trabalho com fontes

---

<sup>32</sup> Mário de Carvalho, no prefácio de *Contos soltos*, refere que a convocação do leitor para o interior da tessitura narrativa deixou de ser uma prática, mas que a pretende recuperar: “Não vai sendo hábito, nestes dias, convocar o leitor para uma tamarelice amável. Os escritores enfronham-se nas suas obras, ciosos e tímidos, e fazem de conta que o leitor não existe. De uma forma geral, qualquer referência ao leitor tem sido, mesmo, considerada de muito mau gosto, e chega a suscitar pequenos ‘ohs’ de escândalo e cílios desconfiados, baixo a um canto. Mas eu, que não sou escritor, arrego-me o luxo de desafiar o leitor para uma prática tranquila ao pé da lareira. Lembrem-se de Herculano? ‘(...) assentai-vos aqui ao lar, bem juntos ao pé de mim...’. Pois queiram ter a bondade de o fazer assim, rompendo um estatuto vigente, conformado de regras, termos e composturas maçadoras, dares e tomares protocolares e tediosos” (Carvalho, 1986: 5).

<sup>33</sup> O desejo de manter um pacto de cumplicidade com o leitor é bem visível no romance em apreço: “Qualquer apreciação sobre um homem, desde que não seja deus – é o caso do autor que suspeita de que, neste particular, também tem a cumplicidade do leitor – vem sempre frouxa, contingente e incompleta” (Carvalho, 1993: 73).

<sup>34</sup> “Não mo perguntem a mim que me limito a contar a história e sei tanto de assédios militares como de grego. Era assim que eles procediam. Se bem, se mal, julgue-o o leitor, ou, se não quiser julgá-lo, suspenda o juízo, como o outro.... Dessarte me avenho eu...” (Carvalho, 1993: 187).

<sup>35</sup> Fernando Mendonça a este respeito escreve: “*A paixão do conde de Fróis* seria uma historieta sem consequências, se não fosse o minucioso e expectante desenvolvimento da ação. No percurso narrativo, vão-se construindo simbolicamente aspetos que caracterizam a sociedade portuguesa, a do século XVIII, que no fundo é a dos séculos subsequentes. A nobreza teimosa, surda aos apelos do povo, o povo que é pau-mandado da nobreza e não sabe porquê. O clero que na sombra manipula a nobreza e o povo. Este é, de facto, o pano de fundo de *A paixão do conde de Fróis*, a paixão de ser capaz de reconstruir uma fortaleza absolutamente inútil” (Mendonça, 1997: 104).

<sup>36</sup> “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” (Carvalho, 1986: 57).

selecionadas em detrimento de outras, implicando, assim, a presença de um sujeito comprometido com a sua carga ideológica pessoal e com a carga ideológica do seu tempo. A História, neste novo paradigma, passa pela relativização do conceito de verdade e pela consciência da impossibilidade de produzir um discurso único e definitivo sobre acontecimentos do passado. Assim, a cultura da pós-modernidade tem como *modus operandi* a recuperação de convenções pré-estabelecidas para, por meio de processos parodísticos, subvertê-los e questioná-los.

Em *A paixão do conde de Fróis*, o relato histórico do conflito hispano-português da chamada “Guerra Fantástica” intercala-se com uma série de reflexões irónicas e jocosas de um narrador que relata as aventuras de um conde condenado ao desterro, em S. Gens, pelo Marquês de Pombal, que, numa obsessão doentia, defende a praça até às últimas consequências, acabando, assim, por ser alvo da ira daqueles que o consideram um fanático da guerra.

Este romance, como nota Ana Paula Arnaut, é uma “re-criação subjetiva” do real, onde é possível “ler uma ideologia de um autor/narrador subtilmente empenhado não na construção de um suplemento da historiografia oficial (...), mas na utilização lúdico-irónica do material histórico” (Arnaud, 2002: 337).

Depois de *A paixão do conde de Fróis*, segue-se a publicação de mais três obras de cunho histórico – *Os alferes* (1989), *Quatrocentos mil sestércios seguido de O conde Jano* (1991) e *Um deus passeando pela brisa da tarde* (1994).

A primeira, *Os alferes*, recupera a história recente de Portugal – o Estado Novo e o Império Colonial.

Na coletânea, estão insertas três histórias que, no essencial, se resume a três homens que têm em comum o facto de pertencerem todos à mesma hierarquia militar, alferes, e uma história em comum – uma estada passageira numa colónia portuguesa, algures em África ou em Timor, todos contra a sua vontade, durante o regime salazarista. Outro aspeto em comum é o facto de serem passivos, desprovidos de vontade própria, sofrendo de tédio, melancolia e medo.

Em *Os alferes*, os “heróis” caracterizam-se pela normalidade, despidos de marcas de exceção, o que vai ao encontro da nova forma de escrever a História – a substituição de protagonistas oficialmente aceites por protagonistas anónimos e colocados quase nos antípodas dos seres notáveis.

Em *Quatrocentos mil sestércios*, somos transportados de Salácia a Miróbriga, no tempo do império romano, após “os tempos dos Flávios” (Carvalho, 1991: 33)<sup>37</sup>. A narrativa<sup>38</sup>, *grosso modo*, é o relato pessoal, em tom irónico e jocoso, de um herói pícaro romano. De facto, Marco, protagonista de uma série de ações para recuperar quatrocentos mil sestércios, ora perseguido por salteadores (sob o comando de Eládio), ora salvo pela legião romana (chefiada por *optio*), ora roubado (pelo amigo Próculo), alcança, no epílogo da narrativa, o enriquecimento, pois, ao conseguir reaver os sestércios, ainda empresta dinheiro a juros. Por seu turno, o *optio*, depois de ter roubado o ardiloso Marco, acaba morto pela terrível urso Tribunda, a qual, por sua vez, ainda que agonizando, mata o salteador Eládio. Porém, os acontecimentos são alterados e, no final, *optio* é considerado herói pelo combate que travou, matando a “ursa Tribunda e mais quinze ladrões” (Carvalho, 1991: 82). Deste modo, é-lhe erigida uma estátua e este passa a ser evocado nos discursos dos magistrados.

Esta narrativa, apesar de recuperar um espaço sócio-histórico – o da Lusitânia sob o domínio dos romanos – parodia a História. Destarte, em *Quatrocentos mil sestércios*:

“Já não se trata, entre outras características, de utilizar os grandes nomes e os grandes acontecimentos do passado com intuítos moralizantes, pedagógicos e didáticos, trata-se, sim, e acima de tudo, de o modalizar e de parodiar (por vezes de o apresentar do avesso), no sentido de desmistificar a importância concedida a certos e determinados episódios.”

(Arnaut, 2002: 21)

*O conde Jano* apresenta uma mundividência e uma época diferente de *Quatrocentos mil sestércios* – a *media aetas*. A trama narrativa de *O conde Jano* desenvolve-se, *grosso modo*, em torno da promessa de casamento, na infância, de Jano à filha do rei. Este parte para as Cruzadas e regressa casado e pai de filhos, o que o impossibilita de cumprir a promessa. O rei e a infanta pressionam Jano para que este honre a sua palavra. Deste modo,

---

<sup>37</sup> A dinastia dos Flávios durou até ao ano 96 d.C. e caracterizou-se por ser uma época de paz e de prosperidade. Pelo contrário, o império romano, nos seus finais, é um período decadente, com corrupção política e social.

<sup>38</sup> As duas narrativas, *Quatrocentos mil sestércios* e *O conde Jano*, quanto à sua genealogia, foram consideradas contos pela APA (1992) e por Rui Filipe Hilário na sua dissertação de mestrado (cf. Hilário, 2006: 16-18). Todavia, Osvaldo Silvestre (1998: 219) e Rosa Sequeira (2002: 286), sustentados mais em critérios temáticos e históricos do que semântico-estruturais, atribuem-lhes o estatuto de novelas.

Jano vê-se confrontado com um dilema: honrar a sua linhagem, obedecendo ao rei (é-lhe exigido que entregue a cabeça da esposa numa taça de prata) ou desobedecer-lhe e sua consequente desonra. No final, Jano degola a esposa, conforme lhe pedira o suserano, mas a infanta acaba por morrer também.

Esta história, baseada num poema do *Romanceiro*, recupera a rígida hierarquização social, o poder absoluto do rei e a ideologia dominante da classe nobre que honrava a sua linhagem.

A ação de *Um deus passeando pela brisa da tarde* situa-se na Lusitânia, sob o império romano, mais concretamente no tempo dos imperadores Marco Aurélio e Cómodo, época muito conturbada e a entrar em declínio. A diegese é narrada em primeira pessoa por Lúcio Valério Quíncio, em *ultima res*, que, já no exílio, escreve as suas memórias centradas na governação de Tarcisis, cidade-município da Lusitânia<sup>39</sup>. Este juiz que protagoniza a ação do romance é um herói incapaz de harmonizar-se num mundo corrupto e com gostos selvagens (abomina os jogos e sente repulsa pelas crueldades gratuitas, como o suplício e as mortes na arena) e em constante ameaça, quer externa (das investidas bárbaras), quer interna (pelos cristãos – a seita dos adoradores do peixe). Estes fatores, juntamente com a sua paixão pela patriciã Iunia Cantaber, uma jovem cristã viúva, arrastaram-no para o exílio.

*Um deus passeando pela brisa da tarde* reconstitui o *modus vivendi* do mundo romano, como a ascensão fácil na política (o caso de Rufo), o gosto pelo sangue e pela crueldade, as corrupções, as traições, a intolerância religiosa... e o seu universo filosófico cultural.

A capacidade de Mário de Carvalho para recriar o ambiente da antiga Lusitânia e a decadência do império é apreciada por Raul Lourenço, como podemos ver:

“E o trabalho de reconstituição histórica é de tal modo filigrânico e exaustivo que se assume como um dos aspetos incontornáveis em qualquer tipo de leitura ou de abordagem que se faça a *Um deus passeando pela brisa da tarde*. (...) O carácter abrangente e pormenorizado do trabalho de reconstituição de uma época consegue tornar palpáveis os contornos de um mundo que, sendo distante, nem por isso é sentido como pitoresco ou arqueológico.”

(Lourenço, 1996: 300)

---

<sup>39</sup> Tarcisis é uma cidade perdida, longe do centro do império romano, Roma, e longe dos centros de decisão e, portanto, votada ao ostracismo.

Mas se, como vimos, é certo que estas narrativas enformam dados verosímeis e históricos, também é verdade que alguns vêm tamisados pela estrutura narrativa, pela liberdade da imaginação do autor e pelo seu crivo subjetivo<sup>40</sup>. A abordagem que Mário de Carvalho faz da História é, portanto, uma combinação da díade *res factae/res fictae*<sup>41</sup>.

A metaficção historiográfica, uma das manifestações mais características da estética pós-modernista, também é usada por Mário de Carvalho para acentuar a relatividade da verdade histórica e a precariedade do saber único e indestrutível. De facto, é com alguma frequência que, numa estreita cumplicidade com o leitor, se debatem questões relacionadas com a reconstituição dos factos históricos e que se desmitifica o modo como se processa o conhecimento dos materiais históricos. Por exemplo, no romance *A paixão do conde de Fróis*, o autor-narrador, convocando o leitor, mostra-lhe que a imaginação e a memória são importantes para a reconstituição de histórias:

“Nem sabes, tranquilo leitor, em teu sossego, como eu te poupo. Um dia em que eu for velho, esgotada a juventude, com seus arroubos e estúrdias, pedindo-me já o corpo a sombra das frondes e o gorgolejo dos arroyos, embaciada a imaginação em proveito da memória, eu hei de recontar as velhíssimas histórias que o mercador me impingiu.”

(Carvalho, 1993: 34)

Noutro passo da mesma obra, o narrador, num comentário metanarrativo, apresenta, de forma irónica, a forma como as personagens morrem em combate:

“Habitualmente, os leitores estão afeiçoados a um certo dramatismo nestas mortes. Considera-se sempre que o passamento de alguém é um ato importante que há-de rodear-se de trejeitos e ademanos rituais e anunciadores. Nos filmes de agora, 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 arção, e lá acabam por cair em grande espetacularidade. Na vida real, como esta que se conta, não correm assim as

---

<sup>40</sup> O romance histórico, como afirma Fátima Marinho, conjuga a ficcionalidade que é inerente ao romance e uma “certa verdade” que é própria do discurso da História. É, portanto, um género híbrido. (cf. Marinho, 1999: 12).

<sup>41</sup> Eis o que afirma Lúcio sobre o seu método para alcançar a verdade dos factos. Propõe, se for traído pela memória, recorrer à imaginação, para contar os acontecimentos: “O que não conseguir recordar, comporei, sem qualquer escrúpulo. A imaginação também é amparo da verdade. (...) Seja eu, então, claro, preciso, atento, verdadeiro, hábil imaginativo, e assim me inspire a Providência” (Carvalho, 1994: 27).

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.”

(idem: 126)

Para finalizar esta incursão pelas narrativas históricas de Mário de Carvalho, queremos realçar que as suas viagens pela História não são meras revisitações ao passado, mas visam, sobretudo, abordar questões do nosso tempo e estabelecer paralelismos entre épocas tão distantes no tempo, para mostrar que as mentalidades e o comportamento das pessoas permanecem, sendo urgente, assim, redimensionar o nosso *modus vivendi*. Ao visitar o passado, o autor interroga um presente incerto e destituído de valores. O próprio autor, numa entrevista a Afonso Cautela, referindo-se a *Um deus passeando pela brisa da tarde*, afirma que os acontecimentos do passado servem de pretexto para a crítica. Ouçamo-lo:

“Procuro valorizar e fazer sobressair o paralelismo entre o que ocorreu quando o império romano começou a abanar e os nossos tempos, aqui e agora, nos quais também somos constantemente surpreendidos por fenómenos novos, inesperados (e também de origem religiosa). Hoje rompem os fundamentalismos por todo o lado e também há sinais muito claros de desagregação das mentalidades.”

(Carvalho, 1995: 28)

Assim, no romance *A paixão do conde de Fróis*, podemos ler uma crítica, bem atual, àqueles que, de forma obsessiva e compulsiva e sem qualquer habilidade para gerir diplomaticamente as relações civis, não hesitam em criar um mundo à sua maneira e medida. Em *Os alferes*, podemos ver uma crítica contra o autoritarismo e contra o regime colonial. Em *Quatrocentos mil sestércios*, a crítica incide sobre a adulação de falsos heróis e o enriquecimento fácil. Em *O conde Jano*, assistimos à crítica do abuso de poder. Em *Um deus passeando pela brisa da tarde*, critica-se a ascensão mediática no poder e na política, a manipulação do povo ignorante e a barbárie.

Estas obras postulam a perenidade de valores e a contemporaneidade dos Antigos, mostrando, assim, que a História continua a ser *magistra vitae*.

Oswaldo Silvestre, a propósito de *Um deus passeando pela brisa da tarde*, acentua o humanismo presente na obra. Parece-nos ser um comentário que pode ser aplicado à restante obra literária de Mário de Carvalho:

“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.”

(Silvestre, 1998: 222)

Damos, pois, razão a António Guerreiro quando afirma 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: 31).

Contudo, não queremos avançar nesta viagem pela obra carvalhiana, sem antes referir que muitos contos que se situam na franja do fantástico também revisitam a História. Por exemplo, no conto “A inaudita guerra na avenida Gago Coutinho”, que dá título à coletânea, assistimos à interação de duas épocas – a *media aetas* e a contemporânea – com uma intenção marcadamente ideológica, já que permite um paralelismo entre os dois tempos<sup>42</sup>; nos contos “Almocreves, publicanos, ricos-homens e ciganos” e “A pele do judeu” assistimos, *ex abrupto*, à transposição do passado para o presente também com uma intencionalidade crítica – a intemporalidade das situações relatadas.

Mas se, como vimos, nalgumas obras, Mário de Carvalho mostra um grande fascínio pela História, por figuras que dela se destacam ou por factos que à sua maneira redescobre e reinventa, isso não anula uma aguda e mordaz atenção às mentalidades e aos tiques ideológicos, comportamentais e linguísticos do nosso tempo, com histórias passadas no mundo atual.

Miguel Real, referindo-se ao autor, num artigo intitulado “O realismo irónico”, aproxima-o mesmo de Eça de Queirós, não apenas pelas preocupações sociais, como também pela forma como as aborda – com “realismo irónico”:

---

<sup>42</sup> Ver Gouveia (2001); Vieira (2009).

“(...) é em Mário de Carvalho, indubitavelmente, em conjunto com Rui Zink, que hoje mais se faz sentir a tradição portuguesa do realismo irónico de Eça de Queirós, isto é, uma visão crítica impiedosa, sanguínea e humorada do estado de Portugal.”

(Real, 2010: 13)

É certo que em Mário de Carvalho os temas são outros, as técnicas de narrar e de construir a intriga e de apresentar as personagens são diferentes, mas, apesar destas metamorfoses, consideramos que as suas obras são ostensivamente construídas, tal como as realistas, para oferecer um vasto quadro da sociedade atual e levar o leitor a refletir criticamente sobre as matérias abordadas.

De facto, a literatura pós-modernista afasta-se da realista clássica e institucionalizada<sup>43</sup> pela consciência da incapacidade de reproduzir mimeticamente a realidade<sup>44</sup> e, *ipso facto*, pela consciência da natureza ficcional do discurso literário.

Afinal, como disse Mário de Carvalho, lembrando a raiz etimológica do vocábulo “Ficção”, é a ficcionalidade e a ilusão do verdadeiro que sustentam a sua produção e a definem como “suprema ficção”:

“Ficção vem de ‘fingo’, que quer dizer dar a ilusão de que... Nós, para dar, o que temos é ilusões, de preferência bem conseguidas, de forma a que, quando falamos de sapatos, o leitor os aceite, ainda que o sapateiro possa torcer o nariz. E em sendo caso disso, vai-se a uma fábrica, consultam-se umas obras, ouvem-se umas pessoas. Carrega-se o efeito de

---

<sup>43</sup> Até ao século XVIII, a preocupação em fazer o leitor acreditar na veracidade dos factos era quase nula, no entanto, no século XIX, a busca da verdade passa a ser uma obsessão para muitos autores de determinado tipo de textos. À laia de exemplo, vejamos o que afirma Camilo Castelo Branco no seu romance *Mistérios de Lisboa*: “(...) os romances são uma enfiada de mentiras (...). Este romance não é um romance: é um diário de sofrimento, verídico, autêntico e justificado” (Branco, 1969: 32).

Mas esta literatura alicerçada no empirismo setecentista e no positivismo oitocentista de intervenção crítica e social entrou em colapso com as vanguardas que elegem o metafórico, o simbólico e o alegórico, o abstrato e o subjetivo em detrimento do objetivo e do concreto, fazendo ruir o que se considerava ser a coerência interna do mundo.

<sup>44</sup> A consciência da inexequibilidade do real ou verdadeiro desde cedo se tornou evidente por parte de alguns teorizadores. Já na *Poética* de Aristóteles, parágrafo 50, pode ler-se: “Pelas precedentes considerações se manifesta que não é ofício de poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verosimilhança e a necessidade. Com efeito, não diferem o historiador e o poeta, por escreverem verso ou prosa (...) diferem, sim, em que diz um as coisas que sucederam, e outro as que poderiam suceder” (Aristóteles, 1986:115).

Note-se, parenteticamente, que o próprio Mário de Carvalho, numa entrevista a Rodrigues da Silva, apela à lei das probabilidades no discurso ficcional, lembrando e citando Aristóteles (cf. Carvalho, 2008: 16).

Roland Barthes, mais tarde, ao afirmar que “o real não é representável” (Barthes, 1978: 23) e que é impossível “fazer coincidir uma ordem pluridimensional (o real) com uma ordem unidimensional (a linguagem)” (idem, 1978: 23), leva-nos a concluir que a imitação simétrica está, de facto, fora do alcance humano.

fingimento com pontos de verosimilhança, ainda que não se perceba – nem tenha de se perceber – nada do assunto.”

(Carvalho, 1998: 5)

Como se vê, inscrevendo-se o texto ficcional no plano do fingimento<sup>45</sup>, muitos dos referentes existentes podem nem sequer ser similares à realidade empírica, o importante é serem apenas verosímeis, com o que sabemos (poder) existir. Com efeito, como sabemos, a literatura não tem um compromisso com a verdade, porém, os acontecimentos narrados possuem uma *mimesis* comprometida com a verosimilhança, ou com o que pode vir a acontecer.

No entanto, não obstante a subversão e irreverência relativamente às canónicas representações, as produções pós-modernistas não excluem (nem podem) o contacto com a realidade objetiva do mundo exterior. As obras literárias, mesmo as mais fictícias ou fantásticas, referem o real empírico e são dele subsidiárias. Em maior ou menor grau, há, portanto, uma âncora referencial que faz a ligação entre a obra e o mundo real objetivo.

Deste modo, entre ficção e realidade há “uma relação simultânea de oposição e de complementaridade” (Berrio, 1994: 438). A relação é tão estreita que, para dar consistência ao mundo possível<sup>46</sup> que cria, aproveita muitos dos elementos da realidade empírica. Perspetiva-se, assim, uma ficção cuja mimeticidade se atreve a exceder a produção de réplicas fidedignas do mundo real, permitindo que a imaginação preencha as lacunas deixadas pela verdade factual (cf. Fernandes, 1997: 208-209). Como observa Maria da Penha Fernandes, na representação do mundo, o romancista, se quiser, pode usar “recursos mais consensuais” para facilitar a “ilusória presença dos objetos” (Fernandes, 1996: 207), como pode servir-se de “meios indiretos ou simbólicos”, inerentes à lógica do discurso, induzindo

---

<sup>45</sup> Wolfgang Iser define a ficção enquanto ato de fingir. De acordo com o autor, o texto ficcional estrutura-se segundo uma acomodação entre o real e o imaginário. A dimensão real, identificável no texto, interage com o imaginário, todavia, este último não se transforma em real nem vice-versa, apenas o imaginário aparenta ter semelhanças com o real (Iser, 1975: 384: 416).

<sup>46</sup> A génese da noção de mundo possível encontra-se em Leibniz (1646-1716). Segundo este filósofo, há um número infinito de mundos possíveis, sendo que o mundo considerado real é o privilegiado por Deus. Leibniz apoia-se na suposição de que há outros mundos, hipóteses imaginadas, que rodeiam o mundo empírico, mas que não participam dele. A conceção de natureza transcendente preconizada por este filósofo não figura no pensamento contemporâneo de mundos possíveis, uma vez que, nos últimos tempos, o reconhecimento da pluralidade de universos se tem perspectivado como um constructo do pensamento humano. Por exemplo, para Eco, construir um mundo possível tem como condição *sine qua non*, construir um mundo parasitário do mundo real, ou seja, tomar de empréstimo o “mobiliário” (determinados seres e indivíduos) do mundo histórico-factual, para que o leitor o possa reconhecer como tal (Eco, 1984b: 164).

o leitor a “experimentar uma aventura hermenêutica pelos labirínticos e, eventualmente, ínvios percursos simbólicos” (idem: 208). Daqui se infere que, agora, o fenómeno mimético não é encarado como uma imitação simétrica do real empírico, exigindo uma leitura monológica, é antes um fenómeno criativo, com afinidades e semelhanças com o real, mas permitindo leituras plurais<sup>47</sup>.

Como nota Carlos Ceia, a ficção não pode prescindir do mundo empírico. *Res fictae* e *res factae* coalescem na obra literária, mesmo no romance pós-moderno.

“É arriscado insistir que o tipo de realismo que o romance moderno e pós-moderno trazem para a ficção se opõe a qualquer tentativa de representação mimética da realidade, como se esta fosse uma entidade completamente expurgável da literatura.”

(Ceia, 2007: 212)

Neste sentido, consideramos que *Era bom que trocássemos umas ideias sobre o assunto* (1995), *Fantasia para dois coronéis e uma piscina* (2003), *A sala magenta* (2008), *A arte de morrer longe* (2010) e, mais recentemente, *Quando o diabo reza* (2011) projetam o seu mundo num tempo e num espaço facilmente identificáveis em que as personagens passam por experiências humanas reconhecíveis como atuais. Será mesmo possível associar certas personagens a pessoas das nossas relações sociais e os próprios enredos a situações do nosso quotidiano. Destarte, mesmo admitindo, na sequência do que havia advertido Mário de Carvalho na “Nota do autor” em *Os alferes*, que as narrativas possam ser “inventadas de ponta a ponta”<sup>48</sup> (Carvalho, 2000: 9), a verdade é que o leitor coevo não deixa de considerar um mínimo de referências que as torna recognoscíveis, fazendo-as, assim, parecer verosímeis e possíveis. Aliás, o próprio autor, não obstante as advertências para o estatuto ficcional do que conta, reconhece que “o facto de se criar um mundo paralelo não quer dizer que não se criem também janelas e pontes para o mundo em que vivemos” (Carvalho, 2010: 11).

---

<sup>47</sup> As teorias tradicionais hermenêuticas preconizavam um único modo correto e possível de construir uma interpretação da obra. Agora, concebe-se o texto como “obra aberta” (Eco, 1986) que proporciona ao leitor um espaço de liberdade, permitindo uma hermenêutica pluralista, solicitando uma pluralidade de leituras. Tal não significa, porém, que leituras plurais sejam leituras *ad hoc*. Estas devem obedecer a um conjunto de regras e princípios orientadores, condicionados pela língua e por certas convenções sociais e culturais.

<sup>48</sup> A capacidade imaginativa do autor é confirmada pelo próprio noutras ocasiões. Por exemplo, numa entrevista concedida a Luís Ricardo Duarte, Mário de Carvalho evidencia a capacidade da literatura para engendrar mundos possíveis, uma vez que esta “é a criação de um mundo que não existe. E que não haja ilusões: a mimese não reproduz a realidade, nem é uma cópia. Cria-se outra coisa” (Carvalho, 2010: 11)

Mas a assunção da mudança de rumo no que respeita à representação do real da nova ficção que, como vimos, redimensiona o ancestral e fossilizado conceito de mimese não significa que esta se demita do seu papel social, moral e político ou que descure a sua responsabilidade humanista. Pelo contrário, consideramos que as obras supracitadas se constituem como paradigmas do romance de costumes, como modo de interpelação das grandes questões políticas, sociais e ideológicas hodiernas.

Não nos debruçaremos, para já, em *Era bom que trocássemos umas ideias sobre o assunto*, em *Fantasia para dois coronéis e uma piscina* nem em *A arte de morrer longe*, porque estas obras serão objeto de estudo nos próximos capítulos. Adiantamos, porém, que os malabarismos metaficcionais que percorrem estas obras não impedem, como à primeira vista possa parecer, um “belíssimo e recognoscível retrato de tipos que povoaram (e que povoam) um espaço e um tempo de uma época” (Arnaut, 2002: 246). Com efeito, o facto de lermos os textos metaficcionais com a consciência de que são um constructo não impede que os possamos vincular, direta ou indiretamente, ao mundo empírico.

Reportando-nos a *A sala magenta*, parece-nos, na sequência do que temos vindo a defender, que as figuras e as personagens que habitam o universo ficcional podiam, hipoteticamente, existir na vida real. É claro que não há uma correspondência total ou sequer uma homologia, mas a verdade é que a obra alberga um universo que lhe é particular, um mundo possível, com diversas similaridades com a coeva realidade. A mestria em tornar verosímil o mundo ficcionado é confirmada por Teresa Sousa de Almeida:

“No seu despojamento e no respeito pelas regras de verosimilhança, o romance [*A sala magenta*] é quase um clássico, como notou Osvaldo Silvestre a propósito de *Um deus passeando pela brisa da tarde*, como se mais uma vez Mário de Carvalho tivesse querido apagar o lado mais fantástico da sua obra.”

(Carvalho, 2008: 2)

Deste modo, faz todo o sentido a Advertência paratextual do romance, porque, embora a imaginação do autor se assumia como “demiurga deste mundo ficcional” (Valente, 2010: 29), a obra representa um mundo real, intratextual, que se instaura na/e pela linguagem, mas que pode ser reconhecível. Consciente disto, o autor receia que o leitor desconheça a pragmática da comunicação literária, relacionando imediatamente os atos ilocutivos do texto com o mundo empírico:

“A ação e as figuras deste romance reportam-se a um mundo ficcional de entrada franca, sem chaves ou gazuas. Procurar moldes da vida real para acontecimentos e personagens é ter em má conta a imaginação do autor. Pode ser que ele o mereça, mas não os lesados por equívocos de leitura.”

(Carvalho, 2008: 7)

Com efeito, a obra apresenta uma geração sociologicamente recognoscível – uma geração de artistas fracassados, sem força e coragem para ultrapassar a inépcia pessoal e profissional, situada na “dobra do século” (Carvalho, 2008: 11), e que se integra num grupo de “gente eticamente descomprometida e cheia de mundo” (ibidem: 60).

A história é apresentada através do omnipresente ponto de vista do protagonista do romance, Gustavo Miguel, entrado nos anos, cineasta medíocre, incapaz de transpor barreiras, quer para assumir e prosseguir a sua carreira, quer para abortar uma relação sem perspectivas de futuro e, pior ainda, que lhe traz sofrimento, já que é vítima de constantes humilhações por parte de Maria Alfreda.

A sala magenta institui-se como o epicentro desta relação, pois é o espaço onde Maria Alfreda recebe o amante, impedindo-o, sistematicamente, de ter acesso ao seu quarto, símbolo de intimidade e de partilha total.

Mas a vida do protagonista sofre uma mudança quando este, por ter partido uma perna, na sequência de um assalto violento, vai viver com Marta, sua irmã, na Lagoa Moura. O isolamento e a impossibilidade de se deslocar criam-lhe condições propícias para uma autoanálise ao “descomunal saco de débitos que não tinha outro remédio senão ir arrastando pela vida fora” (Carvalho, 2008: 38), fazendo-o, assim, regressar, através de sucessivas analepses, à sala magenta, “o tenso lugar carregado de ressonâncias de luta, de raiva, de amor, de ironia, de arrebatamento e regelo” (idem, 2008: 74). A par das constantes e obsessivas evocações de episódios humilhantes associados à sala e a uma pistola que estava em cima de um móvel, Gustavo preenche os seus dias a observar atentamente o quotidiano da irmã que decorre sem sobressaltos e sem estória. Curiosamente, tal como acontece consigo, também a vida da irmã é constantemente assombrada, embora de forma diferente, por um filho ausente e transviado, mas constantemente desculpado pela mãe.

O romance acaba com o suicídio falhado de Gustavo e todo o processo para resgatá-lo da lagoa<sup>49</sup>. Afinal, a premonição que Gustavo tivera, que haveria de morrer com um tiro da arma de Maria Alfreda, acaba por não se concretizar. Mas este era um desenlace possível dentro deste mundo ficcional:

“A fantasia do tiro de pistola com o seu sabor romanesco, a implicação, a implicação de um desfecho trágico, elevado, camiliano, ajudavam a descomprometer do futuro, dispensando a necessidade de o garantir, de fazer por ele. ‘Não achas que ficava bem, uma pistola prateada esquecida ali em cima da papelreira?’ ‘Credo, que disparate!’ e logo numa curiosidade excitada: ‘Era para o filme?’”

(Carvalho, 2008: 153)

Deste modo, e para concluir, consideramos que *A sala magenta* constrói um mundo possível e apresenta, com grande rigor realista, a partir de um ponto de vista e de um *modus dicendi* masculinos, os de Gustavo, o drama das relações entre homens e mulheres e o *modus sentiendi* dos homens que na vida amorosa apenas obtêm “a antecâmara” e na vida profissional se ficam “por uma espécie de antecâmara” (Almeida, 2008: 1). A amargura e a melancolia que contaminam a obra não inviabilizam o retrato social e psicológico desta geração, integrada num tempo de incertezas, de miséria, de deterioração e de grande indigência cultural<sup>50</sup>. O humor e a ironia, características tão frequentes das demais obras do autor, estão arredados de *A sala magenta*, pois o mundo que nos é apresentado é um mundo sofrido.

Mas se, como vimos, em *A sala magenta* perpassa um tom melancólico, como se o autor tivesse reprimido a sua veia satírica e humorística, em *Quando o Diabo reza*, o cómico, o pitoresco e a caricatura dominam toda a obra. No entanto, tal não impede que, mais uma

---

<sup>49</sup> Parece-nos que este desenlace está carregado de simbolismo: reafirma a incapacidade da personagem em transpor barreiras, demonstrada, como vimos, ao longo do *continuum* temporal do romance. Não percebendo outra saída para se redimir do seu fracasso, esta tenta suicidar-se, mas, mesmo assim, falha.

<sup>50</sup> Atente-se na descrição deprimente do espaço em que se encontra o protagonista enquanto espera por uma consulta no hospital. Este microcosmos é representativo do que se passa noutros lugares públicos pelo país fora: “Esperara horas pela consulta, a ver desfilar uma mostra das misérias de Lisboa, entre ruidosas famílias ciganas, velhotas lisboetas que parlapiavam compulsivamente e jovens de olhar esquivo que premiam teclas de telemóvel, num alvoroço de ruídos eletrónicos. Marta ficara de recolhê-lo mais tarde à porta do hospital, e acabara por vir fazer-lhe companhia na sala apinhada, com aspeto de apeadeiro de autocarros, de assentos de plástico vermelhos costas-contra-costas, dominada por um televisor numa penha de plástico, saturado de cores, sempre ligado no canal de televisão mais rasteiro” (Carvalho, 2008: 127).

vez, o mundo construído seja recognoscível ao leitor coevo, como aliás reconhece António Guerreiro:

“Virando as costas aos protocolos realistas, este romance ganha feições de um realismo desarmante, modelado pelo cómico, pelo satírico e também pelo caricatural. Mas sem nunca exagerar nos traços, evitando sempre passar além de um certo limiar do equilíbrio e da verosimilhança.”

(Guerreiro, 2011: 34)

Com efeito, em *Quando o Diabo reza*, o universo ficcional que nos é apresentado não só coexiste com os “objetos migrantes” (Reis, 1990), isto é, com as referências com existência real (Rua de S. Cosme, S. Bento, Ajuda, etc.), como tipifica os comportamentos, as atitudes e os valores da sociedade coeva na figura das personagens, resultando, assim, um texto verosímil.

A trama, *grosso modo*, centra-se à volta de um velho viúvo e abastado, dono de várias drogeries de bairro, cuja fortuna é alvo da cobiça das duas filhas e de um grupo de três mariolas. Ao cuidado de uma das filhas, Beatriz, e de uma empregada ucraniana, Ludmila, o ancião, cioso do seu dinheiro, faz todos os esforços para não ser roubado. Mas as filhas, que sonham com o dinheiro do pai para satisfazer as suas fantasias (Beatriz deseja visitar Cuba, cenário das suas fantasias eróticas, e Ester quer viver no sossego de uma casa de campo com telha preta) e para resolver os seus problemas financeiros, tentam, a todo o custo, apoderar-se da sua fortuna.

Paralelamente, Abreu, um bom malandro em liberdade condicional, engendra um tortuoso plano para se apropriar do dinheiro do velho, esquema que envolve Bartlo, um bom falante, e Cíntia, uma jovem voluptuosa. Bartlo e Cíntia aproximam-se do ancião, numa altura em que este se encontra muito fragilizado pela morte do companheiro de cervejaria e por desconfiar da ganância das filhas. Este, como seria de esperar, deixa-se seduzir pela simpatia e pela classe do jovem casal que atestava ter acabado de chegar do estrangeiro. O plano estava prestes a resultar, não fosse uma inesperada indisposição do velho, que obrigou os três meliantes a transportarem-no com urgência para o hospital.

A forma como esta história é contada, com muito humor, parece, à primeira vista, excluir uma intencionalidade crítica, como se o propósito da obra fosse apenas divertir-nos, através das situações caricatas que apresenta, das figuras anedóticas “que, por vezes,

parecem *cartoons*” (Guerreiro, 2011: 34) e das estratégias discursivas escolhidas (discurso indireto livre e reprodução do linguajar dos mariolas). Porém, não nos parece ser assim. Como refere a citação paratextual de *Quando o Diabo reza*, retirada de uma obra vicentina, *O velho da horta*, “O caso é: sobre meus dias/Em tempo contra reza” (Carvalho, 2011: 7).

Esta história mostra-nos o rosto de uma certa Lisboa, o mundo suburbano e quase marginal, povoado por pessoas com poucos escrúpulos e capazes de grandes artimanhas para roubar os mais desprotegidos. Mas a grande questão que esta obra nos coloca é, a nosso ver, a degenerescência de certas instituições sociais, como a família, que se regem por princípios materialistas, descurando, assim, os valores que deveriam sustentá-las. Por isso é que o autor nos apresenta uma galeria de figuras que, ao invés de se destacarem pela sua estatura moral, se distinguem pela negativa, já que incorporam a transgressão de valores moralmente aceites. Por detrás da sua bonomia, o autor esconde o seu pendor moralista, escancarando uma sociedade destituída de valores. Deste modo, parece-nos que Mário de Carvalho recupera - e bem - a máxima latina *Ridendo castigat mores* que normalmente se aplica a Gil Vicente.

Assim, pelo *corpus* textual apresentado, podemos concluir que Mário de Carvalho é um observador atento ao mundo que o rodeia, que é o do nosso tempo. Inconformado com a degradação de princípios e valores fundamentais, serve-se da escrita para despertar a consciência do leitor, permitindo-lhe interpretar, avaliar e levá-lo à mudança no plano moral. Tal como diz Richard Rorty, as obras de ficção, atualmente, substituem 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” (Rorty, 1994: 19). Na verdade, Mário de Carvalho reflete, no interior do próprio texto, sobre a sua visão do mundo e sobre a sua criação, como a seguir se verá.

## **Capítulo II – A narrativa metaficcional**



*To “Ovidian” critics, Narcissus may die by the mirroring pool; but the fact remains that, in another sense, he also lives on, still self-regarding, received into the next world with open arms.*

Linda Hutcheon (1980), *Narcissistic narrative: the metafictional paradox*, Waterloo, Wilfrid Laurier University Press, p. 162.

## 1- A metaficção: traço basilar da literatura pós-modernista

A desmitificação do ato de escrever, quer pelo desnudamento do modo como se constrói a obra literária, quer pela apresentação das dificuldades surgidas durante o processo de criação, é bastante antiga.

Robert Alter, ao estudar o procedimento metaficcional, numa perspetiva diacrónica, insere-o numa tradição cuja origem remonta à antiguidade clássica, não o restringindo sequer ao género romance<sup>51</sup>:

“The phenomenon of an artwork mirroring itself as it mirrors reality is of course by no means restricted to the novel; and in literature it could be traced back as far as the bard within the epic in the *Odyssey* and Euripides’ parody of the conventions of Greek tragedy. Renaissance theater, to cite a central instance, offers many striking examples of such artistic self-consciousness.”<sup>52</sup>

(Alter, 1975: X)

---

<sup>51</sup> Refira-se que, apesar de a metaficção estar presente noutros géneros, o romance parece ser o mais propício a este tipo de reflexão, porque é o género da heterogeneidade e da descontinuidade, como diria Georg Lukács: “La composition romanesque est une fusion paradoxale d’éléments hétérogènes et discontinus appelés à se constituer en une unité organique toujours remise en question” (Lukács, 2005: 79).

<sup>52</sup> Patricia Waugh partilha da mesma posição, ao afirmar que a prática metaficcional é mais antiga que o próprio romance: “(...) the *practrice* [da metaficção] is a old (if not older) than the novel itself” (Waugh, 2003: 5). Grifo da autora.

A confirmar isto mesmo temos, por exemplo, os primeiros versos da *Iliada*: “Canta, ó deusa, de Aquileus Peleida a ira ingente, que tão calamitosa foi para os guerreiros Acaios, e almas de heróis sem conta fez baixar ao Ades e seus corpos deu em repasto a cães e aves carniçais” (Homero, 1951: 1) e da *Odisseia* (“Ó Musa, fala-me do solerte varão (...) Deusa, filha de Zeus, conta-nos a nós também algumas dessas empresas, começando por qualquer delas” (Homero, 1980: 1.) de Homero.

Também na época medieval podemos observar incipientes exercícios metaficcionais, como mostra, por exemplo, nos finais do século XIV, *The Canterbury tales* de Geoffrey Chaucer.

Todavia, segundo o mesmo autor, é com *D. Quixote* de Miguel de Cervantes, no século XVII, que se inicia o romance paradigmaticamente moderno. Esta posição é corroborada por quase todos os estudiosos, uma vez que a obra contém exemplos suficientes conducentes à conformação de uma nova tendência estética<sup>53</sup>. Ouçamos Linda Hutcheon:

“The origins of the self-reflecting structure that governs many modern novels might well lie in that parodic intent basic to the genre as it began in *Dom Quijote*, an intent to unmask dead conventions by challenging, by mirroring.”

(Hutcheon, 1980: 18)

Esta tradição inaugurada por Cervantes foi seguida por outros escritores, como Henry Fielding com *Tom Jones* (1749)<sup>54</sup>, Laurence Sterne com *Life and opinions of Tristram Shandy, gentleman* (1760-67)<sup>55</sup>, Denis Diderot com *Jacques, le fataliste et son maître* (1765-1783)<sup>56</sup> e, no caso particular da literatura portuguesa, Almeida Garrett com *Viagens na minha terra* (1846)<sup>57</sup>.

---

<sup>53</sup> Entre outros recursos metaficcionais, encontramos personagens que formulam comentários acerca da primeira parte de *D. Quixote* ou que se divertem com um exemplar desta obra; a multiplicação da voz narrativa; a representação do narrador e do protagonista por meio do teatro de fantoches; a perda e a subsequente recuperação do manuscrito em que se apoia a escrita; a indicação implícita de que o narrador é mentiroso (ao ser de origem árabe), e diversos comentários formulados por outras personagens acerca a narrativa escrita contemporaneamente à produção desta obra, com a qual se estabelece um diálogo intertextual. Em *D. Quixote* podemos ainda observar diversos mecanismos metaficcionais que não estão diretamente relacionados com a sequência narrativa: a conversão em objeto da ficção o ato de narrar, os mecanismos de construção do relato, a existência de manuscritos apócrifos - como o *D. Quixote* escrito por Avellaneda - e a natureza duvidosa da instância narrativa (cf. Wicks, 1984: 69-76).

<sup>54</sup> O autor, desde o início do romance, esconde-se por detrás da narrativa e assume-se como responsável por toda a arquitetura da mesma, nunca se cansando de lembrar ao leitor que a história contada não é mais do que o produto da imaginação. Esta ilusão ficcional prolonga-se até ao final da obra.

<sup>55</sup> Nesta obra, o autor interessa-se pela divisão do livro em capítulos e pelos títulos. Ao mesmo tempo que vai contando a sua história, vai chamando a atenção do leitor para as digressões e para as *mise en abyme*, que nunca são gratuitas, apesar de ele fazer crer.

<sup>56</sup> Nesta obra, o autor, durante o processo de criação da obra, não só estabelece um agradável diálogo com o leitor, como ainda expõe as suas dúvidas, as suas opções, brincando com a narrativa, embora esta não possua um enredo bem determinado.

<sup>57</sup> Esta obra está repleta de considerações sobre a sua própria natureza ficcional e de interpelações ao leitor, desenvolvendo, assim, uma forma peculiar de dialogismo. Este é constantemente solicitado a abandonar uma atitude passiva e a entrar no jogo metanarrativo. Eis, a título de exemplo: “Vou desapontar decerto o benévolo leitor, vou perder, pela minha fatal sinceridade, quanto em seu conceito tinha adquirido nos dois primeiros capítulos desta interessante viagem.

Pois que esperava ele de mim agora, de mim que ousei declarar-me escritor nestas eras do romantismo, séculos sensações, das descrições a traços largos e incisivos que se entalam na alma e entram com sangue no coração?” (Garrett, s/d: 45).

O narrador chega a dar uma receita de como facilmente se pode construir um romance: “Todo o drama precisa de: uma ou duas damas, um pai, dois ou três filhos, de dezanove a trinta anos, um criado velho, um monstro,

Ainda de acordo com Alter, no século XIX, salvo raras exceções, a narrativa metaficcional desapareceu e só foi retomada pelo modernismo, no início do século XX<sup>58</sup>.

No que se refere ao cenário da literatura realista portuguesa<sup>59</sup>, contrariamos, de certa forma, a posição de Robert Alter, já que autores como Camilo Castelo Branco, com *Aguilha em palheiro*, *Coração, cabeça e estômago*, *A queda dum anjo* e *Amor de perdição*, Júlio Dinis, com *Uma Família inglesa*, António Lopes Mendonça com *Memórias de um doido*, Eça de Queirós, com *A ilustre casa de Ramires*<sup>60</sup> apresentam marcas da narrativa metaficcional.

---

encarregado de fazer as maldades, vários tratantes, e algumas pessoas capazes para intermédios.” (idem, s/d: 53-54)

Há alguns estudos sobre as inúmeras semelhanças existentes entre *Tristram Shandy* e *Viagens na minha terra*. Assinalamos o de Carlos Ceia. (cf. Ceia, 2007: 121-139).

<sup>58</sup> Jorge Luis Borges é talvez a figura mais proeminente. Depois apareceram outros nomes como Julio Cortázar, com *Rayuela* (1963) e García Márquez, com *Cien años de soledad* (1967).

<sup>59</sup> É provavelmente Bernardim Ribeiro, com *Menina e Moça* (século XVI), o primeiro a apresentar, de forma perceptível, uma marca metaficcional – a consciência do leitor. Outros escritores se seguiram: Thomé Pinheiro da Veiga (século XVII), com *Fastigimia*, Padre Teodoro de Almeida (século XVIII), com *O feliz independente do mundo e da fortuna* e *Arte de viver contente em quaisquer trabalhos da vida dedicado a Jesus crucificado*, Almeida Garrett (início do século XIX), com *Viagens na minha terra*. Mas é n’As *viagens da minha terra* de Almeida Garrett que a dimensão autorreflexiva é mais acentuada, permitindo ao leitor entrar no jogo metanarrativo. De facto, são muitos os exemplos que demonstram a intenção do narrador-autor em ajudar a formar o leitor do futuro, apelando para uma leitura ativa e reflexiva que requer uma atitude crítica e de distanciamento. Carlos Ceia considera que esta obra pode ser lida com uma perspectiva pós-modernista, sem, contudo, “beliscar” tudo o que possa contribuir para a assinalar como representativa da sua época literária (cf. Ceia, 2007: 143).

<sup>60</sup> Esta obra, escrita na viragem do século XIX para o século XX, foi estudada na tese de doutoramento de Maria Nazaré dos Santos, para provar que, de facto, na narrativa realista portuguesa há marcas do texto metaficcional (cf. Santos, 1998: 238-250). Com efeito, se repararmos, o narrador primeiro vai acompanhando, a *pari passu*, todo o processo de escrita do personagem-escritor. Por exemplo, ficamos a saber que a abertura da novela é “à maneira lapidária da *Solambô*: ‘Era nos paços de Santa Ireneia, por uma noite de Inverno, na sala alta da alcáçova’” (Queirós, s/d: 22). Mas há outras informações que este narrador primeiro vai fornecendo: as fontes que dão origem ao trabalho (o *Bardo* onde figurava o poemeto do tio Duarte); a bibliografia consultada (os grossos fólhos, os rijos volumes de *História Genealógica*, todo o *Vocabulário* de Bluteau, tomos soltos da revista *Panorama*, as obras de Walter Scott, a *História* de Herculano, *O bobo*, *O monge de Cister* ...); a pesquisa lexical; o trabalho de correção... Como nos conta o narrador primeiro, há momentos em que a novela avança sem dificuldades: “(...) já enchera ajudado pelo *Bardo*, desembaraçadamente duas tiras” (Queirós, s/d: 23); “E, desanuviado, sentindo as imagens e os dizeres surgirem como bolhas de uma água represa que rebenta, atacou esse lance do capítulo I (...)” (idem, s/d: 47); “Durante a longa semana, nas horas da calma, o Fidalgo da Torre trabalhou com aferro e proveito (...) “Já vou!” – sem despegar a pena, que corria como quilha leve em água mansa, na pressa amorosa de terminar, antes do almoço, o seu capítulo I” (idem, s/d: 51). Há outros que mostram que o personagem-narrador não consegue escrever com a fluidez desejada: “Quando nessa tarde se acomodou à banca, para contar a sala de armas do Paço de Santa Ireneia por uma noite de lua – só conseguiu converter servilmente numa prosa aguada os versos lisos do tio Duarte, sem relevo que os modernizasse (...). E desde as quatro horas, no calor e silêncio de domingo de junho, labutava, empurrando a pena como lento arado em chão pedregoso, riscando logo rancorosamente a linha que sentia deselegante e ora num rebuliço, a sacudir e reenfiar sob a mesa os chinelos de marroquim, ora imóvel e abandonado à esterilidade que o travava (...). Por fim, descoroçoado, arrojou a pena que tão desatrosamente emperrara” (idem, s/d: 24-25). Noutras ocasiões, este narrador primeiro desvenda as dificuldades do personagem-narrador em escrever e o desespero que daí advém: “Ainda releu, coçando sombriamente a nuca, a derradeira linha rabiscada e suja: “Também este maldito castelo, tão complicado!... E este D. Tructesindo, que eu não apanho, tão antigo! Enfim, um horror!

Linda Hutcheon, por seu lado, não considera que haja uma rutura entre o realismo praticado no século XIX e a metaficção dos séculos XX e XXI, pelo contrário, defende que há uma espécie de *continuum*. Tal continuidade é conseguida porque, segundo a autora, nas narrativas pós-modernas<sup>61</sup>, há uma espécie de aliança entre os dois tipos de mimese – “mimese do produto” (praticada pelo romance realista) e “mimese do processo” (praticada

---

(...) cravou, com furor, um charuto nos dentes – e abalou da livraria, batendo desesperadamente a porta, num tédio imenso da sua obra, daqueles confusos e enredados Paços de Santa Ireneia, e dos seus avós, enormes, ressoantes, chapeados de ferro, e mais vagos que fumos.” (idem, s/d: 25). Noutras ocasiões, põe a nu o esforço gigantesco do personagem-narrador, condição *sine qua non* para o trabalho da escrita: “Assim Gonçalo adornara a soturna sala afonsina com alfaias tiradas do tio Duarte, de Walter Scott, de narrativas do *Panorama*. Mas que esforço!... (idem, s/d: 52); “Rematou logo o capítulo. Estava esfalfado, à banca do trabalho desde as nove horas, a reviver intensamente, e em jejum, as energias magníficas dos seus fortes avós!” (idem, s/d: 54); “(...) e por vezes, na livraria, Gonçalo, coçando desconsoladamente a cabeça, considerava as brancas tiras do almoço, o capítulo III da Torre de D. Ramires, encalhado...” (idem, s/d: 171); “Ao rematar este duro capítulo, depois de três manhãs de trabalho, Gonçalo arrojou a pena com um suspiro de cansaço. Ah! já lhe entrava a fartura dessa interminável novela, desenrolando como um novelo solto – sem lhe que pudesse encurtar os fios, tão cerradamente os emaranhara no seu denso poema o tio Duarte, que ele seguia gemendo!” (idem, s/d: 215). Noutros momentos, salienta o orgulho e o gozo advenientes da realização do trabalho criativo: “Este grito de fidelidade, tão altivo, não ressoava no poemeto do tio Duarte. E quando o achou, com inesperada inspiração, o Fidalgo da Torre, atirando a pena, esfregou as mãos, exclamou, enlevado: - Caramba! Aqui há talento!” (idem, s/d: 54); “Quando Gonçalo, à tarde, enterrado na poltrona à varanda, releu este capítulo de sangue e furor sobre que se esfalfara durante a semana, pensou ‘que o lance impressionaria’” (idem, s/d: 200).

Porém, no âmbito da problemática que vimos expondo, o que nos interessa salientar aqui é a dramatização da consciência do ato da escrita. Já não se trata apenas de dar ênfase ao labor que acompanha o ato de escrita, mas também - e sobretudo - à consciência que Gonçalo Ramires evidencia enquanto escreve, vendo-se irónica e narcisicamente a si próprio. Parece-nos correto afirmar que o personagem-escritor, ao apresentar, no próprio texto, o modo como se processa a escrita e, em simultâneo, a consciência que a acompanha, antecipa aquilo que vai ser posteriormente explorado pelos escritores modernos e pós-modernos. É claro que estamos a pensar especialmente no nosso autor, em Mário de Carvalho.

Não nos parece carecer de mais fundamento para afirmar que a novela escrita pelo personagem-escritor é o microcosmos do romance maior, portanto, repete a dinâmica daquele, espelhando-se a si próprio, como um jogo de espelhos posto em funcionamento numa espécie de *mise en abyme*. Parece-nos, pois, ser possível sustentar que *A ilustre casa de Ramires* exemplifica bem a canónica aceção de discurso especular propugnada por Lucien Dällenbach<sup>60</sup>. Assim, através de Gonçalo, Eça mostra que o caminho que um escritor necessita de trilhar para escrever uma obra, neste caso, uma de cariz histórico, é sinuoso e exige, por vezes, um esforço hercúleo para ultrapassar os obstáculos que se lhe atravessam. Ademais, quando ele chega ao fim, o sentimento que experimenta nem sempre é o de satisfação, sobretudo quando a escrita é encarada como solução para responder a problemas de ordem pragmática. Deste modo, na esteira de Carlos Reis, entendemos que o escritor criado no texto espelha, ironicamente, o autor que se esconde por detrás desta narrativa: “(...) é também o escritor Eça de Queirós quem acaba por projetar, nessa escrita representada na ficção, fantasmas que insistentemente marcaram a sua vida literária” (Reis, 1999: 35). A encenação da escrita através de Gonçalo Ramires é uma forma de Eça exorcizar os medos e as inseguranças que sempre acompanham o ato de criação. Parece-nos, assim, poder afirmar que Eça fala de si através de um outro.

<sup>61</sup> Segundo Carlos Ceia, os termos “pós-moderno” e “pós-modernismo” não são sinónimos. O pós-modernismo inclui um conjunto de tendências que se refletem em diversas manifestações artísticas e não está propriamente datado. Diz-se que um texto é pós-moderno “mesmo antes de investigarmos em que condições o podemos classificar desse modo e não de outro.” (Ceia, 2005). Ainda de acordo com Carlos Ceia, se optarmos pela expressão “paradigmas pós-modernos”, não nos comprometemos “conceptualmente perante qualquer hipótese sobre a natureza do pós-modernismo” (idem, 2005).

pelas metaficcões pós-modernas)<sup>62</sup>. Na contemporaneidade, outros autores têm ratificado a abordagem de Alter como, por exemplo, Wenche Ommundsen:

“Apart from the emphasis on metafiction’s repudiation of realism, the model is most typically characterized by the various restrictions imposed on genre of what Alter calls self-conscious fiction. Realist fiction is denied its self-conscious dimension. Alter discusses at length possible contenders from the nineteenth century (Melville, Thackeray), only to dismiss them. Even more problematically, he excludes modernist writers such as Conrad and Woolf.”

(Ommundsen, 1993: 20-21)

No entanto, por razões histórico-culturais, é a partir da modernidade que a metaficção é usada de forma consciente e explícita, tornando-se, na contemporaneidade, uma marca obsessiva<sup>63</sup>. Integrando-se numa longa tradição e seguindo uma espécie de “line of succession from the early self-consciousness of Cervantes and Sterne, to the *Künstlerroman*, to the novel

---

<sup>62</sup> Jean-Michel Yvard, em “Métatextualité et histoire”, faz um estudo conciso sobre a evolução da metaficção no romance, apresentando razões que justificam quer o seu aparecimento quer a sua evolução. Segundo o autor, quando apareceu o romance, no século XVIII, como resultado da secularização da sociedade, este não obedecia a modelos ou a princípios rígidos de estruturação, tal como acontecia, por exemplo, com a epopeia: “Au moment de l’apparition du roman, en effet, pour n’être pas encore nettement fixées, les règles de composition du récit n’en étaient pas moins relativement faciles à identifier, ce qui permet, semble-t-il, de rendre compte au moins en partie de l’apparition limitée mais non moins remarquable de formes ludiques et expérimentales de création fictionnelle” (Yvard, 2002: 49). É precisamente esta espécie de indefinição e de indeterminação inerente ao romance que vai provocar a reflexão metaficcional. Depois, no século XIX, com o realismo, é provável que a obsessão dos escritores em representar a realidade empírica tenha conduzido a uma série de explorações e de recodificações do romance, ao ponto de, progressivamente, a consciência sobre o caráter artificial da narração ir aparecendo, cada vez mais, com maior nitidez. De acordo com o autor, há causas que terão contribuído para uma certa ausência da metaficção no romance realista. A principal foi porque, em parte, quando o romance começou a impor-se como género “respeitável” surgiram novas convenções que se impuseram rapidamente e que terão contribuído para tornar menos perceptível, senão totalmente invisível “la présence ‘informante’ (et nécessairement déformante) de ses propres structures” (idem, 2002: 50).

Carlos Ceia, a este respeito, defende que, embora não tenham coexistido, na obra literária da segunda metade do século XIX, a imaginação e a reflexão crítica sobre o fenómeno literário, o romancista deste século preparou caminho para que, no século XX, se pudesse retomar o trilha iniciado por Henry Fielding e Laurence Sterne (cf. Ceia, 2007: 10).

<sup>63</sup> De acordo com Waugh, a narrativa metaficcional pós-modernista assimila, de certa forma, as outras formas de comunicação: “(...) the fact that novels are constructed through a continuous assimilation of everyday historical of communication” (Waugh, 2003: 5). A autora explica ainda que, no mundo contemporâneo, estamos cercados pelos *media* – TV, *internet*, jornais, revistas, etc. – que nos apresentam a realidade através de dispositivos e de técnicas. A metaficção é uma forma de *media*, já que nos lembra que a realidade, tal como a vivemos e percebemos, também é mediada pelos quadros discursivos.

Linda Hutcheon, por seu lado, referindo-se a John Gardner, encontra uma relação entre esta forma de fazer literatura com o interesse e gosto do homem contemporâneo em ver, por dentro, como funcionam os objetos e em apreciar as suas cores e texturas: “And it suits, also a nobler quality of contemporary life: our delight in discovering how things work, our pleasure in seeing objects for themselves, enjoying their colors and textures” (Hutcheon, 1980: 20).

about novels” (Hutcheon, 1980: 12-13), é sobretudo o grau do procedimento metaficcional que torna estas narrativas diferentes: “The ‘narcistic’ change in one of degree, not kind” (Hutcheon, 1980: 13). A mudança que se opera prende-se com o papel que, nos romances contemporâneos, é atribuído ao leitor. Agora, passa a ser coautor da criação literária, isto é, passa a ter a liberdade e a responsabilidade de, juntamente com o autor, criar o universo ficcional:

“Contemporary self-reflexive novels demand that the reader participates in the fictional process as imaginative co-creator. At the same time, they distance the reader by their textual self-consciousness.”

(Hutcheon, 1980: I)

Bran Nicol comunga desta posição, acrescentando, porém, que, em todas as épocas, o leitor sempre foi convidado a interrogar o processo de leitura. A grande questão é saber de que forma evoluiu esse processo:

“Self-reflexivity is common in the eighteenth-century novel, modernist fiction rejects nineteenth-century realist techniques, and a great many novels from all periods invite the reader to interrogate the reading process. The question is really one of degree.”

(Nicol, 2009: XVI)

Deste modo, podemos daqui inferir que é sobretudo na consciência crítica do processo de leitura com o da escrita que se diferencia a literatura metaficcional contemporânea da anterior. De facto, como já vimos, na literatura metaficcional pós-modernista, o leitor é frequentemente solicitado a entrar no jogo literário, exigindo-se-lhe uma atitude crítica e um grande esforço interpretativo e compositivo.

De qualquer forma, o que para já queremos realçar é que, apesar de a narrativa metaficcional se enraizar numa tradição muito antiga e de não pertencer a nenhum período histórico preciso, na ficção contemporânea, os exercícios metaficcionais, nas suas mais diversas modalidades, impõem-se como dominantes<sup>64</sup>, estando presentes mesmo em autores

---

<sup>64</sup> De referir que já Linda Hutcheon e Patricia Waugh haviam defendido que a metaficção é uma característica dominante na ficção contemporânea: “the formal and self-consciousness of metafiction today is paradigmatic of most of the cultural forms of what Jean-François Lyotard calls our ‘postmodern’ world—from television commercials to movies, from comic books to video art. We seem fascinated lately by the ability of our human

mais voltados para uma temática histórico-social. Bran Nicol sustenta mesmo a ideia de que a metaficção se institui como paradigma da literatura pós-moderna<sup>65</sup>:

“The most characteristic practice in postmodern fiction is *metafiction*, the technique by which a text highlights its own status as a fictional construct by referring to itself.”

(Nicol, 2009: 16)

Não é, pois, por acaso que Waugh, para estudar o fenómeno metaficcional, se centra em autores contemporâneos como Barth, Beckett, Cortázar, Calvino, Nabokov, Spark, os integra no seu tempo (caracterizado pela insegurança cultural, pelo relativismo e pela insatisfação dos valores e dos poderes estabelecidos) e se serve de um conjunto de fundamentos teóricos especificamente pós-modernos<sup>66</sup>.

Na verdade, podemos dizer que, até aos novos caminhos do pós-modernismo, a prática deste artifício, salvo algumas exceções, não ia muito para além do simples ornamento, cingindo-se, por vezes, ao capítulo inicial ou ao Prefácio<sup>67</sup>. Hoje, pelo contrário, para além da profusão das estratégias metaficcionais, há uma aguda exploração do processo literário com objetivo crítico. Além disso, algumas das técnicas e dos artificios de narração a que anteriormente apenas pontualmente se recorria são usados de forma mais sistemática, são explorados até ao limite e são traduzidos e vertidos de forma diferente<sup>68</sup>. Isto mesmo nos diz Michelle Ryan-Sautour:

“Mais le caractère postmoderne de ce phénomène réside plus dans le degré d’affichage de telles stratégies que dans la simple réflexivité. C’est à ce niveau que l’on peut réellement parler de la métafiction postmoderne. C’est là où ces stratégies sont poussées à l’extrême, où

---

systems to refer to themselves in an endless mirroring process” (Hutcheon, 1980: Xii); “Over the last twenty years, novelists have tended to become much more aware of the theoretical issues involved in constructing fictions. In consequence, their novels have tended to embody dimensions of self-reflexivity and formal uncertainty” (Waugh, 2003: 2).

Alistair Fowler, por seu turno, baseando-se nos estudos sobre a metaficção das autoras supracitadas, sugere uma redefinição do campo genológico, apontando a metaficção como um subgénero (cf. Fowler, 1989: 291-303).

<sup>65</sup> Carlos Ceia não partilha desta posição no que diz respeito à literatura portuguesa, considerando mesmo que é “quase um erro histórico” falar de metaficção como paradigma do pós-modernismo (Ceia, 2007: 90).

<sup>66</sup> Estamos a referir-nos, por exemplo, a *prisonhouse of language*, para referir-se às limitações da linguagem para traduzir a realidade.

<sup>67</sup> Esta ideia é sustentada por Wayne Booth (cf. Booth, 1952: 165-180).

<sup>68</sup> Carlos Ceia defende que, apesar de a dimensão autorreflexiva estar presente em muitos autores da contemporaneidade, no que diz respeito aos processos narrativos, as diferenças são mínimas entre as “pré-pós-modernistas” e as pós-modernas (cf. Ceia, 2007: 121).

la dimension auto-référentielle du texte de fiction et son rôle de médiation culturelle peuvent difficilement passer inaperçus.”

(Ryan-Sautour, 2002: 70)

Deste modo, damos razão a Carlos Ceia quando refere que a metaficção é uma categoria transhistórica, porém, não nos parece que seja atual apenas “o conceito e a teoria sobre a condição metaficcional do romance” (Ceia, 2007: 133). O que defendemos é que, na pós-modernidade, o *modus vivendi* e o *modus dicendi* são diferentes das épocas anteriores e, por isso, o *modus faciendi* e a integração dos *corpora* nos textos são também distintos. Parece-nos que a metaficção continua a ser força geradora de grande parte da produção literária<sup>69</sup> e que os textos que falam sobre a própria aventura da escrita se revestem de alguns tons de novidade. Além disso, se pensarmos que a metaficção é uma reflexão sobre o que é a literatura, é natural que, na contemporaneidade, a narrativa metaficcional continue a estabelecer um diálogo com a tradição literária e a reescrever certos textos que trataram dos mesmos temas teóricos ou formais. Deste modo, consideramos que os autores que continuam a usar este tipo de narrativa não só revelam possuir memória literária (qual elogio da leitura) como grande capacidade imaginativa, como se pode verificar pela forma como reinventam e/ou atualizam essa memória. Como nos ensina Vítor Aguiar e Silva, “a emergência histórica de um novo policódigo implica sempre a reestruturação, com maior ou menor amplitude, da tradição literária” (Aguiar e Silva, 1982: 252).

Refira-se, porém, que, apesar de muitos críticos considerarem que a metaficção é também uma forma de interpelar a própria escrita e o mundo, nem todos a encaram como uma marca positiva, assinalando o esgotamento<sup>70</sup>, a decadência e a inutilidade deste tipo de literatura. Por exemplo, Roxana Eminescu, ao realçar a proliferação da metaficção na década pós-74, considera-a como um recurso alienante, de puro espaço do artifício pelo artifício:

---

<sup>69</sup> Há um grande número de autores, na atualidade, que ilustram este tipo de narrativa. A título de exemplo, mencionamos alguns: Italo Calvino, David Lodge, José Saramago, Agustina Bessa Luís, Augusto Abelaira, António Lobo Antunes, Luísa Costa Gomes, Mário de Carvalho, Maria Gabriela Llansol...

<sup>70</sup> John Barth publicou dois textos na revista *The atlantic montly* – “The literature of exhaustion” (1967) e “The literature of replenishment” (1984) – que foram lidos e discutidos como um anúncio apocalítico da literatura pós-moderna.

“(...) a maioria dos livros que nos chegaram às mãos fala em como se faz uma obra, do que é que ela se fez a si própria. Seria esta a finalidade da escrita, ‘lire sur rien?’”

(Eminescu, 1983: 33)

Tom Wolfe vê este tipo de escrita como sintoma de uma cultura literária narcisista e decadente:

“Mais uma história sobre um escritor escrevendo uma história! Mais um *regressus ad infinitum*! Quem não prefere arte que ao menos pareça imitar outra coisa que não os seus processos característicos?”

(Wolfe, apud Lodge, 1992: 215)

Também a ensaísta Maria Luísa Dal Farra considera que a metaficção se transformou “em um passaporte imprescindível a toda a obra que quer chamar a si as prerrogativas da pós-modernidade” (Dal Farra, 1993: 117).

Não concordamos com as posições assumidas pelos autores supracitados, uma vez que, como demonstraremos no quadro do *explanandum* do nosso trabalho, a escrita metaficcional, ao expor o modo como se constrói a obra, apesar de parecer, não almeja o desenraizamento ontológico. Com efeito, o texto autorreflexivo, ao referir-se sobre a sua própria condição de literatura, nunca esquece as suas relações com o real, porque este não é expurgável e porque a literatura é uma atividade tautológica. Como escreve Eduardo Prado Coelho, o mundo real e o mundo ficcional inter-relacionam-se, pois “o mundo é horizonte da ficção e a ficção é horizonte do mundo enquanto hipótese de um outro mundo” (Coelho, 1982: 488)<sup>71</sup>.

O que nos parece é que a narrativa metaficcional contemporânea nos apresenta um modo de escrever e de ler diferentes e nos impele a refletir sobre o papel da ficção no mundo de hoje. Entendemos que a metaficção, no contexto pós-moderno, pode ser encarada como uma reação positiva à referida crise das formas tradicionais de representar o mundo, como nos diz Waugh:

---

<sup>71</sup> Grifos do autor.

“Metafictional deconstruction has not only provided novelists and their readers with a better understanding of the fundamental structures of narrative; it has also offered extremely accurate models for understanding the contemporary experience of the world as a construction, an artifice, a web of interdependent semiotic systems. (...) Novelists and critics alike have come to realize that a moment of crisis can also be seen as a moment of recognition: recognition that, although the assumptions about the novel based on an extension of a nineteenth-century realist view of the world may no longer be viable, the novel itself is positively flourishing.”

(Waugh, 2003: 9)

Com efeito, se se entender o realismo como um *dicours contraint*<sup>72</sup>, como uma série de práticas e de códigos que buscam um efeito de real<sup>73</sup> torna-se claro um afastamento ostensivo dos textos metaficcionais. Assumindo-se como anti-mimético e como artefacto, este tipo de romance desafia a convenção e reclama uma diferente aproximação à realidade. No entanto, parece-nos que o interesse dos textos metaficcionais não reside apenas no desvelamento do caráter artificial das estruturas narrativas, nem na suposta rebelião contra uma prática instituída, nem no questionamento se a narrativa deve representar a experiência do mundo real. A reflexão metaficcional do século XX pode ler-se como uma proposta a essa sobrecodificação do romance realista, uma outra forma de representar e de pensar o romance. Em última análise, o texto metaficcional pode ser encarado como uma recodificação da forma de ler e de pensar o papel da ficção dentro do mundo contemporâneo.

Parece-nos que um escritor de *best-sellers* como Tom Wolfe não poderia defender outra coisa que não o realismo, uma vez que supõe conseguir imitá-la. Ele o faz? Cremos que não. Por isso talvez seja necessário o *regressus ad infinitum* que o autor tanto combate. Usando uma linguagem metafórica, talvez possamos dizer que esta é a única maneira de passear por entre os bosques da ficção e, quiçá, por entre os bosques da própria realidade.

Pensando no *corpus* do nosso trabalho, queremos fazer nossas as palavras de Guy Scarpetta quando, ao defender uma poética da impureza, afirma:

---

<sup>72</sup> Expressão de Philippe Hamon.

<sup>73</sup> Expressão de Roland Barthes.

“(…) il n’y a pas de Cervantes à aujourd’hui de ‘forme-roman’ canonique, comme il y a, si l’on veut, une forme-sonate; et que, par conséquence, le genre romanesque ne peut être défini par d’autres lois que celle de sa crise perpétuelle, et de sa perpétuelle réinvention.”

(Scarpetta, 1989: 293)

Na verdade, advogamos, na linha de Scarpetta e de outros teóricos (como Alter e Hutcheon), que, desde a sua origem, o romance tematiza essa crise e a sua perpétua reinvenção. A visão apocalíptica do romance que muitos sustentaram (e ainda sustentam) não faz, portanto, qualquer sentido. Enraizando-se na tradição de Cervantes, o autor do nosso *corpus* reinventa o romance, instaurando novos modos de escrever e de ler. O romance que Mário de Carvalho nos propõe é inovador, já que, inerente às práticas autorreflexivas para continuar a narrar, questionando uma poética de cariz representativo, evidencia uma intenção didática – a de formar leitores, levando-os a realizar leituras ativas e críticas.

Ademais, como nos diz Waugh, a metaficção pós-modernista “converts what it sees as the negative values of outworn literary conventions into the basis of a potentially constructive social criticism” (idem, 2003: 11). Quer isto dizer que a argumentação tecida em torno do desenraizamento ontológico e do abandono de uma responsabilidade humanista e social deste tipo de ficção não faz qualquer sentido.

Relativamente ao comentário de Dal Farra, parece-nos que, diferentemente do que aconteceu com o romance realista e neorrealista, alguns escritores escrevem sem seguir um padrão estético vinculado a um determinado tempo histórico.

Finalmente, pensamos que a narrativa metaficcional contemporânea se constrói a partir de uma certa tensão entre a reflexão metaficcional e os códigos realistas de narração, entre discussões teóricas e o simples gesto de contar histórias. O *corpus* textual por nós selecionado para estudo – *Era bom que trocássemos umas ideias sobre o assunto, Fantasia para dois coronéis e uma piscina* e *A arte de morrer longe* – não só ilustra, de forma emblemática, a profusão de exercícios metaficcionais e a sua (re)atualização de que falámos, como ainda esta interessante tensão.

Deste modo, parece-nos que o diálogo que muitas obras mantem com a memória literária - através das modalidades de narcisismo “explícito” ou de narcisismo “implícito” - e, concomitantemente, o poder com que reinventam essa memória inscrevem-nas no horizonte de uma “modernidade” que resiste a uma mera repetição passiva do passado. Aliás,

se assim não fosse, como nos diz María Antonieta Pereira, o escritor deste tipo de ficção não sobreviveria:

“Por ser perseguido por un passado que lo aprovisiona y aprisiona y por el secreto del futuro, la supervivencia del escritor depende de los residuos que sea capaz de reaprovechar para construir la diferencia, o el porvenir de la ficción. Necesariamente, ese language que se pone en el espacio de la inexactitud debe sufrir de tartamudeos, vacilaciones, repeticiones.”

(Pereira, 2001: 43)

Mas, se a partir do exposto devemos concluir que, de facto, a metaficção é um traço basilar da literatura pós-moderna, não podemos deixar de referir que, se se pretende levar a cabo um estudo sério e rigoroso, deveremos ter em consideração a sua perspectiva histórica, isto é, não nos podemos cingir a um estudo sincrónico do fenómeno, fazendo tábua rasa da sua tradição, tal como advoga Patricia Cifre Wibrow:

“Son innombrables las obras en cuyo interior aparece más o menos sutilmente inscrita la consciencia de la propia literariedad, porque desde siempre los escritores han buscado la forma de llamar la atención sobre las particularidades de su language y a lo largo de los siglos han ido desarrollando toda una serie de recursos que les permiten expresar las preocupaciones a su quehacer.”

(Wibrow, 2005: 56)

Com efeito, se a metaficção, tal como considera Waugh, é uma reação positiva ao ceticismo instaurado a respeito da possibilidade de a literatura representar e explicar a realidade, ao longo da história literária, tal como hoje, também houve vários momentos em que os escritores se questionaram acerca das possibilidades da linguagem e usaram a imaginação para desafiar a tradição e, *eo ipso*, experimentaram técnicas narrativas que transgrediam os modelos canónicos. Portanto, a aquisição desta consciência não se fez *ex abrupto*, vem desde tempos remotos. Assim, é importante compreendê-la à luz de uma tradição e numa perspectiva histórico-diacrónica para, assim, podermos melhor averiguar quais as diferenças entre a literatura metaficcional pós-modernista e a anterior, já que, em nossa opinião, a metaficção não é apenas um género de entre outros, mas uma tendência importante da nossa época:

“Quienes pretenden atraer el concepto de metaficción hacia la órbita del posmodernismo enfatizan las diferencias que separan las metaficciones contemporáneas del tipo de literatura autoconsciente que se practicaba anteriormente. Quienes no comparten este presupuesto insisten en que la metaficción no puede ser vista como una tendencia específica de una época, sino como un tipo de literatura, un género dentro de los géneros ficcionales.”

(Wibrow, 2005: 53)

Concluindo, parece-nos evidente que a metaficção pós-modernista faz eco de obras da tradição literária, mas reinventa-as, tornando-se, assim, intérprete das ansiedades e das reflexões da nossa época.

## 2- As tipologias

Foi possivelmente John Barth, ao estudar a obra de Jorge Luis Borges, o primeiro a interessar-se pela narrativa metaficcional, considerando que se tratava de uma consequência do esgotamento das técnicas narrativas tradicionais (cf. Barth, 1967: 29-34). Pouco tempo depois, na década de 70, o crítico e escritor, William Gass, referindo-se à obra de Borges, do próprio Barth e de Flann O'Brien introduz o termo metaficção (cf. Gass, 1970: 25) para substituir o de antinovela, por ter significação negativa: “Indeed, many of the so-called anti-novels are really metafiction” (Gass, 1971: 25)<sup>74</sup>. Entretanto, foram aparecendo outras designações, com sentido equivalente, para denominar as narrativas que de alguma forma chamavam a atenção para a sua própria escrita: *self conscious* (Robert Alter, 1975 e Patricia Waugh, 1984), *generative fiction* (Bruce Morissette, 1975), *introverted novel* (John Fletcher e Malcom Bradbury, 1976), *récit spéculaire et mise en abyme* (Lucien Dällenbach, 1977), *fabulation* (Robert Scholes, 1979), *narcissistic narrative* (Linda Hutcheon, 1980), *self-begettings novels* (Steven Kellman, 1980), *surfiction* (Raymond Federman, 1981), *métatextualité* (Laurent Lepaludier et al., 2002), etc.<sup>75</sup>

---

<sup>74</sup> Entre os muitos textos que consideram William Gass como o pai deste neologismo encontram-se, por exemplo, Ommundsen (1993: 14), Waugh (2003: 2), Orejas (2003: 30) e de Ródenas de Moya (2005: 43).

<sup>75</sup> Francisco Orejas usa o termo *babel terminológica* para resumir esta multiplicidade de designações: “Por citar sólo algunos ejemplos de una auténtica *babel terminológica*, se há hablado y habla de metanovela, antinovela, aliteratura, metatexto, intertextualidade, hipertextualidad o de literatura en segundo grado. De novela reflexiva, autorrepresentacional, autoconsciente, autogenerativa, escritiva, autotemática, autofágica, narcisista, ensimesmada o de creacionismo experimental. Se han empleado conceptos como metanarración,

De todas estas sugestões, é metaficção<sup>76</sup> o termo mais utilizado pela crítica contemporânea até porque, como sublinha Amaryll Chanady, “quoique ces termes ne soient pas tous utilisés exactement de la même façon, ils ont beaucoup de similarité dans leur champ d’application car les critiques mentionnés analysent souvent les mêmes oeuvres littéraires, surtout celles de Barth, Coover, Borges, Cortázar, Nabokov et Calvino” (Chanady, 1987: 143). Deste modo, por uma questão pragmática, usaremos os termos metaficção e narcisismo (este último tomado de empréstimo de Hutcheon).

Aduza-se que todas as teorias em torno do tema da metaficção surgiram num determinado contexto histórico-cultural e num determinado clima intelectual, sendo, portanto, resultado da transformação do pensamento, da cultura e dos estudos literários e linguísticos dessa época. Por isso, há que compreendê-las à luz destas realidades.

São, no entanto, os trabalhos de Linda Hutcheon e de Patricia Waugh<sup>77</sup> os que mais se destacam, não só pelo reconhecimento das suas propostas de trabalho no âmbito da teoria e crítica literárias, mas também porque estes vinculam a metaficção à pós-modernidade e enfatizam o valor da autoconsciência e da autorreflexividade na literatura pós-moderna.

Relativamente à definição do termo, os estudiosos têm apresentado uma multiplicidade de definições, que variam de acordo com as obras escolhidas para objeto de estudo e dos aspetos que procuram enfatizar. Por exemplo, a definição de Robert Alter sublinha a ideia de que a literatura metaficcional é um poderoso instrumento para

---

duplicación interior, literatura del agotamiento, autocrítica de la escritura, *mise en abyme*, *récit spéculaire* o texto-espejo, *abysmal fiction*, *autofiction*, *self-begetting novel*, *surfiction...*” (Orejas, 2003: 22).

<sup>76</sup> A escolha deste termo não tem sido pacífica, devido, sobretudo, ao prefixo “meta” ser tão polissémico e, conseqüentemente, suscitar grandes confusões. Uma das questões que normalmente se coloca é a seguinte: que significa o prefixo “meta”? Segundo Roman Jakobson, indica um segundo discurso em relação a um primeiro discurso. Por exemplo, a função metalinguística serve para falar da própria linguagem Jakobson (1963: 21-218). Se aceitássemos este sentido para “meta”, a metaficção seria um género de texto narrativo (ou de texto dramático, uma vez que Linda Hutcheon aplica o termo ao teatro de Pirandello), que fala da literatura em geral ou acerca de si própria. Mas o prefixo contém também uma ideia de transformação. Na obra *Rhétorique générale*, o Groupe Mu designa a transformação fónica ou gráfica de *métaplasme*, semântica de *métasémème*, sintática de *metataxe* e lógica de *métalogisme* (cf. Groupe Mu, 1982: 33-34). Assim, se se atribuisse uma significação de transformação ao prefixo de metaficção, esta categoria incluiria todos os textos que transformam hipotextos (termo de Genette) anteriores. Deste modo, todo o tipo de paródia e de imitação pertenceria à metaficção. Genette usa ainda o termo *métadiégèse* que é “un récit dans le récit” (Genette, 1972: 239), cujo universo é a *métadiégèse*. Por fim, ainda em relação ao prefixo “meta” há que referir outra significação – para além de – como é o caso do prefixo em metatexto, cujo termo se aplica a um segundo sentido que está subjacente ao sentido literal.

<sup>77</sup> Patricia Cifre Wibrow, a respeito da obra de Waugh, afirma que esta propõe diferenciar a autorreferencialidade moderna da pós-moderna, já que aquela está associada à ideia de consciência e esta ao interesse pela ficcionalidade: “Waugh sigue interpretando, por tanto, la metaficción como um fenómeno tipicamente postmoderno, subrayando al mismo tiempo su vocación teórica y su interés por la exploración de las relaciones cada vez más complejas entre ficción y realidad” (Wibrow, 2005: 55).

problematizar a questão da representação, para analisar a dialética entre o real e o ficcional<sup>78</sup>; Linda Hutcheon define a metaficção como “ficção sobre ficção”, isto é, ficção que reflete sobre a própria natureza da ficção<sup>79</sup>; Michael Boyd também enfatiza o caráter híbrido deste tipo de ficção, já que esta é “romance sobre romance”<sup>80</sup>; a definição de Wenche Ommundsen, para além de referir o facto deste tipo de narrativa se apresentar como artefacto, enfatiza o papel ativo do leitor na construção do sentido do texto<sup>81</sup>; Francisco Orejas<sup>82</sup> e Bran Nicol, por seu turno, acentuam a principal diferença entre a *praxis* literária realista e a metaficcional: ao contrário da narrativa realista, que camufla os processos enunciativos, a metaficcional desvenda-os e leva a que a atenção se fixe neles<sup>83</sup>.

---

<sup>78</sup> “A self-conscious novel, briefly, is a novel that systematically flaunts its own condition of artifice and that by so doing probes into the problematic relationship between real-seeming artifice and reality” (Alter, 1975: x).

<sup>79</sup> “Metafiction... as it has named is fiction about fiction – that is, fiction that includes within itself a commentary on its own narrative and/or linguistic identity. ‘Narcissistic’ – the figurative adjective chosen here to designate this textual self-awareness – is not intended as derogatory but rather as descriptive and suggestive, as the ironic allegorical readings of the Narcissus myth which follows these introductory remarks should make clear” (Hutcheon, 1980: 1).

<sup>80</sup> “It would be a species of criticism in fictional form. Call it metafiction. Or call it reflexive novel, the novel about the novel – onanistically or perhaps incestuously using its own imaginative energy to sustain itself” (Boyd, 1983: 3).

<sup>81</sup> “Metafiction presents its readers with allegories of the fictional experience, calling our attention to the functioning of the fictional artefact, its creation and reception, its participation in the meaning-making systems of our culture” (Ommundsen, 1993: 12).

<sup>82</sup> “Obras de ficción (fundamentalmente en prosa, de carácter narrativo) escritas a partir de los años sesenta (lo que no significa que la tendencia haya surgido en ese momento), que exploran los aspectos formales del texto mismo, cuestionan los códigos del realismo narrativo sobre su carácter de obra ficticia, revelando las diversas estrategias de las que el autor se sirve en el proceso de la creación literaria. Sus aspectos más destacados son la autoconsciencia, la autorreferencialidad, la ficcionalidad y la hipertextualidad” (Orejas, 2003: 113).

<sup>83</sup> “More precisely we might define metafiction as that some way foregrounds its own status as artificial construct, especially by drawing attention to its form. The effect of metafiction is principally to draw attention to the *frames* involved in fiction, which are usually concealed by realism” (Nicol, 2009: 35). Grifo do autor. O termo “frames” foi tomado de Waugh (2003). A autora, no capítulo “The analysis of frames: Metafiction and breaking”, apresenta a seguinte definição de “frame”, citando o OED (Oxford english dictionary): “(...) construction, constitution, build; established, plan, system... underlying support or essential substructure of anything” (Waugh, 2003: 28). De acordo com Nicol, as nossas vidas estão “framed”, não no sentido negativo, mas apenas porque experimentamos o mundo mediado através de “a range of discursive and narrative constructs, especially from culture, media and advertising” (Nicol, 2009: 35). Para explicar a “frame”, Nicol recorre aos seguintes exemplos: um quadro realista com uma paisagem. A sua função é apenas mostrar o que está representado na imagem. Mas esta fornece também os limites do que podemos ver do mundo retratado. Na verdade, se pudéssemos observar através do quadro e olhar para os lados ou para cima e para baixo, veríamos outros aspetos da imagem. Um exemplo equivalente ao do quadro é um filme. A câmara capta apenas aquilo que consegue ou que o *cameraman*, o diretor ou o editor quer mostrar. Isto significa que só vemos em arte o que nos é autorizado pelo seu autor (cf. Nicol, 2009: 36). Na ficção acontece o mesmo. a “frames” é a narração do texto: “Narrative framing is the means by which the fictional world is made accessible to the real world, and as such is a kind of portal, a viewing screen through which the reader can observe and ‘enter’ the fictional world – or at least the elements of it determined by the author – and experience what takes place there (the narrative)” (Nicol, 2009: 36).

Mas, como nos diz Jean-Michel Yvard, “devant les manifestations d’un genre multiforme [les critiques] n’ont jamais réussi à enfermer en une définition simple e opératoire alors que c’est là, très probablement, que reside son essence” (Yvard, 2002: 49).

De qualquer forma, sem pretendermos menosprezar as outras definições, de *per si* pertinentes e válidas<sup>84</sup>, a de Patricia Waugh é talvez aquela que reúne mais consenso. Destacamo-la, porque acreditamos tratar-se da que melhor serve os nossos propósitos:

“Metafiction is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artifact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality.”

(Waugh, 2003: 2)

Esta definição, ao contrário de muitas outras, defende que as alusões sistemáticas ao seu próprio processo de criação são condição *sine qua non* para que uma narrativa seja considerada metaficcional. Dito de outro modo, os exercícios metaficcionais devem ser suficientemente perceptíveis ao leitor para que o texto seja considerado como tal, isto é, devem ser tão sistemáticos ao ponto de se converterem num dos temas da narração. Assim, um texto que apenas registre interpelações esporádicas ao leitor não se insere na categoria dos textos metaficcionais.

Da definição apresentada, depreende-se também que este tipo de narrativa, ao desvendar e ao desmontar o modo como ela é construída, incita o leitor a uma leitura ativa e

---

<sup>84</sup> Não queremos deixar de assinalar, também, a proposta do grupo de estudiosos de *Métatextualité et métafiction*, que sugere a distinção entre os termos metatextualidade e metaficção. Para os autores, a metatextualidade é o fenómeno específico que desencadeia a consciência crítica do texto; a metaficção, por seu turno, remete para uma característica do texto no seu conjunto: “On le voit, le concept de métatextualité sera utilisée comme caractérisant le phénomène élémentaire déclencheur de prise de conscience critique du texte, il s’agit donc d’un principe fondamental, alors que celui de métafiction se rapportera à une caractéristique d’un texte littéraire dans son ensemble” (Lepaludier, 2002: 10-11). Deste modo, um texto será metatextual “s’il invite à une prise de conscience critique de lui-même ou d’autres textes. La metatextualité appelle l’attention du lecteur sur le fonctionnement de l’artifice de la fiction, sa création, sa réception et sa participation aux systèmes de signification de la culture” (idem, 2002: 10). Apesar de considerarmos esta proposta interessante, parece-nos de difícil operacionalização, uma vez que Gérard Genette define metatextualidade como um comentário de texto: “(...) la relation, on dit plus couramment de ‘commentaire’, qui unit un texte à un autre dont il parle, sans nécessairement le citer (convoquer), voire, à la limite sans le nommer. (...) C’est par excellence la relation critique” (Genette, 1982: 11). Por outro lado, partindo da ideia de que a metaficção coloca em evidência o processo narrativo no próprio tecido diegético, a definição apresentada pode ser aplicada à metaficção. Assim, por considerarmos que as duas terminologias estão relacionadas, usaremos o termo metaficção.

permite a sua entrada numa “espécie de metajogo” (Arnaut, 2002: 126), destruindo, assim, o convencional pacto de leitura.

Outro aspeto importante na definição proposta por Waugh é que esta amplia o questionamento metaficcional, explorando não só a possível ficcionalidade do mundo exterior, como a incapacidade de a linguagem expressar a realidade e a impossibilidade de a podermos conhecer como um absoluto, mas apenas perspetivas, como dirá a autora mais adiante: “In a literary its, in fact, possible only to ‘represent’ the *discourses* of that world” (Waugh, 2003: 3)<sup>85</sup>. Com efeito, a narrativa metaficcional, ao escrever sobre a sua própria condição de literatura, abre caminho para a reflexão sobre a língua como mero veículo de mediação entre a perceção e o mundo empírico e, conseqüentemente, sobre eventuais (in)capacidades de representação do real.

Por último, a definição de Waugh alude também a um aspeto normalmente associado a este tipo de literatura – a autoconsciência. Ou seja, este tipo de literatura é consciente da sua própria expressão e do processo de integração da escrita e da leitura e, nessa medida, é autoconsciente.

Em suma, a literatura metaficcional é aquela que, conscientemente, desvela, de forma explícita, no próprio texto, a reflexão sobre o seu carácter artificial. Ao voltar-se para os seus próprios processos, este tipo de literatura questiona também as suas relações com o mundo exterior e cria uma obra que é, concomitantemente, teoria e prática. Trata-se, portanto, de um fenómeno estético autorreferente através do qual a ficção se duplica por dentro, falando de si própria.

Se tivermos em conta a grande quantidade de narrativas metafissionais produzidas nos séculos XX e XXI, podemos dizer que foram poucos os estudiosos que ousaram apresentar uma tipologia das formas de autorreflexão. É talvez nos anos setenta, com Jean Ricardou<sup>86</sup> e com Lucien Dällenbach<sup>87</sup>, que aparecem os primeiros trabalhos de grande

---

<sup>85</sup> Grifo da autora. Refira-se que já Alter, no seu trabalho, havia assinalado a questão da ilusão referencial. No entanto, queremos deixar bem claro que nem toda a literatura metaficcional está determinada pelo ceticismo relativamente à impossibilidade de representar o real.

<sup>86</sup> Estamos a referir-nos sobretudo ao ensaio “La population des miroirs. Problèmes de la similitude à partir d’un texte d’Alain Robbe-Grillet”, publicado em 1975. Como sugere o subtítulo do artigo, a proposta de Ricardou baseia-se apenas no *nouveau roman*. No entanto, é a partir das suas reflexões que Lucien Dällenbach e, mais tarde, Linda Hutcheon constroem as suas tipologias.

<sup>87</sup> Dällenbach, partindo do conceito desenvolvido por André Gide, “l’oeuvre dans l’oeuvre”, elabora uma tipologia de narrativa especular: a) reduplicação simples (se um fragmento estabelece com a obra que o inclui uma relação de similitude; b) reduplicação aporística (fragmento que é suposto incluir a obra que o inclui); c) reduplicação ao infinito (fragmento que mantém com a obra que o inclui uma relação de semelhança e que traz nele inserido um fragmento e assim sucessivamente) (cf. Dällenbach, 1977: 51). O autor faz um estudo da

envergadura nesta área. Seguem-se os estudos de Linda Hutcheon, de Robert Spire<sup>88</sup> e de Patricia Waugh<sup>89</sup>, nos anos oitenta. Mais tarde, já na década de noventa, os de Leopoldo Sánchez-Torre<sup>90</sup>, de Carlos García Fernández<sup>91</sup>, de Wenche Ommundsen<sup>92</sup> e de Domingo Ródenas de Moya<sup>93</sup>.

Não obstante alguns estudiosos considerarem a tipologia de Hutcheon muito redutora e com algumas imprecisões, parece-nos que a sua proposta é a que melhor serve os

---

evolução diacrónica do procedimento, centrando a sua atenção no *nouveau roman* francês (nos finais da década de cinquenta) até ao chamado *nouveau Nouveau roman* (década de setenta). O autor constata uma alteração *da mise en abyme* no *nouveau roman* que levaria à passagem para o *nouveau Nouveau roman*. Quer isto dizer que, na opinião do autor, terá sido esta transformação formal que provocou a mudança na evolução da literatura francesa.

<sup>88</sup> Spire, na obra *Beyond the metafictional mode*, encara a metaficção como um *modo* ou *modalidade*. Esta modalidade situa-se no extremo oposto do realismo e resulta da violação a diferentes níveis (do autor, da história e do leitor textual). Daqui deriva uma distinção entre metanovela da escrita (centrada no narrador), da leitura (no leitor) e do discurso oral (na personagem). O autor também propõe distinguir, do ponto de vista histórico-literário, o modo metaficcional como categoria transhistórica e a novela autorreferencial para referir-se à tendência hispânica dos anos setenta.

<sup>89</sup> O modelo de Waugh baseia-se na gradação. No extremo menos ficcional do espectro, situam-se as obras que tratam a ficção como um tema a explorar. Nestas obras, normalmente, as personagens são artistas ou falsos artistas, conscientes de que estão a representar um papel dentro da realidade da ficção. No centro, posicionam-se os textos que alteram os elementos canónicos das narrações, experimentando novas estruturas ou recorrendo à paródia, sem perder, no entanto, a referência ao texto canónico, que continua a ser a base. No outro extremo do espectro, situam-se as obras de metaficção radical. Nestas, o mundo de ficção apresenta-se como uma fabricação de sistemas semióticos que competem entre si e que nunca correspondem às convenções do mundo real. Estas obras reafirmam a ideia de que a ficção só pode representar os discursos que constroem o mundo, sendo que a literatura é um mundo feito de palavras.

<sup>90</sup> Sánchez-Torre alarga o seu estudo para o domínio poético-lírico, criticando a tipologia de Hutcheon, já que esta está circunscrita à narrativa. No entanto, é à narrativa que consagra a introdução do seu trabalho. *Grosso modo*, distingue três diferentes níveis de autorreflexão textual – metalinguística, metatextual e metaliterária. Propõe situar as de nível metalinguístico e metatextual no eixo interno e no eixo externo as de nível metaliterário.

<sup>91</sup> Fernández distingue três tipos de consciência sobre a ficção: consciência referencial (centrada no referente), consciência textual (no discurso), e consciência metaficcional (no ato de escrever). Dentro desta última, faz ainda a diferenciação entre a metanovela mimetizante (com propósitos realistas) e a metanovela discursiva e especular (de carácter mais transgressor).

<sup>92</sup> Ommundsen, no capítulo “How to recognize a metafiction when you see one: a short critical history and three models”, distingue dois polos opostos na ficção: o mimético (a representação enquanto produto) e o reflexivo (a referência aos modos de representação). A autora considera ainda que há três tipos de ficção. No primeiro modelo, situam-se os textos anti-miméticos, isto é, aqueles cujos comentários reflexivos estão tão patentes que o leitor não pode ignorar a sua dimensão metaficcional; no segundo, posiciona-se toda a ficção que se centra sobre os processos de reflexividade e na criação da ficção; no terceiro, incluem-se os textos menos ostensivamente metaficcionais e que dependem da competência, do interesse e da prática do leitor. No entanto, como alerta a autora, se o leitor tem um papel decisivo, é em ligação com os procedimentos textuais que guiam a sua interpretação (cf. Ommundsen, 1993: 14-30).

<sup>93</sup> Moya relaciona e sintetiza alguns contributos anteriores, nomeadamente os de Spire, de Dällenbach e de Hutcheon e apresenta, não obstante, a sua nova taxonomia. Propõe uma distinção tripartida das metaficções - a enunciativa, a diegética e a metalética - em função da sua integração na diegese ou da violação das esferas ontológico-pragmáticas do texto. Sugere, ainda, uma distinção qualitativa entre os textos de sentido globalmente reflexivo e os de integração esporádica.

Refira-se, parenteticamente, que a metalepse consiste na transposição de elementos de um nível da narrativa para outro nível, o que ocorre sempre que o narrador dialoga com o leitor (cf. Genette, 1983: 58-59).

propósitos de uma tipologia dos textos metaficcionais. Sintetizando, relacionando e problematizando os importantes contributos de autores anteriores, nomeadamente os de Ricardou, a autora apresenta uma tipologia terminologicamente simples e clara e que permite fazer a articulação com um vastíssimo leque de obras. Além disso, parece-nos que os quatro modelos apresentados pela autora não são nem limitativos nem exaustivos, o que permite que esta tipologia seja sempre atualizada.

Assim, na tipologia de Hutcheon, de um lado estão os textos que se mostram conscientes dos seus próprios procedimentos narrativos e criativos e, de outro, aqueles que são autorreflexivos do ponto de vista linguístico, na medida em que se mostram conscientes dos limites e dos poderes da sua própria linguagem. Dentro de cada um destes modos, o diegético e o linguístico, devem distinguir-se ainda duas formas – a aberta ou explícita (“overt narcissistic texts”) e a dissimulada ou implícita (“covert narcissistic texts”)<sup>94</sup>.

As formas abertas ou explícitas encontram-se nos textos em que a autoconsciência e a autorreflexão são evidentes, isto é, explicitamente tematizadas, através, por exemplo, da alegoria, da metáfora, da *mise en abyme* ou de comentários que vão sendo tecidos sobre o próprio ato da escrita.

Nos textos de narcisismo diegético explícito, o leitor é integrado no texto e solicitado a reconhecer que o mundo ficcional é “like life”, mas, paradoxalmente, também é forçado, pelo texto, a reconhecer a ficcionalidade do universo criado e, ao mesmo tempo, a envolver-se intelectual e até afetivamente no ato de “make sense” à experiência (Hutcheon, 1980: 30).

A modalidade linguística explícita verifica-se nos textos que reclamam a atenção do leitor para a construção da obra, mostrando que a linguagem serve para construir o mundo imaginário e para criar a ilusão referencial. Neste modo, “however, the text would actually show its building blocks-the very language whose referents serve to construct that imaginative world” (idem, 1980: 28-29).

Em ambas as modalidades explícitas – diegética ou linguística – dá-se ênfase quer ao processo criativo, quer ao leitor:

“Overtly narcissistic novels place fictionality, structure, or language at their content’s core. They play which different ways of ordering, and allow (or force) the reader to learn how

---

<sup>94</sup> Neste ponto, Hutcheon diverge de Ricardou, porque este não diferencia as obras que se mostram conscientes dos seus próprios procedimentos ou processos diegéticos e as obras que são autorreflexivas do ponto de vista linguístico.

he makes sense of this literary world (if not his own real one). Such texts are not outside the mimetic code. (...) The later is no longer asked merely to recognize that fictional objects are 'like life'; he is asked to participate in the creation of worlds and meaning through language."

(Hutcheon, 1980: 29-30)

No narcisismo implícito ou dissimulado, diferentemente do que acontece com a forma clara, o leitor não está tematizado no texto e, por isso, não há apelos diretos à sua intervenção. O escritor parte do pressuposto que o leitor sabe quais são os seus deveres e que responderá de forma apropriada. Nos textos desta modalidade, "the self-reflection is implicit; that is to say, it is structuralized, internalized within the text" (Hutcheon, 1980: 31), isto é, a autorreflexão está de forma velada e centra-se na própria estrutura do texto, interiorizada e concretizada pelo próprio texto.

Uma vez que na forma de narcisismo implícito ou dissimulado é raro fazer apelo direto ao leitor, ao contrário do que se verifica na modalidade explícita, torna-se mais difícil fazer generalizações relativamente às diferentes formas que o narcisismo implícito ou dissimulado, quer ao nível diegético quer ao nível linguístico, pode assumir. Contudo, afirma Hutcheon, a questão pode ser abordada tomando em consideração os modelos estruturais. Assim, dentro da modalidade diegética implícita ou dissimulada, a autora distingue diversos modelos, entre os quais: o romance policial (*the detective story*), o fantástico (*fantasy*), a estrutura lúdica (*game structure*), o erótico (*the erotic*). Mas, observa a autora, estas quatro modalidades "are not intended as exclusive and complete, but only as four already observed models or metaphoric patterns that are structurally internalized in self-reflective texts" (Hutcheon, 1980: 33).

Por fim, na modalidade linguística implícita ou dissimulada, a atenção do leitor é direcionada para os aspetos semânticos, sintáticos ou até fonéticos da linguagem. Ou seja, esta forma, ao mesmo tempo, transmite, dissimula o sentido, dificultando, assim, o processo de leitura.

Consideramos também interessante a proposta de Laurent Lepaludier que defende uma tipologia a partir do estudo de Hutcheon, mas que diferencia os textos metaficcionalis de acordo com os procedimentos usados, dos mais explícitos, facilmente analisáveis, para os menos explícitos, que exigem um trabalho hermenêutico acrescido. Propõe, assim, uma tipologia mais rigorosa e mais precisa relativamente às noções de explícito e de implícito, que tenha em consideração os procedimentos textuais ("les procédés textuels") pelo grau de

transparência com que são usados e, ainda, que tenha em linha de conta os processos cognitivos do leitor (“les processus cognitifs”), isto é, o seu esforço e trabalho de compreensão e de descodificação. Na verdade, como nos diz o autor, os procedimentos textuais “poussent le lecteur vers une perception critique de l’univers fictif selon certains processus cognitifs. Le travail de décodage se réalise de manières diverses selon le degré de transparence métatextuelle” (Lepaludier, 2002: 25-26). Em resumo, o que pretende Lepaludier é que a tipologia estabeleça uma hábil conciliação entre a produção (pelos seus procedimentos e pelas técnicas usadas) e a receção (pelo trabalho hermenêutico).

Deixamos para o ponto seguinte o estudo do *modus procedendi* dos autores de textos metaficcionais.

### 3- As estratégias

A percepção mais imediata deste tipo de narrativa é que ela fala de si mesma, que de forma aberta e explícita põe a nu a sua condição de artifício: “explicitly and overtly lays bare its condition of artifice” (Waugh, 2003: 4). Neste sentido, como diz Lourdes Ferraz, há como que uma dramatização ou uma teatralização da própria literatura: exhibe-se o “espetáculo” que é a própria literatura no momento em que se faz, a própria materialidade do fazer literário. Exhibe-se, afinal, a liberdade absoluta do criador em relação à criação (cf. Ferraz, 1987). Contrariamente ao que acontece no romance tradicional, a narrativa metaficcional expõe, no próprio texto, todo o labor criativo, convertendo-o, assim, num dos temas (ou no principal tema) da narração ou, na senda de Thomas Pynchon, numa personagem (cf. Pynchon, 2000: 299). Com efeito, este tipo de escrita leva a que a atenção não se fixe apenas, nem principalmente, no conteúdo narrado ou referido, mas sim nos próprios processos enunciativos. Como agente plenamente consciente do seu papel de artífice e de organizador da teia narrativa, o escritor, ao mesmo tempo que organiza o universo romanesco, escreve sobre a própria literatura e, assim, vai tecendo comentários e reflexões sobre o processo de construção narrativa, ou seja, “explore a *theory* of fiction through the *practice* of writing fiction” (Waugh, 2003: 2)<sup>95</sup>. Dito de outro modo, neste tipo de texto, assiste-se à fusão, mas tensa, dos dois processos – o da criação e o da crítica, o da interpretação e o da desconstrução:

---

<sup>95</sup> Grifos da autora.

“The two processes are held together in a formal tension which breaks down the distinctions between ‘creation’ and ‘criticism’ and merges them into the concepts of ‘interpretation’ and ‘deconstruction.’”

(Waugh, 2003: 6)

Deste modo, são práticas comuns as digressões reflexivas, os exercícios de crítica literária (exposição de teorias ou de convenções e respetiva demonstração da sua (in)fabibilidade, considerações sobre as relações entre autor, narrador e personagens, sobre os procedimentos narrativos que presidem à criação literária, sobre os códigos ligados a um determinado género, etc.), as interrupções e os diálogos com o leitor incorporados na narrativa. Cada texto metaficcional constrói a sua própria proposta acerca das possibilidades e dos limites da linguagem, e, mais especificamente, acerca do que significam o ato de escrever e o ato de ler textos literários. Surge, assim, uma literatura sobre literatura, numa relação de contemplação de si mesma e, ao mesmo tempo, de autocrítica.

Daqui resulta, como não podia deixar de acontecer, um discurso fragmentado e desorganizado, aparentemente caótico e de *nonsense*, já que afetado por diversos ruídos perturbadores, defraudando, assim, as expectativas do leitor comum, não só porque habituado a elementos muito familiares, mas também porque vai ao arrepio das suas expectativas. Resulta, também, “a celebration of the power of creative imagination together with an uncertainty about the validity of its representations” (Waugh, 2003: 2). Resulta, por fim, uma crítica implícita (por vezes explícita) ao realismo tradicional, que elidida o modo como se constrói a obra, e que facilitava ao leitor a entrada num universo que aceitava como real ou, pelo menos, credível e possível.

Mas, como sublinha Waugh, a reflexão sobre a aventura da escrita acompanha a reflexão sobre a “problematic relationship between life and fiction” (Waugh, 2003: 4). Deste modo, parece-nos que a outra marca da narrativa metaficcional é a aguda consciência da impossibilidade da linguagem, da literatura e da escrita em traduzir o real:

“(…) an extreme self-consciousness about language, literary form and the act of writing fictions; pervasive insecurity about the relationship of fiction to reality;”

(Waugh, 2003: 2)

Impõem-se, agora, as seguintes indagações: Todos os textos de ficção são metaficcionalis? Como reconhecer um texto metaficcional? Aonde situar a fronteira entre um grau zero de metaficção e o seu grau máximo? Quais são os procedimentos/estratégias usados pelos escritores neste tipo de escrita literária?

De acordo com Ommundsen, a metaficção não é um subgénero do romance, mas uma tendência inerente a qualquer ficção. Também Waugh nos diz que a metaficção é uma tendência do romance que opera através do exagero de tensões e oposições que são inerentes a todo o tipo de romance:

“As I have argued, metafiction is not so much a sub-genre of the novel as a tendency *within* the novel which operates through exaggeration of the tensions and oppositions inherent in all novels: of frame and frame-break of technique and counter-technique of construction and deconstruction of illusion.”<sup>96</sup>

(Waugh, 2003: 14)

Assim, daqui se pode inferir que considerar ou não determinada narrativa como metaficcional depende de uma operação essencialmente hermenêutica, da cooperação empenhada e ativa por parte dos seus leitores. Aliás, é nesta perspetiva que Waugh e Ommundsen abordam a metaficção contemporânea, sublinhando o papel do leitor na produção do sentido, numa relação de cooperação e, ao mesmo tempo, de conflito com o texto. E tal como estas autoras, Hutcheon constata que o que separa a metaficção pós-modernista da anterior é precisamente a forma como o contrato de leitura é tornado explícito e, ainda, os processos que o autor e o leitor usam no jogo literário:

“In the earlier texts, the main interest is in the writing process and its product. The focus today broadens to include a parallel process of equal importance to the ‘concretization’ of the text – that of reading. (...) In overtly baring its fictional and linguistic systems, narcissistic narrative transforms the authorial process of shaping, of making, into part of the pleasure and challenge of reading as a co-operative, interpretative experience.”

(Hutcheon, 1980: 154)

---

<sup>96</sup> Grifo da autora.

Deste modo, se tivermos em linha de conta apenas a receção, podemos dizer que todo o texto de ficção pode ser lido como metaficcional, uma vez que este está construído com a utilização de convenções narrativas e linguísticas, como a verosimilhança, as regras genéricas de narração e a organização gramatical. Como nos diz Ommundsen, o reconhecimento destas convenções por parte do leitor pode levar ao reconhecimento de outras convenções culturais no espaço da realidade extraliterária. Por sua vez, todo o signo cultural pode ser interpretado como um texto, e todo o texto extraliterário pode ser virtualmente narrativizado, isto é, incorporado numa estrutura narrativa e, nessa medida, pode ser relido, ironicamente, numa perspetiva autorreferencial, o que poria em evidência o seu próprio sentido convencional.

No entanto, como bem nos alerta Lepaludier, sob a égide de outros autores, não podemos limitar o fenómeno metaficcional ao nível da leitura, já que existe o risco de deslocar o problema para um plano puramente cognitivo e de focalizar o debate apenas sobre as capacidades do leitor, “substituant ainsi à une problématique littéraire une problématique psychologique” (Lepaludier, 2002: 12). Por outro lado, cremos nós, também é um risco encarar o texto enquanto entidade automórfica, autotélica e conclusa em si mesma, procurando no texto elementos, *in potentia*, que possam determinar uma orientação de leitura.

A leitura implica, antes de mais, a necessidade de ter em consideração de que todo o romance evidencia a sua própria discursividade e de que todo o enunciado linguístico traz determinadas marcas enunciativas. Com efeito, o autor, mesmo que não deseje mostrar-se, é mostrado pelo seu discurso. Como sublinha Aguiar e Silva, mesmo quando o narrador evita cuidadosamente as intromissões, a sua presença é denunciada pelo seu “*discurso valorativo* e pelo *discurso modalizante*”<sup>97</sup> (Aguiar e Silva, 1982: 750), assim como pela escrita, já que esta não “poderia abolir os valores e significados que inevitavelmente defluem de qualquer diegese” (idem, 1982: 751). Todavia, apesar destas constantes, parece-nos que não podemos afirmar que toda a narração é, em maior ou menor grau, metaficcional.

Deste modo, compete ao leitor, com base na sua “enciclopédia” e nas informações fornecidas pelo texto, mobilizar quadros de referência para confirmar ou contraditar hipóteses. O texto literário, seja ele metaficcional ou não, é uma “obra aberta” (Eco, 1986)

---

<sup>97</sup> Grifos do autor.

que proporciona aos seus leitores um espaço de liberdade, sem os aprisionar ao determinismo de apenas uma leitura possível.

Mas se o texto se configura como obra aberta, passível de leituras plurais por parte do leitor, concomitantemente, ele possui também determinados predicados ontológico-funcionais que permitem orientar, embora de forma não dogmática, a sua interpretação. Como nos diz Lepaludier, “c’est au moyen de procédés textuels que s’opère ce phénomène de bouclage” (Lepaludier, 2002: 25). De facto, são essas instruções – inscritas no texto e suscitadoras de determinadas interpretações – que levam o leitor a ativar determinados quadros de referência e a ajuizar acerca da sua metaficcionalidade ou não. Neste sentido, a leitura do texto não é um processo arbitrário, pelo contrário, é feita com base em elementos textuais concretos. Assim, como refere Lepaludier, não podemos restringir o fenómeno metaficcional nem ao nível dos procedimentos textuais nem tão pouco ao nível da leitura, mas em correlação:

“la metatextualité tient à la fois de stratégies textuelles et de modes de lecture (surcodage/décodage du cadre fictif). Elle a notamment pour effet d’orienter le lecteur vers un aspect de l’acte narrative: un indice textuel centre l’attention du lecteur sur le caractère fabriqué de l’illusion référentielle; une stratégie textuelle est ainsi mise en oeuvre, portant le plus souvent sur une donnée narrative; un décodage de cette stratégie intervient, dont le lecteur est l’artisan.”

(Lepaludier, 2002: 12)

Mesmo verificando que “Poétique métatextuelle et prise en compte de l’acte de lecture iront de pair” (idem, 2002: 12), por necessidade metodológica, estudaremos cada um destes mecanismos *per si*.

Relativamente à “poétique métatextuelle”, Waugh recorda-nos que o texto metaficcional pós-modernista se serve de uma tal multiplicidade de estratégias e de procedimentos explícitos, que chegam ao ponto de frustrar as expetativas do leitor coevo (porque habituado a uma leitura linear) e originar uma sensação de desfamiliarização ou de estranhamento:

“Although Metafiction is just one form of post-modernism nearly all contemporary experimental writing displays *some* explicitly metafictional strategies. Any text that draws the

reader's attention to its process of construction by frustrating his or her conventional expectations of meaning and closure problematizes more or less explicitly the ways in which narrative codes - whether 'literary' or 'social' – artificially construct apparently 'real' and imaginary worlds in the terms of particular ideologies while presenting these as transparently 'natural' and 'eternal'.”<sup>98</sup>

(Waugh, 2003: 22)

Mas, como nos lembra Ryan-Sautour, “le caractère postmoderne de ce phénomène réside plus dans le degré d’affichage de telles stratégies que dans la simple réflexivité” (Ryan-Sautour, 2002: 70). É, portanto, a este nível que se pode falar de metaficção pós-modernista.

Embora nesta matéria a bibliografia seja cada vez mais segura e consistente, não é ainda possível apresentar uma lista definitiva das estratégias usadas pelos textos metaficcionais, já que ainda não decorreu tempo suficiente para que as decisões canónicas sejam seguras e consensuais. Com efeito, é comum ver-se muitas das estratégias e dos procedimentos normalmente atribuídos à totalidade da literatura pós-moderna e outros à metaficção. Os dois termos aparecem, muitas vezes, vinculados e, por consequência, os lugares comuns e as imprecisões são frequentes. Deste modo, propomo-nos a estudar os procedimentos da metaficção de forma independente dos textos pós-modernos.

Sem pretendermos fazer uma catalogação estanque, portanto, suscetível de ser alargada e/ou reformulada, apresentamos uma síntese, com base nas estratégias identificadas por Waugh (2003) e nos trabalhos de Hutcheon (1980), Arnaut (2002), Lepaludier e Ryan-Sautour (2002)<sup>99</sup> e Ceia (2007):

- O narrador intrusivo. Nas narrativas abertamente metaficcionais, o narrador-autor, explicando o modo como se escreve e como se deve ler, expõe o seu posicionamento enquanto sujeito ideológico e questiona, simultaneamente, a realidade do narrado, que aparece como constructo ficcional, e a realidade e a confiabilidade da figura do narrador-

---

<sup>98</sup> Grifo da autora.

<sup>99</sup> Michelle Ryan-Sautour propõe a seguinte síntese das estratégias identificadas por Patricia Waugh: “mise en crise des codes et parodies des conventions littéraires; jeux jubilatoires sur les franchissements de niveaux narratifs; jeu entre narrateur et narrataire; création des mondes alternatifs pour aboutir à la déréalisation; saturation des formes et des structures jusqu’au vertige; massive mobilisation du réseau intertextuel; dénudation de l’artifice du mystère de la littérature et refus d’escamoter l’illusion” (Ryan-Sautour, 2002: 71).

autor. Paradoxalmente, como refere Waugh, “The more the author appears, the less his or she exists. The more the author flaunts his or her *presence* in the novel, the more noticeable is his or *absence* outside it (Waugh, 2003: 134)<sup>100</sup>.

- A explícita dramatização do leitor. Nas narrativas metaficcionais, o leitor é convocado para a tessitura narrativa, umas vezes através de interpelações diretas, outras vezes de forma indireta, pelo recurso a outros artificios, e é-lhe colocado o desafio de não ser apenas o descodificador do texto, mas coautor, destruindo, de certo modo, o canónico pacto de leitura.

- O dialogismo entre o narrador e as suas personagens. O narrador, ao mesmo tempo que vai explicando, autorreflexivamente, os passos da construção narrativa, dialoga com as suas personagens e coloca-lhes questões.

- Interrupções narrativas e descontinuidade. Consiste na rutura da ordem causal ou da consecução dos acontecimentos, apresentando histórias paralelas ou circulares que impedem a recuperação do sentido da história. Estas narrativas colocam a ênfase na participação ativa do leitor, pois, ao apresentarem estruturas circulares, convidam o leitor a fazer outras leituras e a descobrirem outras histórias na história maior.

- Saturação das formas e das estruturas até à vertigem. De acordo com Waugh, a metaficção pós-modernista é uma literatura que põe em evidência uma estratégia de exaustão, já que ela visa explorar os limites da significação pelo recurso à saturação.

- Problematização da coerência individual. A ideia de um sujeito íntegro e coerente é questionada, pois tanto a realidade como aquilo que o sujeito consegue captar se constroem através de distintos e contraditórios discursos.

- Subversão dos códigos e paródia das convenções. Os escritores das narrativas metaficcionais não só enformam as suas obras em fórmulas convencionais, como até subvertem, questionam, transgridem, violam, e parodiam tais convenções. Ao colocar em cena as antigas regras romanescas, as narrativas metaficcionais subvertem-nas a fim de produzir novos jogos desestabilizadores. Como nos diz Waugh, a alternância “of the frame and frame-break (...) provides the essential deconstructive method of Metafiction” (Waugh,

---

<sup>100</sup> Grifos da autora.

2003: 31). A dimensão lúdica deste processo visa, como nos diz a autora, abalar as expectativas do leitor<sup>101</sup>.

- Curto-circuito. Termo tomado de David Lodge e que significa tornar evidente a brecha existente entre o texto ficcional e o mundo empírico, entre a arte e a vida. Recorrendo a esta técnica, o autor parece querer chocar o leitor.

- Polifonia. Muitas narrativas são polifónicas, isto é, os eventos são narrados sob o ponto de vista de um ou mais narradores ou sob o ponto de vista das personagens.

- Técnicas de *mise en abyme*<sup>102</sup>. A *mise en abyme* consiste num processo de reflexividade literária, de duplicação especular. Lucien Dällenbach, partindo do conceito desenvolvido por Gide, “l’oeuvre sur l’oeuvre”, elabora uma tipologia de narrativa especular: a) reduplicação simples (se um fragmento estabelece com a obra que o inclui uma relação de similitude); b) reduplicação aporística (fragmento que é suposto incluir a obra que o inclui); c) reduplicação ao infinito (fragmento que mantém com a obra que o inclui uma relação de semelhança e que traz nele inserido um fragmento, e assim sucessivamente) (cf. Dällenbach, 1977: 51). Dällenbach completa, depois, o conceito, evidenciando não apenas o enunciado (resultado do ato de produção), mas a enunciação (o agente e o processo de produção):

“l’on entendra par mise en abyme de l’énonciation: 1) la ‘présentification diégétique du producteur ou du récepteur du récit, 2) la mise en évidence de la production ou de la réception comme telles, 3) la manifestation du contexte qui conditionne (qui a conditionné) cette production-réception.”<sup>103</sup>

(Dällenbach, 1977: 100)

A *mise en abyme* favorece um fenómeno de encaixe na sintaxe narrativa, de inscrição de uma micro-narrativa noutra englobante, a qual, normalmente, arrasta consigo o confronto entre níveis narrativos. Em qualquer das suas modalidades, a *mise en abyme* denuncia uma

---

<sup>101</sup> Waugh sublinha que o conceito de jogo é central no contexto pós-moderno e cita, para além de Callois e Huizinga, o trabalho de Wittgenstein, de Lacan, de Derrida, de Eric Berne e de Michael Beaujour (cf. Waugh, 2003: 41-42).

<sup>102</sup> A expressão provém da heráldica e designa o fenómeno de reprodução de um escudo por uma peça situada no seu centro. André Gide, em 1893, usou a expressão para referir essa visão de profundidade e com reduplicação reduzida sugerido pelas caixas chinesas ou pelas matrioskas (bonecas russas), alargando a aplicação do conceito para a área dos estudos literários e das artes plásticas em geral.

<sup>103</sup> Ana Paula Arnaut estabelece uma “conexão-identificação” com a definição proposta por Waugh (cf. Arnaut, 2002: 131).

dimensão reflexiva do discurso, uma consciência estética ativa, ponderando a ficção, em geral, ou um aspecto dela, em particular, e evidenciando a previsibilidade ficcional. Esta técnica já era usada por escritores da antiguidade, mas, pelos escritores pós-modernistas, é usada profusamente e jogando com uma multiplicidade de níveis narrativos (cf. Genette, 1972: 243-246). O emprego de diversos níveis narrativos cria uma *mise en abyme* que coloca em paralelo as instâncias narrativas (nos níveis extradiegético, (intra)diegético e, eventualmente, metadieético ou hipodieético) (cf. Genette, 1972: 225-243). A existência de muitos níveis narrativos põe em evidência as narrações como produções subjetivas, colocando uma distanciação do leitor em relação a estas construções e põe em relevo a sua natureza ou a sua especificidade. A *mise en abyme* de diferentes universos ao longo da mesma narração, por um lado, conduz o leitor ao questionamento da realidade: “Frames are set up only to be continually broken. Contexts are ostentatiously constructed, only to be subsequently deconstructed” (Waugh, 2003: 101); por outro, leva o leitor a tomar consciência do caráter artificial do texto literário.

- Intertextualidade. A intertextualidade pressupõe uma série de interações semióticas e discursivas com múltiplos textos que fazem parte do património cultural. O recurso a outro texto leva o leitor a interrogar-se sobre a natureza do texto lido, sobre a sua artificialidade e sobre a sua literariedade. Para muitos teóricos, a intertextualidade é a própria condição da literatura, já que “todos os textos são tecidos com os fios de outros textos, independentemente de seus autores estarem ou não cientes” (Lodge, 2009: 106). Porém, como nos adverte Lepaludier, nalguns casos, há que alargar o conceito de intertextualidade “à l’intersémiotité car les textes font aussi allusion à des peintures, des sculptures, des styles d’architecture, des affiches, etc. déclenchant une réflexion d’ensemble sur l’esthétique ou la culture” (Lepaludier, 2002: 33). Refira-se que a intertextualidade não é uma prática exclusiva dos textos metaficcionais, mas da literatura pós-moderna em geral.

- *Collage* metaficcional. A obra constrói-se com referências a outras ficções e discursos que parecem incompatíveis, daí resultando um discurso crítico acerca da mesma. Segundo Waugh, a *collage* metaficcional é uma das técnicas fundamentais deste tipo de narração.

- Paródia. Embora, como admite Carlos Ceia, seja “quase natural” a confusão entre este conceito e outros que lhe são próximos, sobretudo a sátira<sup>104</sup>, o *pastiche*<sup>105</sup>, a paráfrase<sup>106</sup>, a alusão<sup>107</sup>, a citação<sup>108</sup> e o plágio<sup>109</sup> (cf. Ceia, 2002: 220), a verdade é que o termo tem sido usado de forma indiscriminada, despoletando uma série de equívocos e ambiguidades. Deste modo, tendo em consideração que a paródia “is one of the major forms of modern self-reflexivity” (Hutcheon, 2000: 2), para efeitos de clareza terminológico-concetual, definiremos o conceito, com base nos trabalhos de Mikhail Bakhtin (2002), de Margareth Rose (1979), de Linda Hutcheon (2000) e de Carlos Ceia (2007), articulando-o à metaficção e, de forma mais englobante, à literatura pós-moderna, embora não seja nossa intenção apresentar uma proposta definitiva, até porque, como afirma Hutcheon, não há definição transhistórica de paródia (cf. Hutcheon, 2000: 10). Porém, antes de avançarmos, refira-se que a paródia, tal como a entende Hutcheon, não se reduz a um mero sinónimo de

---

<sup>104</sup> Hutcheon refere que estes equívocos provêm da noção difundida, desde a época clássica e sua sucedânea renascentista, de que a difusão da arte como meio de instrução se faria por meio da imitação: “The classical and Renaissance belief in the value of imitation as a means of instruction has been passed down through the centuries” (Hutcheon, 2000: 37). Refere que uma das razões para a confusão terminológica entre sátira e paródia reside na utilização comum como estratégia retórica. Além disso, defende que os críticos são responsáveis por tais ambiguidades: “I suggested that one the reasons of the confusion in terminology between satire and parody lay in their common use of irony as a rhetorical strategy. Critics have helped confuse us by announcing that ‘satire must parody man’ (Morton 1971, 35) and that the ‘hidden irony and satire against the parodied text’ is a necessary part of the parodic effect of a work (Rose 1979, 27)” (idem, 2000: 52). A autora chama a atenção para o seguinte: quer a paródia quer a sátira usam a ironia como estratégia retórica. No entanto, não se podem confundir. Com efeito, a paródia representa uma realidade modelada (uma vez que já por si é uma representação de uma realidade original) e desnuda as convenções do modelo e os seus mecanismos; a sátira, por sua vez, representa uma crítica cómica e caricatural de uma realidade não modelada. Assim, enquanto o objetivo da paródia é de natureza intratextual, isto é, tem como objeto o próprio sistema literário, a sátira tem um alvo extratextual, estigmatizando, pelo ridículo e pela zombaria, os vícios, os costumes, as estruturas sociais, os preconceitos, as ideologias, os comportamentos, etc., com intenção de os corrigir.

<sup>105</sup> “O *pastiche* é a imitação criativa de um texto preexistente” (Ceia, 2007: 221). A paródia distingue-se do *pastiche* pelo seu posicionamento relativamente o texto parodiado. Enquanto a paródia visa salientar a diferença, o *pastiche* evidencia a sua similaridade: “However, it seems to me that parody does seek differentiation in its relationship to its model; pastiche operates more by similarity and correspondence (Freund 1981, 23)” (Hutcheon, 2000: 38).

<sup>106</sup> “A paráfrase é o desenvolvimento de um texto preexistente” (Ceia, 2007: 221).

<sup>107</sup> “A alusão é a referência indireta a um texto preexistente” (Ceia, 2002: 221). Embora a alusão tal como a paródia, tenha a mesma prática de convocação de textos, diferencia-se desta porque fá-lo através de correspondência e não de diferença: “I include allusion here because it too has been defined in ways that have led to confusion with parody. Allusion is a ‘device for the simultaneous activation of two texts’ (Ben-Porat 1976, 107), but it does so mainly through correspondence – not difference, as is the case with parody. However, ironic allusion would be closer to parody, although allusion in general remains a less constricted or ‘predetermined’ form than parody (Perri 1978, 299), which must signal difference in some way. Parody is also often extended form of transtextual reference today” (Hutcheon, 2000: 43).

<sup>108</sup> “A citação é a transcrição de um texto preexistente” (Ceia, 2002: 221). A citação diferencia-se da paródia, uma vez que “the critical distancing that defines parody is not necessarily implicit in the idea of a quotation (Hutcheon, 2000: 41). Na verdade, como enfatiza a autora, referir-se a um texto como paródia não é o mesmo que referir-se simplesmente a ele.

<sup>109</sup> “O plágio é a imitação ilegítima de um texto preexistente” (Ceia, 2002: 221).

intertextualidade: “My pragmatic perspective would not, however, make parody into a synonym for intertextuality” (Hutcheon, 2000: 23). Todavia, é forçoso dizê-lo, a intertextualidade é condição *sine qua non* para a paródia (cf. Ceia, 2007: 225-226).

Na senda das ideias de August Schlegel<sup>110</sup>, e mais explicitamente nas de Bakhtine, Rose põe em evidência a distanciação crítica e o efeito cômico do ato paródico e define a paródia como “the critical quotation of preformed literary language with comic effect” (Rose, 1979: 59). Na sua abordagem, a autora defende ainda que a paródia tem uma relação muito próxima com a metaficção.

Hutcheon, diferentemente de Rose, que se ateuve ao estudo de obras como *Dom Quixote* e *Tristram Shandy*, centra a sua análise nas formas de arte do século XX, incluindo as formas artísticas da atualidade, às quais já denomina de pós-modernas, e defende que não se pode reduzir o *ethos* da paródia à irrisão, isto é, esta não pode ser encarada apenas como uma imitação “to producing a ridiculous effect” (Hutcheon, 2000: 53), ideia cristalizada por dicionários e veiculada por autores como Margaret Rose ou Michelle Hannoosh. Partindo da etimologia do vocábulo, que deriva de *odos* que significa “canto” e do prefixo *paro* que tanto pode significar “contra” como “ao longo de”, sugerindo respetivamente oposição e acordo, Hutcheon conclui que a paródia, diferentemente da perspectiva tradicional, que sempre desprezou essoutro sentido de concordância que o prefixo encerra, se dissocia do fito zombeteiro<sup>111</sup>. Assim, defende que a paródia tem dupla face, sendo o cômico e o lúdico apenas uma delas. A fim de ilustrar o seu ponto de vista, a autora recorre à obra de Joyce, *Ulisses*, que, parodiando formalmente a *Odisseia* de Homero, não a ridiculariza.

Evocando a conceção de dialogismo da paródia de Bakhtin<sup>112</sup>, Hutcheon, sob a égide de Genette<sup>112</sup>, define-a como uma prática “bitextual syntesis” (Hutcheon, 2000: 33), acentuando a sua ambivalência, isto é, por um lado, o seu caráter de diferença, por outro, a

---

<sup>110</sup> Schlegel defende que a paródia comporta, concomitantemente, um desejo de imitação e uma vontade de mudança relativamente ao seu objeto.

<sup>111</sup> “Most theorists of parody go back to the etymological root of the term in the Greek noun *parodia*, meaning ‘counter-song’ and stop there. A closer look at that root offers more information, however. The textual or discursive nature parody (as opposed to satire) is clear from the *odos* part of the word, meaning song. The prefix *para* has two meanings, only one which is usually mentioned – that of ‘counter’ or ‘against’. Thus parody becomes an opposition or contrast between texts. This is presumably the formal starting point for the definition’s customary pragmatic component of ridicule: one text is set against another with the intent of mocking it or making it ludicrous” (Hutcheon, 2000: 32). Grifos da autora.

<sup>112</sup> A paródia, segundo Genette, implica um novo sentido que é dado a um texto preexistente: “La forme la plus rigoureuse de la parodie (...) consiste donc à reprendre littéralement un texte connu pour lui donner une signification nouvelle, en jouant au besoin et si possible sur les mots (...)” (Genette, 1982: 24).

sua dimensão conservadora. Quer isto dizer que, pela “anarchic force (...) puts into question the legitimacy of other texts” (Hutcheon, 2000: 75), a paródia tem poder disruptivo. No entanto, como sublinha a autora, ao imitar, mesmo com diferença crítica, a paródia reforça e assegura a perpetuação do passado literário:

“Instead, I see parody as operating as a method of inscribing continuity while permitting critical distance. It can, indeed, function as conservative force in both retaining and mocking other aesthetic forms; but it also capable of transformative power in creating new syntheses, as the Russian formalists argued.”

(Hutcheon, 2000: 20)

Carlos Ceia, por seu lado, enfatiza a dimensão transgressora e de distanciamento da paródia: “a paródia é tanto mais efetiva quanto maior for a distância em relação ao género do modelo imitado” (Ceia, 2007: 225). Deste modo, à paródia não basta a “repetition with critical distance” (Hutcheon, 2000: 64), como propõe Hutcheon, mas o texto que parodia tem que “resultar diferente pelo sentido, pela ideologia (como sistema de ideias do texto) e/ou pela forma” (Ceia, 2007: 229). Como nos diz Ceia, se a intenção do texto-paródia é o de se notar a diferença relativamente ao texto parodiado, “então [este] nunca poderá conter nenhum elemento de continuidade daquilo que representa o objeto parodiado” (idem, 2007: 7). Portanto, a paródia não pode reafirmar o sentido ou o estilo preexistente, deve, pelo contrário, desconstruir tudo aquilo que o texto-objeto puder suportar. O que distingue a paródia moderna da pós-moderna é o facto de nesta se encarar toda a relação de dissemelhança de um estilo em relação a um outro preexistente “como uma contra-estilização e não como simples sobreposição de modos discursivos que convergem em tema, mas divergem em sentido” (idem, 2007: 228). Assim, podemos dizer que a paródia pós-moderna não se contenta em denunciar convencionalismos de estilos ou de temas, “pretende também julgar e condenar à morte, tudo no mesmo instante, aquilo que parodia” (Ceia, 2007: 229). A contra-estilização não só dessacraliza e perverte o texto-objeto, como até “destrói qualquer possibilidade de poder voltar a ter valor epistemológico” (idem, 2007: 228).

Hutcheon considera ainda que a paródia, na metaficção pós-modernista, está muito próxima da paródia carnavalesca de Bakhtin<sup>113</sup>. Segundo este autor, a paródia constitui-se

---

<sup>113</sup> Como nos lembra João Ferreira Duarte, no *E. Dicionário de termos literários*, Mikhail Bakhtin, em *A obra de François Rabelais e a cultura popular na Idade Média e no Renascimento*, escrito em 1940 e publicado em

como uma forma de “double-voiced” ou de “double-direct” (Hutcheon, 2000: 72), dada a coexistência da “authority and transgression” (idem, 2000: 69). Contextualizando a emergência da paródia entre os finais da Idade Média e o surgimento da Idade Moderna, com o carnaval, Bakhtin refere que a paródia terá nascido por contraponto a uma cultura oficial instaurada, marcando, assim, a sua transgressão. À sua semelhança, a metaficção contemporânea também veio desafiar o elitismo que caracterizou o “elitism” modernista, e a antecessora distinção ideológica, no século XIX, entre “high and low culture” (Hutcheon, 2000: 81), aproximando-se, assim, da paródia carnavalesca de Bakhtin, onde interagem formas eruditas e populares. Mas, como observa Hutcheon, a ficção de hoje é muito mais paródica e mais dialógica do que aquele objeto de estudo de Bakhtin:

“Modern Metafiction is both dialogic and truly parodic to a greater and more explicit degree than Bakhtin could have recognized. As with his prized *Don Quijote*, today’s self-referential fiction has the potential to be ‘auto-critique’ of discourse in its relation to reality. In saying this, we must remind ourselves once again, however, that there is no necessary correlation between self-criticism and radical ideological change.”

(Hutcheon, 2000: 82)

Carlos Ceia não só discorda da classificação de paródia atribuída à obra, considerando-a antes um *pastiche* como ainda, na esteira de Rose e de outros estudiosos, defende a ridicularização e a zombaria como condição *sine qua non* de toda a paródia<sup>114</sup>:

“Se retirarmos esta possibilidade de cômico à paródia, o conceito ficaria reduzido a quê? A mera repetição com distanciação, como quer Hutcheon? Se a paródia é uma deformação

---

1965, desenvolve uma inovadora teoria da cultura popular e da sua apropriação pela literatura, baseada nos conceitos de carnaval e carnavalização. O carnaval não diz respeito apenas ao período que antecede a Quaresma e centrado no *Mardi Gras* ou *Fastnacht*, mas compreende algumas festividades que, durante a Idade Média e o Renascimento, decorriam também noutros momentos do ano associados a comemorações sagradas, como o *Corpus Christi*.

Para Bakhtin, o Carnaval constituía, concomitantemente, um conjunto de manifestações da cultura popular e um princípio de compreensão holística dessa cultura em termos de visão do mundo coerente e organizado. O elemento unificador desta diversidade de manifestações carnavalescas e que lhes confere a dimensão cósmica é o riso, porém, como sublinha Bakhtin, um riso coletivo, moderado, que se opõe ao tom sério e à solenidade repressiva da cultura oficial e do poder real e eclesiástico, mas que não limita a ser negativo, antes projeta o povo-que-ri em liberdade fecunda e regeneradora como a própria natureza. No entanto, como alerta Carlos Ceia, há que ter em consideração que, por ser fácil a sua operacionalização, tendemos a ver a carnavalização em todas as situações de cômico ou de paródia (cf. Ceia, 2007: 217).

<sup>114</sup> Daniel Sangsue é um deles. Para este estudioso, a paródia está imbuída de de intuito cômico: “La parodie serait ainsi la transformation ludique, comique ou satirique dans un texte singulier” (Sangsue, 1994: 73-74).

criativa de um texto tido historicamente como modelar, como eu a entendo, então necessita, invariavelmente da possibilidade de colocar em situação de cômico o texto que parodia. (...). É claro que a paródia da *Odisseia* no *Ulisses* de James Joyce não tem como objetivo a ridicularização do texto de Homero, por isso talvez fosse mais correto aqui falar de pastiche criativo do que de paródia.”

(Ceia, 2007: 222-223)

Admitindo embora a pertinência dos estudos teórico-críticos, nomeadamente os de Hutcheon, que têm em linha de conta a aceção ancestral de carga caricatural e cômica, salientamos os trabalhos que incluem um vasto leque de *ethos* à paródia, que vai desde a homenagem respeitosa até à troça ridícula. Não aprisionando a paródia numa conceção unívoca, Hutcheon defende a sua ambivalência – transgressora e, simultaneamente, conservadora.

Acrescentamos ao exposto que, como nota Martin Kuester, não há efeito paródico se não houver uma intenção do autor e um reconhecimento do leitor (cf. Kuester, 1992: 17). É por isso que Hutcheon coloca o leitor numa posição fulcral, por um lado, porque este tem de ser capaz de descodificar e de identificar as dissimilaridades entre o texto objeto e o texto parodiado, por outro, porque a conexão/distanciação pode estabelecer-se não apenas com um texto, mas com as coordenadas estéticas de um estilo ou com um género literário. Sendo a paródia a forma privilegiada da narrativa metaficcional, a relação paródica entre dois textos não depende apenas das capacidades hermenêuticas e enciclopédicas do leitor, já que, neste tipo de texto, cabe ao narrador expor, à flor da tessitura narrativa, as diferenças do texto parodiado.

Por fim, queremos assinalar que, apesar de o título do trabalho de Margaret Rose – *Parody/Metafiction* – parecer sugerir que a paródia é sinónimo de metaficção, a paródia, como nos diz Hutcheon, “is certainly one mode of auto-referentiality, but it is by no means the only one” (Hutcheon, 2000: 20).

A estas estratégias, Waugh acrescenta ainda outras técnicas usadas pela metaficção pós-modernista: estruturas de caixas chinesas<sup>115</sup>, confusão de níveis ontológicos através da incorporação de visões, sonhos, estados alucinatorios e representações pictóricas, total rutura

---

<sup>115</sup> São caixas que se encaixam umas dentro das outras.

da organização espaço-temporal da narrativa, desumanização das personagens, imagens que se refletem a si próprias, discussões críticas da história dentro da história, uso dos gêneros populares, criação de mundos alternativos, experiências a nível topográfico, utilização de nomes próprios que aludem à ficção, criação de mundos que conduzem à desrealização, etc.<sup>116</sup>.

Se é verdade que muitas destas estratégias são usadas já no século XVIII ou pelos modernistas, também é verdade que são os autores pós-modernos que as desenvolvem até ao limite, como nos diz Michelle Ryan-Sautour, sob a égide de Patrica Waugh:

“La Metafiction postmoderne, caractérisée par la *profusion* de ces stratégies, débouche sur une absence de limites, et une exploration des frontières (le fantastique) de manière à cultiver une attitude de vigilance critique chez le lecteur. La perte de l’innocence vis-à-vis de la transparence du langage est affichée de façon frappante dans ce genre. Selon Waugh c’est une littérature de l’extrême, une fiction qui met en place une stratégie de l’épuisement en ce qu’elle vise à repousser les limites de la signification par le recours à la saturation. Le soupçon atteint les possibilités du langage.”

(Ryan-Sautour, 2002: 71)

Mas Waugh, dentro do panorama da narrativa metaficcional, distingue ainda a metaficção radical<sup>117</sup> e nela identifica duas estratégias específicas: contradição-paradoxo e *objets trouvés*-colagem metaficcional. Na base destas estratégias está a “*tension of opposition*” que “distinguishes Metafiction from other forms of post-modernist fictional writing” (Waugh, 2003: 137)<sup>118</sup>.

Contradição-Paradoxo. Ao contrário da narrativa modernista, em que os conflitos entre as diferentes partes acabam por resolver-se através da consciência, nas narrativas

---

<sup>116</sup> As estratégias da escrita metaficcional são similares às estratégias autorreferenciais de outras manifestações da cultura contemporânea. Nos últimos anos, tem-se desenvolvido a autorreferencialidade em espaços distintos da cultura popular, de tal maneira que a arte *pop* derivou, nos anos noventa, para o que poderíamos chamar de uma tendência meta-pop, especialmente no cinema e na música popular (cf. Dunne, 1992).

<sup>117</sup> A metaficção radical, segundo Waugh, é aquela que questiona o *status* ontológico da narração. Claire Davison-Pégon, por seu turno, em “Les mots et les gloses: le bon sens du métatexte dans ‘Victorian Fable’ (With glossary)”, define assim a metaficção radical: “La métafiction radical (...) crée une prolifération de mondes, des fictions tous azimuts qui s’en retournent sans cesse au texte qui ne peut les regarder ensemble, mais ne peut non plus en détourner le regard. Dans une métafiction aussi excessive, le texte s’approprie le rôle des nombres premiers, qui n’admettent d’autres diviseurs qu’eux mêmes ou l’unité” (Davison-Pégon, 2002: 127).

<sup>118</sup> Grifos da autora.

metaficcionais, não se resolvem. O paradoxo, por sua vez, é uma forma de contradição, que se produz quando uma afirmação se nega no momento em que se afirma. Nalguns casos, o paradoxo repete-se numa “infinite circularity” (Waugh, 2003: 142). Incluem-se nesta categoria as ficções que recusam resolver-se dentro dos termos comuns, como por exemplo, o conto dentro do conto ou “the tale within the tale, the nesting of narrators” (idem, 2003: 142).

*Objets trouvés*-Colagem metaficcional. Ao contrário da colagem moderna em que o artista é uma espécie de demiurgo mágico que dá sentido aos “objets trouvés”, a colagem metaficcional recorda que a norma do discurso literário se pode subverter, introduzindo discursos, por vezes “undigested” e sem nenhuma função aparente. Uma das formas extremas de colagem é a saturação intertextual em que a obra aparece construída com referências a outras obras e com discursos que parecem totalmente incompatíveis. Daqui resulta um discurso crítico da ficção acerca de si mesma: “on its capacity to absorb transform and question the discourses of which it is constructed” (Waugh, 2003: 148).

Concluindo, o que se intui do enorme leque de estratégias/técnicas é que estas põem em causa a coeva representação da realidade.

Podemos reconhecer muitas destas práticas dessacralizadoras aqui mencionadas no *corpus* que seleccionámos para estudo, contudo, como posteriormente pretendemos demonstrar, Mário de Carvalho tem uma forma muito particular de as explorar e de as (re)inventar. Consideramos que o *corpus* objeto da nossa análise constitui um verdadeiro laboratório de escrita linguisticamente perturbadora.

#### **4- Problematização da mimese**

Como vimos, a ficção que chama a atenção sobre a sua própria condição ficcional também acaba por levantar questões relevantes sobre o nosso (des)conhecimento da realidade e acerca da possível ficcionalidade da própria realidade:

“In providing a critique of their own methods of construction, such writing not only examine the fundamental structures of narrative fiction, they also explore the possible fictionality of the world outside the literary fictional text.”

(Waugh, 2003: 2)

Com efeito, com a implosão dos limites tradicionais de mimese (termo grego trazido por Aristóteles para a teoria literária) e o consequente afastamento de uma estética realista, depois dos avanços dos estudos linguísticos, nomeadamente do princípio da arbitrariedade do signo linguístico<sup>119</sup>, teorizado por Saussure, e, decorrente deste, o princípio da *clôture* (para usar o termo original)<sup>120</sup>, rejeita-se a ideia de que há uma relação de similaridade entre *res/uerba* e de que a linguagem tem capacidade de representar um mundo coerente, objetivo e de significação unívoca. A concepção do realismo literário com as suas técnicas narrativas e alicerçada no empirismo setecentista e no positivismo oitocentista de intervenção crítica e social entra em colapso com as decorrentes vanguardas do modernismo que elegem o metafórico, o simbólico e o alegórico, na tentativa de implantar o abstrato, o subjetivo em detrimento do objetivo, fazendo ruir o que se considerava ser a coerência interna do mundo<sup>121</sup>. Desmascarando as retóricas de uma linguagem natural, inocente e transparente e de um sujeito de enunciação capaz de um retrato fiável e objetivo, a escrita modernista reconhece a sua condição de artifício e abre caminho à instauração de uma nova estética<sup>122</sup>. Todavia, é talvez a consciência do papel do narrador como mediador e orientador da leitura a maior inovação modernista:

---

<sup>119</sup> De acordo com este princípio, não há nenhuma relação entre a coisa designada e a palavra que a designa, há apenas uma relação convencional estabelecida pela comunidade linguística: “O signo linguístico une não uma coisa e um nome, mas um conceito e uma imagem acústica” (Saussure, 1971: 122).

Como nos diz Saussure, a relação entre texto e mundo é meramente convencional, porque a relação entre significante e significação é arbitrária: “O laço que une o significante ao significado é arbitrário, ou melhor, uma vez que entendemos por signo o total resultante da associação de um significante e de um significado: o signo linguístico é arbitrário. (...) A palavra arbitrário exige também uma precisão. Ela não deve dar a ideia de que o significante depende da livre escolha do sujeito falante (...); queremos dizer que ele é motivado, isto é, arbitrário em relação ao significado, com o qual não tem, na realidade, qualquer relação natural” (Saussure, 1971: 124-126).

Também Barthes nos diz que o “real não é representável” (Barthes, 1978: 23) e que é impossível “fazer coincidir uma ordem pluridimensional (o real) com uma ordem unidimensional (a linguagem)” (idem, 1978: 23).

<sup>120</sup> Estes princípios foram desenvolvidos pelos estruturalistas.

<sup>121</sup> Marcada pela crença no progresso científico e na ciência experimental e contaminada pela confiança na capacidade humana de descobrir e revelar, a ficção do século XIX tentava fingir que escrevia a realidade. No século XX, retornaram as dúvidas epistemológicas decorrentes das decepções históricas e dos impasses científicos. Heisenberg formulou o seu “princípio da incerteza”, postulando que a observação e a descrição de um fenómeno alteram o próprio fenómeno. Daí Forrest-Thompson dizer-nos que não há outra realidade senão aquela que os nossos sistemas podem medir: “(...) in fact there is no ‘reality’ except our systems of measuring” (Forrest-Thompson, apud Waugh, 2003: 60).

<sup>122</sup> Cremos ser importante frisar que não podemos esquecer os importantes contributos dos modernistas na corrente literária posterior. Esta nova corrente pós-modernista desenvolve-se, como vimos, numa linha de rutura e de continuação da estética modernista.

“The ‘stream of consciousness’ technique, for example, perhaps the most famous modernist innovation in fiction, represents the contents of a character’s conscious mind ‘directly’ without being mediated by a narrator. Its effect is typical of modernism in that it limits the traditional (realist) narrator’s role as ‘mediator’, whose job is to present the fictional world to the reader by framing it and shaping our responses to it. Instead it plunges the reader directly into the fictional world with only limited guidance or bearings.”

(Nicol, 2009: 19)

Se é certo que essa consciência já era assumida por uma certa tradição literária, a verdade é que a abordagem modernista teve profundas consequências na forma como os pós-modernistas escreveram ficção:

“Postmodernism fiction, then, is rooted in the response of a range writers and critics from the mid-1950s to the early 1970s to the way the modernist novel transformed the possibilities of fiction, most notably in their inability to conceive of realism without some degree of suspicion of disbelief.”

(Nicol, 2009: 22)

Nesta mesma linha de pensamento, Goodman considera que o artista, aquando da representação da realidade, está “obsédé par son propre passé et par les insinuations anciennes e recentes de l’oreille, du nez, de la langue, des doigts, du coeur et du cerveau” (Goodman, 1990: 36) E, mais adiante, acrescenta que o artista choisit, rejette, distingue, associe, classe, analyse, construit” (idem, 1990: 36-37). Portanto “il n’existe pas d’oeil innocent” (idem, 1990: 36).

De facto, toda a narrativa envolve trabalho, manipulação e artifício. Contar uma história não é um ato inocente, pois requer a seleção, organização e interpretação do narrador (cf. Nicol, 2009: 27).

Deste modo, por mais objetivos e transparentes que possam parecer os textos, as componentes subjetiva e sociocultural e histórica do autor têm influência no modo como encara e transmite o mundo empírico. Aliás, as próprias regras a partir das quais se aufere o conceito de objetividade são constituídas no âmbito de um determinado contexto (histórico, cultural, etc.), no qual se situa o leitor intérprete, como afirma Aguiar e Silva:

“Em relação ao texto lido, o leitor não pode elidir, ou colocar entre parêntesis, a sua exotopia e a sua exocronia, pois é nelas e mediante elas que existe como leitor”.

(Aguiar e Silva, 1987: 22).

Hans-Georg Gadamer acrescenta ainda que o horizonte a partir do qual o leitor avalia o mundo caracteriza-se, precisamente, pela sua mutabilidade, não sendo, portanto, uma entidade fechada e estanque à modelação temporal (cf. Gadamer, 1976: 146).

No caso particular da narrativa de cariz metaficcional, esta lembra-nos que a obra de ficção que lemos é ficção, não é um espelho-reflexo do mundo:

“Metafiction reminds us that the work of fiction we read is fiction; it is not a mirror – reflection of the world but a combination of words on a page that we must make sense of by relating to other texts, not the external world.”

(Nicol, 2009: 16)

A metaficção teoriza o seu próprio funcionamento, criando um espelho no qual o leitor pode perceber o reflexo dos discursos que intervêm na nossa relação com o mundo empírico. Segundo Waugh, esta forma de abordar a questão é caracterizada por uma consciência da ideia de que tudo é mediado através da cultura e de que a língua veicula toda a perceção:

“The metafictionist is highly conscious of a basic dilemma: if he sets out ‘represent’ the world, he or she realizes fairly soon that the world, as such, cannot be ‘represented’. In literary fiction it is, in fact, possible only to ‘represent’ the *discourses* of that world. Yet, if one attempts to analyse a set of linguistic relationships using those same relationships as the instruments of analysis, language soon becomes a ‘prisonhouse’ from which the possibility of escape is remote. Metafiction sets out to explore this dilemma.”<sup>123</sup>

(Waugh, 2003: 3-4)

Acentuando esta prisão que constitui a linguagem, o autor da metaficção sublinha a relação problemática que existe entre os nossos modos de representação e o mundo empírico. Através de procedimentos ficcionais, ele mostra que é falsa a noção de transparência em

---

<sup>123</sup> Grifo da autora.

comunicação linguística. O texto metaficcional desconstrói as regras clássicas de verosimilhança impostas por um certo realismo de textura objetivante e questiona, de forma sistemática e crítica, uma poética de cariz representativo.

É por esta razão que Waugh não associa o texto de metaficção ao questionamento epistemológico que caracteriza o modernismo, mas antes ao questionamento ontológico. De facto, se repararmos, o texto de metaficção concentra-se em questões como a possibilidade de conhecer a realidade através da linguagem, de escapar à armadilha de uma linguagem saturada pela cultura e pela ideologia, de fugir a este sem fim que nos impede de aceder à verdade.

Por esta razão, diz Waugh: “‘Meta’ terms, therefore, are required in order to explore the relationship between this arbitrary linguistic system and the world to which it apparently refers” (idem, 2003: 3). No âmbito da ficção, o uso do prefixo “meta” “are required in order to explore the relationship between the world *of* the fiction and the world *outside* the fiction” (idem, 2003: 3)<sup>124</sup>. Deste modo, o que faz a metaficção pós-modernista é analisar e desvendar os procedimentos usados para construir o mundo real e o mundo ficcional: “Contemporary metafiction, in particular, foregrounds ‘framing’ as a problem, examining frame procedures in the construction of the real world and of novels” (idem, 2003: 28). Mas, claro, problematizando, concomitantemente, o conceito de realidade: “Metafiction functions through the problematization rather the destruction of the concept of the ‘reality’” (idem, 2003: 40).

Refira-se, parenteticamente, que já Erich Auerbach, em 1944, alertava para a desagregação de um conceito homogéneo de realidade. A realidade é uma componente historicamente mutável, de acordo com as distintas realidades e perceções de cada escritor. Há, portanto, formas distintas de as enunciar, fruto das transformações culturais e do conseqüente ajustamento do mundo ao indivíduo.

Aduza-se, ainda, entre parêntesis, que não é apenas a literatura de cariz metaficcional que nos apresenta a realidade como processo criativo, mas a maioria dos romances contemporâneos, como nos assevera Waugh:

---

<sup>124</sup> Grifos da autora.

“The notion of reality as a construct, explored through textual self-reference, is now firmly embedded in the contemporary novel, even in those novels that appear to eschew radically experimental forms or techniques.”

(Waugh, 2003: 54)

Porém, como nos alerta Nicol, devemos ter cuidado para não concluir que o leitor de um texto realista é ingênuo, ao ponto de acreditar que o mundo ficcional que o autor cria é análogo ao mundo empírico. O que acontece é que o leitor, tacitamente, aceita “suspender a descrença”:

“Of course every reader text knows that the world they ‘enter’ as they read is not ‘real’. Realism works because of a tacit contract established between reader and author: the reader agrees to ‘suspend ‘disbelief’ and play the game that what he or she is presented with is ‘real’, on condition that the author makes the illusion as convincing as possible.”

(Nicol, 2009: 24)

É, portanto, este contrato, este jogo, que a literatura pós-moderna deita por terra. Procede-se, assim, à inversão da fórmula de Coleridge, à suspensão voluntária da crença.

Ademais, como ainda nos adverte Nicol, “it would be a mistake to regard postmodernism as the ‘opposite’ of realism, or as the equivalent of ‘experimentalism’ in fiction” (Nicol, 2009: 23), ou, ainda, que a produção literária, e em particular a metaficcional, se desliga do real e das verdades onto-epistemológicas que este encerra.

Na verdade, parece-nos que é possível falar de crise de representação, de rebelião contra uma prática instituída, mas, segundo cremos, é sobretudo legítimo falar de um despertar de consciência que não obsta a manutenção de ancoragem no real e não nega englobantes capacidades de representação. Mesmo as produções pós-modernistas não excluem (nem podem) o contacto com a realidade objetiva do mundo exterior, apenas constroem realidades complexas “que não são redutíveis a visões singulares, individualizadas e únicas desse mundo (Ceia, 2007: 212). O mundo apresenta-se de diferentes formas e é, portanto, através de uma multiplicidade de discursos que o interpretamos. E Carlos Ceia acrescenta:

“Nenhuma interpretação do mundo é suficientemente universal para se bastar a si própria, por isso necessitamos de nos aproximar das coisas visíveis de todos os ângulos possíveis. Esta postura multiangular é, em síntese, aquilo que, em minha opinião, redescobriu o ficcionismo pós-moderno”.

(Ceia, 2007: 214).

Todo o texto literário tem, portanto, referências ao mundo empírico<sup>125</sup>. O facto de lermos uma obra com a consciência de que se trata de um constructo não significa que haja desenraizamento ontológico, até porque o mundo do texto não nasce *ex nihilo*, pois “só Deus cria do nada” (Ferreira, 1972: 10). Ou, então, nas palavras de Michel Zéaffa: “O paradoxo do romance é o paradoxo de qualquer obra de arte: ela é irreduzível a uma realidade que, contudo, traduz” (Zéaffa, 1974: 16).

No caso particular do texto metaficcional, como diz Waugh, este não abandona o “mundo real”, este apenas examina as convenções do realismo, a fim de ajudar o leitor a compreender como é que a ficção cria a realidade:

“Metafiction, then, does not abandon ‘the real world’ for the narcissistic pleasures of the imagination. What it does is to re-examine the conventions of realism in order to discover – through its own self-reflection – a fictional form that is culturally relevant and comprehensible to contemporary readers. In showing us how literary fiction creates its imaginary worlds, Metafiction helps us to understand how the reality we live day by day is similarly constructed, similarly ‘written.’”

(Waugh, 2003: 18)

Stierle defende uma posição semelhante, ao afirmar que a autorreflexividade não se desliga do real, acrescentando, porém, que o mundo da ficção e o mundo real se complementam:

---

<sup>125</sup> Carlos Reis a este propósito afirma: “O que assim se afirma também é a especificidade de um certo modo de referência. Significa isto que, pelo facto de não remeter direta e transitivamente para o mundo real, a ficcionalidade não cancela a dinâmica da referência. Conforme escreveu Catherine Kerbrat-Orechioni, ‘todo o texto refere (...), isto é, remete para um mundo (...) estabelecido fora da linguagem’” (Reis, 1997: 563).

“A autorreflexividade da ficção não implica a sua autonomia quanto ao mundo real. O mundo da ficção e o mundo real se coordenam reciprocamente: o mundo se mostra como horizonte da ficção, a ficção como horizonte do mundo.”

(Stierle, 1986: 171)

Daqui se pode ainda inferir que a relação entre ficção e realidade é tão estreita que, para dar consistência ao mundo possível que cria, aproveita muitos dos elementos da realidade empírica.

Por fim, queremos recordar e sublinhar dois aspetos. O primeiro é que a metaficção se insere num tempo de grandes mutações, de enorme instabilidade e de grande ceticismo, em que tudo se questiona, desde as certezas científicas aos valores, desde as ideologias às religiões. Como nos diz Waugh, a metaficção funda-se no princípio heisenberguiano da incerteza: “In a sense metafiction rests on a version of the Heisenbergian uncertainty principle” (Waugh, 2003: 3). Portanto, os pressupostos ideológicos e respetiva mundividência do romance realista estão desajustados à nova realidade atual. O outro é que não podemos dissociar a escrita metaficcional contemporânea dos recentes avanços linguísticos, inserindo-a numa “postura crítico-filosófica bem mais ampla, de autoconsciência hermenêutica e cognoscitiva sobre o modo como o nosso conhecimento do mundo é mediado pela linguagem” (Martins, 2012: 26).

## **5- A ficção histórica e a metaficção historiográfica**

O caráter metaficcional da produção narrativa, entendida no seu amplo sentido, estende-se também à de cariz histórico em particular. A este tipo de ficção – a que alia uma base histórica e a autorreflexividade – Linda Hutcheon denomina-a de “metaficção historiográfica”, distinguindo-a, de forma clara e inequívoca, do romance histórico tradicional.

Mas antes de levarmos a cabo a explanação do termo, consideramos ser profícuo apresentar, em primeiro lugar, uma reflexão sobre as conexões entre dois conceitos aparentemente diversos, História e Ficção, problemática que tem sido alvo de debates coevos e que remontam à Antiguidade. Em segundo lugar, parece-nos importante apresentar, em traços muito gerais, a evolução do romance histórico, cuja tradição o faz remontar a Walter Scott, tendo sempre presente que a história da literatura não se faz sempre de forma contínua

(não evolui em direção progressiva), já que muitas vezes se apresenta como uma série de fragmentos descontínuos (que, no entanto, podem manter relações entre si) levando-nos à tarefa de ir buscar os “vazios”, os pontos de permeabilidade por onde dialogar com a tradição literária, na perspectiva de que o passado ajude a esclarecer o presente (ou, num sentido dialético, o próprio passado possa ser esclarecido).

A relação entre História e Literatura vem desde tempos imemoriais, desde a mitologia dos gregos. Segundo o mito, Zeus e Mnemósine, o pai dos deuses e a deusa da memória, tiveram sete filhas, as sete musas das artes. De entre elas, Calíope, a musa da Literatura e Clio, a deusa da História. Portanto, seguindo a explicação mitológica, verificamos que a relação entre estas duas artes é estreita e que o diálogo entre elas é uma constante.

E não é de estranhar o cruzamento da História com a Literatura, porque ambas – no dizer de Sandra Pesavento - têm a “capacidade de partilhar e cruzar formas de percepção e conhecimentos sobre o mundo”, embora tendo “métodos e exigências diferenciadas e metas distintas” (Pesavento, 2000: 7-8).

Mas é ainda na Antiguidade Clássica, com Aristóteles, aquando da tentativa de operar a diferenciação entre os ofícios de poeta e de historiador que se pode inferir que as fronteiras entre a História e Ficção são pouco precisas, indeléveis e instáveis:

“não é ofício de poeta narrar o que aconteceu; é sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verosimilhança e a necessidade. Com efeito, não diferem o historiador e o poeta, por escreverem verso ou prosa (pois que bem poderiam ser postas em verso as obras de Heródoto, e nem por isso deixariam de ser história, se fossem em verso o que era em prosa.) – diferem, sim, em que um diz as coisas que sucederam, e outro as que poderiam suceder.”

(Aristóteles, 1994: 115)

A fragilidade de fronteiras e, até, a supremacia da literatura sobre a História para falar do passado está também atestada, mais recentemente, em escritores portugueses, como Alexandre Herculano<sup>126</sup>:

---

<sup>126</sup> Ainda com uma perspectiva idêntica, eis as palavras de Rebelo da Silva: “Em assuntos históricos, o dever do romance consiste em cunhar com a verdade mais aproximada a expressão do viver e crer de Portugal, ou de qualquer outra nação” (apud Marinho, 1999: 18).

“Novella, historia, qual destas duas cousas é mais verdadeira? Quando o caracter dos indivíduos ou das nações é suficientemente conhecido, quando os monumentos e as tradições, e as chronicas desenharam esse caracter com um pincel firme, o novelleiro póde ser mais veridico que o historiador; porque está mais habituado a recompor o coração do que é morto pelo coração do que vive, o genio do povo que passou pelo do povo que passa. Então de um dicto, ou de muitos dictos ele deduz um pensamento ou muitos pensamentos (...); de um facto ou de muitos factos deduz um affecto que se não revelaram. Esta é a historia intima dos homens que já não são: esta é a novella do passado. Quem sabe fazer isto chama-se Scott, Hugo ou De Vigny, e vale mais, e conta mais verdades, que boa meia-duzia de bons historiadores.”

(Herculano, 1840: 243)

Mesmo tendo em conta as evidentes contaminações que de tempos ancestrais se anunciam, muitos historiadores, filósofos da História, teóricos da literatura e romancistas ainda hoje têm como cerne de debate a questão da confluência e da intercontaminação entre História e Ficção e/ou a supremacia de uma sobre a outra.

No século XXI, não faz já sentido querer fixar limites nítidos e absolutos entre os dois territórios. Aliás, como nos diz Hutcheon, “as recentes leituras críticas da história e da ficção têm-se concentrado mais naquilo que as duas formas de escrita têm em comum do que em suas diferenças” (Hutcheon, 1991: 141). Acreditamos também, apesar de reconhecermos o pertinente valor pedagógico-didático do romance histórico tradicional, que não é aceitável considerar, como Herculano, que a verdadeira história não é escrita pelos historiadores, mas pelos bons romancistas históricos.

O que faz sentido, de acordo com os novos rumos por que parece nortear-se a historiografia contemporânea, é uma abertura à intercomunicabilidade entre dois diferentes discursos que falam do real que é complexo e que, por isso, necessita de abordagens diferenciadas. A Ficção e a História são discursos, “ambas constituem sistemas de significação pelos quais damos sentido ao passado (‘aplicações da imaginação modeladora e organizadora’)” (Hutcheon, 1991: 122). Assim, para além do discurso histórico, outros discursos podem ser parceiros na tarefa de decifração do real acontecido.

Com efeito, os historiadores de hoje reconhecem a dificuldade em estabelecer uma fronteira rígida entre História e Ficção, pois sabem que trabalham com um referente ausente – o passado (que já não existe e que por isso não pode ser sujeito a verificação) – cujo acesso é feito através de imagens ou palavras. Sendo “a symbolic structure, the historical narrative

does not reproduce the events it describes” (White, 1978: 91). O problema da representação, como diz Paul Ricoeur, “é a cruz do historiador” (Ricoeur, 2000: 371). O carácter lacunar das fontes e a manipulação que se faz dessas fontes e dos acontecimentos levam-nos, portanto, a suspeitar das verdades históricas.

Michel de Certeau afirma que todos os dados chegados à atualidade não passam de “restos de argumentos porque toda a informação foi produzida segundo óticas particulares” (Certeau, 2006: 35-36). Também Linda Hutcheon afirma que todos os “acontecimentos” são potencialmente “factos” históricos, mas apenas se tornam factos os escolhidos pelos historiadores (cf. Hutcheon, 1991: 161)

Seguindo a mesma linha, Paul Veyne põe em causa a convicção de que há apenas uma versão dos acontecimentos, chamando a atenção para o facto de haver outras histórias coetâneas à História oficial:

“(…) dado que tudo é histórico, a história será o que escolhermos” (Veyne, 1971: 59) e “A história é a ciência das diferenças, das individualidades, mas esta individualização é relativa à espécie escolhida (...)”.

(Veyne, 1989: 36)

E. H. Carr, seguindo a mesma linha de pensamento, acrescenta a importância do sujeito – o historiador – na constituição do objeto, a ponto de considerar a objetividade histórica como uma falácia. Ouçamo-lo:

“O historiador é necessariamente seletivo. A crença num núcleo sólido de factos históricos existentes objetiva e independentemente da interpretação do historiador é uma falácia absurda, mas difícil de extirpar, no entanto”.

(Carr, 1961: 11)

Seguindo a mesma esteira, mas acrescentando a noção de desajustamento temporal entre o historiador e a matéria historiada, K. Jenkins afirma que a mundividência do presente influencia o historiador e condiciona a sua visão do passado:

“A História é um discurso cambiante e problemático, tendo como pretexto um aspeto do mundo, o passado, que é produzido por um grupo de trabalhadores cuja cabeça está no

presente (...) e cujos produtos, uma vez colocados em circulação vêm-se sujeitos a uma série de usos e abusos que são teoricamente infinitos, mas que na realidade correspondem a uma gama de bases de poder que existem naquele determinado momento e que estruturam e distribuem ao longo de um espectro do tipo dominantes/marginais os significados das histórias produzidas.”

(Jenkins, 2005: 52)

António Telo acrescenta que a História, enquanto relato de um sujeito, é sempre o resultado de uma percepção:

“Ele [o historiador] não é um observador neutro, que paira acima da sociedade, e dá uma explicação objetiva e definitiva, tal como defendem os adeptos da ‘História como ciência rigorosa’. Ele é, e é sempre, um observador que procura ser neutro, mas está condicionado pelas teorias e conceitos que usa.”

(Telo, 2008: 12)

A narrativa historiográfica é, portanto, interpretativa. O historiador, apesar de descrever factos, não deixa de lhes dar um tom e uma cor de acordo com a sua opinião: “(...) it means that the different of historical interpretations that we have of the same set of events (...)” (White, 1978: 95).

Na verdade, como nos diz Hutcheon, “São as aplicações explicativas e narrativas que a historiografia dá aos acontecimentos passados que constroem aquilo que consideramos como fatos históricos” (Hutcheon, 1991: 126). Ademais, como o historiador tem apenas acesso a vestígios do passado, necessita de preencher lacunas, utilizando, para tal, técnicas de elaboração narrativa similares às da literatura. O historiador, ao descrever e interpretar as *res factae*, não deixa nunca de emitir juízos de valor nem de usar uma linguagem literária, o que nos permite, assim, de suspeitar da verdade histórica.

Deste modo, infere-se, pelo exposto, que hoje os historiadores têm a consciência de que é impossível apreender o passado pela linguagem e sem “preconceitos intelectuais e ideológicos” (Marinho, 1996: 261) e de que só textualizado<sup>127</sup> ele chega até nós. Se no século XIX se acreditava numa correspondência quase absoluta entre as *res gestae* (os factos em si)

---

<sup>127</sup> De facto, a narrativização do tempo pretérito é uma inevitabilidade, como observa Carlos Fuentes: “(...) quien recordará un solo acto que no aya quedado escrito?” (Fuentes, 1992: 505).

e a *historia rerum gestarum* (a narração desses factos), não se questionando, por conseguinte, a “verdade” da História oficial, hoje, os historiadores assumem que não há uma identificação absoluta entre os dois domínios.

Mas, pelo facto de ser difícil destrinçar fronteiras entre História e Literatura ou de se reconhecer traços comuns e meios de exposição narrativa semelhantes, tal não quer dizer que os dois conceitos sejam sinónimos (cf. Arnaut, 2002: 297) ou, ainda, que se possa escrever um sem número de histórias idiossincráticas.

De facto, “o historiador em tácito compromisso deontológico, visa essencialmente, fugindo ao arbitrário, construir ‘um romance real’” (Arnaud, 2002: 297). Deste modo, a questão não está numa simples distinção entre a busca da verdade no texto histórico e a construção da ficção no texto literário, mas antes na natureza da verdade almejada por cada um dos textos. O trabalho do historiador é árduo. Cabe-lhe selecionar fontes, decifrar pistas e montar enredos, apresentando respostas plausíveis e possíveis. A verdade do acontecido ficará sempre, *in limine*, como meta ou vontade do historiador.

O romance histórico e a historiografia não são modos equivalentes de cognição. Além disso, a História não é, nem pelos métodos nem pelos objetivos perseguidos, uma ficção. Na verdade,

“O historiador tem hoje consciência de que não pode ‘reconstituir’ o passado, mas também sabe que a sua ficção tem limites impostos pelos dados das ‘representações’ que possui, ou seja, os documentos a que tem acesso, compromisso a que o escritor ou o realizador de cinema não está necessariamente ligado, porque o seu objetivo é mesmo a fantasia.”

(Torgal, 1998: 196)

Portanto, a busca da verdade factual centrada na pesquisa de fontes documentais, que é objeto do historiador, não é condição *sine qua non* para o autor do romance histórico.

O trabalho do historiador obedece, deste modo, a regras éticas e estéticas. Por seu turno, a Ficção desprende-se de todas as cadeias e, mesmo quando usa referentes históricos, tem a liberdade de os manter ou, então, de transformá-los ou subvertê-los. Quando, nos seus romances, o escritor opta por usar a História pode, à maneira de Saramago, tomar dois caminhos: o de um certo respeito pelos factos conhecidos ou documentados ou, ao invés, o

da prevalência da ficção, cabendo à História o papel de pretexto para o texto ficcionado. Senão vejamos:

“Duas serão as atitudes possíveis do romancista que escolheu, para a sua ficção, os caminhos da História: uma discreta e respeitosa, consistirá em reproduzir ponto por ponto os factos conhecidos, sendo a ficção mera servidora duma ficção que se quer inatacável; a outra, ousada, levá-lo-á a entretecer dados históricos não mais que suficientes num tecido ficcional que se manterá predominante. Porém, estes dois vastos mundos, o mundo das verdades históricas e o mundo das verdades ficcionais, à primeira vista irreconciliáveis, podem vir a ser harmonizados na instância da narradora (...)”

(Saramago, 1998: 56)

Deste modo, a História, neste novo paradigma, é conciliável com a literatura em que há um sentido lógico da ficção e também do histórico. O conceito de verdade única sobre um determinado acontecimento tem de ser substituído pelo de verdades plurais.

Ainda a este respeito, consideramos pertinente também direcionar esta nossa reflexão para outro campo – o do horizonte de expectativas do público-leitor. Com efeito, o leitor comum, ao iniciar a leitura de uma obra de História, apesar de saber que o historiador utiliza técnicas de elaboração narrativa similares às da literatura para falar do passado, predispõe-se a aceitar como verdadeiros os acontecimentos narrados. Por seu turno, o romance histórico é lido como *poiético* (porque resultante de um *poiein*, fazer). Como nos diz Barbara Foley, tal facto assenta numa espécie de contrato entre as intenções do escritor que convida o leitor a partilhar um fingimento e a aceitação por parte deste que decide aceitar as regras do jogo (cf. Foley, 1986: 62). Idêntica posição é assumida por Hutcheon, ao citar Streuver:

“O critério discursivo que distingue entre a história narrativa e o romance histórico é o de que a história provoca uma atitude de teste na receção; a disciplina histórica exige um contrato, entre autor e leitor, que estipule a equidade investigativa. Os romances históricos não são histórias, não por causa de uma tendência à inverdade, mas porque o contrato entre o autor e o leitor nega ao último o direito de participar do projeto.”

(apud Hutcheon, 1991:

153)

Com efeito, não é um facto narrado que *per se* determina se o texto em que está inserido é ficcional ou não, é também o pacto de leitura que estabelecemos.

Demonstrado, como cremos, que História e Ficção partilham de certos traços comuns e de certas técnicas de narração, embora com fins diferentes, parece-nos ser pertinente (e antes de avançarmos para uma breve panorâmica deste subgénero romanesco) definir romance histórico.

Numa posição não isenta de alguma arbitrariedade, Georges Lukács considera que o romance histórico não se distingue dos outros géneros romanescos nem a nível temático nem a nível semântico-pragmático e estilístico-formal:

“Si donc nous considérons sérieusement le problème du genre, nous pouvons poser la question seulement ainsi: quels faits de la vie sont à la base du roman historique, qui sont spécifiquement différents de ceux qui constituent le genre du roman en général? Je crois, si la question est ainsi posée, qu’il ne peut y avoir qu’une réponse: aucun.”

(Lukács, 1977: 273)

Helena Kaufman, por seu turno, opina que, quanto à forma, o romance histórico não se distancia dos outros géneros romanescos, diferenciando-se apenas no tema, que é histórico.

Linda Hutcheon complementa esta abordagem referindo que este tipo de ficção incorpora “uma noção de história como força modeladora (na narrativa e no destino humano)” (Hutcheon, 1991: 151).

Admitindo embora a pertinência destas posições, consideramos, no entanto, que dever-se-á questionar, por um lado, em que época do tempo pretérito se deve ancorar a diegese para que um romance se possa considerar histórico e, por outro, que tipo de materiais e de eventos acabam por acionar e criar no leitor um sugestivo e plausível efeito histórico.

Avrom Fleishman sustenta que a simples inclusão de materiais históricos na narrativa não basta para que esta seja considerada histórica. Segundo o ensaísta, a existência de duas gerações entre a redação da obra e o momento cronológico da narrativa é condição *sine qua non*: “Most novels set in the past – beyond an arbitrary numbers of years, say 40-60 (two generations – are liable to be considered historical (...))” (Fleishman, 1971: 3). Considera que deverão ser apodados de “novels of recent past” (idem, 1971: 3) aqueles romances que

referem factos recentes. Quanto ao segundo aspeto, defende ser importante incluir na intriga eventos históricos reais, especialmente da esfera pública; integrar, pelo menos, uma personagem histórica real que se movimenta no mesmo ambiente que as personagens fictícias; apresentar cenários, gentes e ideias longínquas sob um pano de fundo realista e criar no leitor um plausível efeito de verdade.

Opinião diversa é a de Harry Shaw, que define este género romanesco com base na probabilidade histórica. Os acontecimentos narrados podem, de facto, ter acontecido (aqui a probabilidade é externa ao romance) ou, então, não tendo acontecido, estes conferem efeito histórico (aqui a probabilidade é interna). Daqui podemos inferir que, não existindo qualquer tipo de certificação histórica, a inserção de certos elementos no texto, como ideias, gentes e cenários longínquos podem conferir no leitor um sugestivo e credível efeito histórico. Ou seja, o romancista histórico, em qualquer das situações, deve assegurar sempre que os elementos usados facultam a recognoscibilidade ao leitor.

De acordo com o exposto, não podemos deixar de considerar lúcida e pertinente a posição de Shaw, porquanto estabelece um diferencial relativamente às anteriores conceções de romance histórico e, como veremos mais adiante, se coaduna com os novos rumos da ficção histórica. Na verdade, muita da recente produção histórica, ao invés do que acontece no romance histórico tradicional, que pretende recuperar as *res gestae* e “contar a verdade”<sup>128</sup>, não só revela, metaficcionalmente, o modo como se constrói a História, mostrando a impossibilidade de preencher cabalmente lacunas, como até a subverte.

Aceitamos, por conseguinte, a seguinte definição de romance histórico: “Historical novel then, are works in which historical probability reaches a certain level of structural prominence” (Shaw, 1983: 50).

E, sem mais delongas, avancemos para uma breve panorâmica deste subgénero romanesco, com particular incidência nas tendências contemporâneas, onde se enquadram as obras de cariz histórico de Mário de Carvalho.

É praticamente consensual a posição que defende que Walter Scott é o “pai” deste género romanesco, com a publicação de *Waverley*, em 1814. Scott, com a publicação dos seus romances históricos, tornou-se muito popular no seu tempo e a sua influência estendeu-se ao longo de várias gerações. Segundo Elisabeth Wesseling, não há provavelmente outro

---

<sup>128</sup> Glosamos o título da obra de Barbara Foley: *Telling the truth. The theory and practice of the documentary fiction*.

gênero literário que dependa tanto de um só escritor (cf. Wesseling, 1991: 27). A sua influência foi de tal forma que Alexandre Herculano, nas Notas de Autor, de *Eurico, o presbítero*, refere que o “imortal” Scott era “o modelo e a desesperação de todos os romancistas” (Herculano, s/d: 27).

É sabido que vários romancistas históricos oitocentistas tinham grande preocupação de fidelidade histórica, recuperando o *hic et nunc*, e esforçavam-se por anular o mais possível a distância entre Ficção e História. Destarte, esforçavam-se em evitar incongruências históricas e em respeitar os costumes e as mentalidades de cada época. Muitas vezes, até, o seu labor estendia-se à linguagem e ao estilo, fazendo-os aproximar da época retratada, como nos atesta Herculano: “E a forma e o estilo devem aproximar-se mais ou menos de um ou de outro extremo, conforme a época em que lançamos a nossa concepção está mais vizinha ou mais remota da que vai deixando de existir ou da que vem surgindo” (Herculano, s/d: 28). Neste sentido, o romance histórico funcionava como um meio de didatismo.

A narrativa histórica, em Portugal, “procurou ser, antes de mais, um testemunho do passado com a capacidade de iluminar o presente e o futuro” (Almeida, 1997: 485). Esta pretendia convencer os leitores de que os romances históricos tinham um caráter pedagógico-didático superior ao dos compêndios de História. Relembremos, para tanto, as palavras de Herculano supracitadas ou, ainda, as seguintes asserções do mesmo autor:

“Quando o carácter dos indivíduos ou das nações é suficientemente conhecido, quando os monumentos e as tradições, e as crónicas desenharam esse carácter com pincel firme, o romancista pode ser mais verídico do que o historiador; porque está mais habituado a recompor o coração do que é morto pelo coração do que vive, o génio do povo que passou pelo do povo que passa.”

(apud Marinho, 1999: 15-

16)

Aduza-se, no entanto, que Alexandre Herculano sabia que este tipo de romance não é mais do que uma narrativa imaginada, implicando, obrigatoriamente, um discurso ficcionado que se serve da História. Embora os escritores procurassem que as suas narrativas parecessem verosímeis, estes assumem, muitas vezes, o papel de inventores. Repare-se no que afirma Herculano no prólogo de *Eurico, o presbítero*:

“Essa crónica de amarguras procurei-a pelos mosteiros quando eles desabavam no meio das nossas transformações políticas. Era um buscar insensato. Nem nos códices iluminados da Idade Média, nem nos pálidos pergaminhos dos arquivos monásticos estava ela. (...)

E, por isso mesmo que sobre ela pesava o mistério, a imaginação vinha aí suprir a história.”

(Herculano, s/d: 26)

Ademais, nas suas notas à mesma obra, o autor refere que é difícil separar o histórico do fabuloso: “Deste modo, sendo hoje dificultoso separar, em relação àquelas eras, o histórico do fabuloso, aproveitei de um e de outro o que me pareceu mais apropriado ao meu fim.” (Herculano, s/d: 196).

Também Walter Scott deixa claro que o seu objetivo é conduzir o leitor a observar os tempos idos, propiciando-lhe “uma ideia dos hábitos antigos”. No entanto, para alcançar tal intento, precisa de preencher o vazio do que já se extinguiu com “cenas imaginárias”, e investir as personagens fictícias com uma parcela de realidade, a qual lhe é transmitida pelo testemunho daqueles que vivenciaram os eventos transcorridos:

“It was my accidental lot, though not born a Highlander (which may be an apology for much bad Gaelic), to reside during my childhood and youth among persons of the above description; and now, for the purpose of preserving some idea of the ancient manners of which I witnessed the almost total extinction, I have embodied in imaginary scenes, and ascribed to fictitious characters, a part of the incidents which I then received from those who were actors in them.”

(Scott, 1994: 4)

Destarte, concluímos que o escopo do romance histórico clássico não é propriamente fazer historiografia. Este tipo de romance não é mais que uma narrativa imaginada, implicando, obrigatoriamente, um discurso ficcionado que se serve da História. Daí o termo “romance histórico”. Este não é uma mistura de Ficção e História. Isto porque o romancista não combina factos verdadeiros com ficcionais, mas transforma os factos que pertencem ao discurso historiográfico em discurso ficcional. Na verdade, como vimos, quer Scott, quer Herculano fizeram questão de evidenciar a natureza ficcional das suas narrativas, embora as

suas intenções façam eco ao projeto de uma narrativa histórica, pois, às convenções romanescas aliam procedimentos usados no discurso historiográfico, como o emprego da fonte, a preservação de um conhecimento sobre o passado histórico e o estabelecimento causal entre passado e presente.

Com o realismo, na segunda metade do século XIX, a concepção deste género romanesco altera-se e o interesse pela História diminui. Os romancistas, agora, mais centrados na análise social contemporânea, sobretudo na vida da burguesia, salvo raras exceções, passam a encarar a História como um *locus* exótico e decorativo a visitar. Ademais, o prestígio e a popularidade de Scott entram em declínio. Isto porque, por um lado, a crítica vitoriana lhe apontava superficialidade moral, por outro, porque a historiografia se havia transformado numa disciplina académica profissional.

No modernismo, o romance histórico deixa de se cultivar, já que os principais interesses dos vanguardistas, ao invés de se voltarem para o passado coletivo, voltam-se para o questionamento do ser (cf. Kaufman, 1991: 36) e para a consciência individual das personagens, privilegiando o romance de memórias:

“(…) modernist novelists took a greater interest in the retrieval of the personal, as opposed to the collective past, a focus which privileged the *roman-mémoires* rather than historical novel.”

(Wesseling, 1991: 74)

Os escritores de ficção histórica moderna, conscientes do desfasamento entre as *res gestae* e a historiografia, não só desafiam as convenções narrativas da ficção histórica clássica, como até incorporam reflexões sobre o próprio conhecimento histórico. Contudo, nunca chegam a desconstruir a História ou a infringir a História canónica, como acontece no romance histórico pós-moderno. Os romances históricos modernos são, portanto, concomitantemente, uma continuação do modelo scottiano e uma rutura, pois, embora perpetuem o modo realista de escrita do modelo clássico, evidenciam tendências e características outras que dele se distanciam. Estes, pelas inovações que apresentam, constituirão uma espécie de transição para a ficção histórica pós-moderna. Isto mostra que a evolução diacrónica do romance histórico não se fez *ex abrupto*, mas de forma gradual, como nota Wesseling (cf. Wesseling, 1991: 20-25).

De qualquer modo, o período modernista deu a lume alguns romances históricos, como *The sense of the past* de Henry James (1917), *Orlando* de Virginia Woolf (1928) ou *Absalom! Absalom!* de William Faulkner (1936).

O romance histórico pós-moderno, por seu turno, não só recupera o tema histórico, libertando-o do ostracismo a que de certo modo tinha sido votado no período anterior, como (re)inventa uma nova forma de abordar o *thesaurus* histórico, reformulando as suas convicções e estratégias. Embora nem todos os romances da nossa contemporaneidade evoquem a História de igual forma, o interesse pela História é, segundo Hutcheon, o traço distintivo da literatura contemporânea.

A ficção histórica pós-moderna afasta-se das concepções de romance histórico de Alexandre Herculano (na senda de Walter Scott) e da abordagem teórica de Georges Lukács e reflete os novos rumos por que parece nortear-se a historiografia contemporânea, como nos diz Hutcheon:

“Os trabalhos recentes de Hayden White, Paul Veyne, Michel de Certeau, Dominick LaCapra, Louis O. Mink, Frederic Jameson, Lionel Gossman e Edward Said, entre outros, levantaram a respeito do discurso histórico e de sua relação com o literário as mesmas questões levantadas pela metaficção historiográfica: questões como as da forma narrativa, da intertextualidade, das estratégias de representação, da função da linguagem, da relação entre o fato histórico e o acontecimento empírico, e, em geral, das consequências epistemológicas e ontológicas do ato de tornar problemático aquilo que antes era aceito pela historiografia – e pela literatura – como uma certeza.”

(Hutcheon, 1991: 14)

As diferenças da ficção histórica pós-moderna em relação à forma clássica do romance histórico são tão notórias que alguns estudiosos sugerem outras designações que não romance histórico. Por exemplo, Kaufman designa-a de “ficção histórica”, (Kaufman, 1991); Wesseling utiliza a expressão “postmodernist historical fiction”, contrapondo a “historical novel” para o modelo clássico (Wesseling, 1991); Marinho apelida-a de “romance histórico pós-moderno” (Marinho, 1999).

Aduza-se, parenteticamente, que nem todos os romances históricos contemporâneos são pós-modernos. Daí a pertinência da designação “romance histórico pós-moderno” para

o distinguir dos romances históricos contemporâneos que não são pós-modernos e dos pós-modernos que não são históricos.

Como já vimos, mas vale a pena voltar a frisar, os historiadores de hoje reconhecem que trabalham com um referente ausente – o passado (que já não existe e que por isso não pode ser sujeito a verificação, dada a irreversibilidade do tempo físico escoado) – e que o acesso é feito através de palavras e pela força da imaginação. A nova História mostra, pois, que é impossível recuperar os tempos idos, porque existem lacunas, fendas e silêncios que são irrecuperáveis. Por conseguinte, o caráter lacunar das fontes e a manipulação que se faz dessas fontes, selecionando umas em detrimento de outras, implicando, assim, a presença de um sujeito comprometido com a carga ideológica pessoal e com a carga ideológica do seu tempo, leva-nos a suspeitar de verdades históricas. As *aporiae* são, portanto, uma inevitabilidade.

Deste modo, o romance histórico pós-moderno é todo ele um convite à reflexão historiográfica, levantando questões sobre o modo como é construído o conhecimento histórico, assinalando, entre outros aspetos, a seleção do material histórico, a relação entre o facto histórico e o acontecimento empírico, a narratividade da História, a dependência da subjetividade e o compromisso ideológico do historiador.

Aceitando embora, como aliás já fizemos notar, que a problematização do conhecimento histórico não constitui novidade para o pós-modernismo é, no entanto, na pós-modernidade que esta se intensifica, como bem nos lembra Hutcheon:

“Certamente a natureza provisória e indeterminada do conhecimento histórico não foi descoberta pelo pós-modernismo. Nem o questionamento do status ontológico e epistemológico do ‘fato’ histórico ou a suspeição de aparente neutralidade e objetividade. Mas a concentração dessas problematizações na arte pós-moderna não é algo que possamos ignorar.”

(Hutcheon, 1991: 122)

Uma vez que o romance histórico pós-moderno abala as certezas onto-epistemológicas da História, o leitor não pode esperar através dele aprender História, pois o autor não almeja (re)escrever o mais fielmente o tempo pretérito, nem encara o seu trabalho como um complemento da historiografia, como acontecia com o romance oitocentista, desprendendo-se, assim, de obrigações pedagógicas.

O romance histórico pós-moderno faz reviver o interesse pelo passado, não no sentido de um retorno nostálgico, mas, como nos diz Hutcheon, estabelecendo com ele um diálogo irónico (cf. Hutcheon, 1991: 168).

Os escritores de ficção histórica pós-moderna contrariamente ao romance scottiano e à semelhança dos seus predecessores, os modernistas, abandonam a focalização omnisciente e adotam uma visão limitada, provisória, pessoal e/ou a múltipla focalização, confessando, abertamente, a sua ignorância sobre os factos e sobre os motivos que movem as personagens que apresenta:

“(…) the narrator gives up on omniscience, objectivity, unilinearity (…) and broods over alternative ways of telling a story about the past. In contrast to the confidence of the omniscient narrator, he repeatedly confesses his own ignorance about the motives of his characters.”

(Wesseling, 1991: 132)

Este procedimento ocorre, por exemplo, em *Um deus passeando pela brisa da tarde* de Mário de Carvalho, quando o herói-narrador assume claramente a ignorância relativamente aos cristãos:

“Pisoteei meticulosamente o desenho com as minhas botinas cardadas, até restar apenas uma lavra de areia remexida. Ato inútil. Não se apagam as realidades destruindo-lhes os símbolos. Talvez muitas milhas além, no caminho do cardador outros desenhos aparecessem e outras memórias fossem reavivadas. Estava extinta a congregação do peixe? Eu procurava convencer-me de que sim. Que sabia eu?”

(Carvalho, 1994: 20)

Mas o modo como é revisitado e acionado o passado não é sempre o mesmo. Wesseling, no seu trabalho, distingue duas variantes – o romance autorreflexivo e o ucrónico (cf. Wesseling, 1991: vii-viii). Podemos, no entanto, categorizar o romance histórico pós-moderno em quatro variantes: a metaficção historiográfica, as histórias alternativas ou ucrónicas, as histórias apócrifas e as histórias paratáticas, tendo cada uma características próprias. Não concordamos, portanto, com Hutcheon que considera, de forma sub-reptícia, que o termo “metaficção historiográfica” é sinónimo de ficção pós-moderna.

Antes de avançarmos para a dilucidação do termo “metaficção historiográfica”, que é o que mais nos interessa, julgamos ser pertinente apresentar, em traços muito gerais, a definição de cada uma destas formas.

As ficções históricas alternativas ou ucrónicas, de acordo com Wesseling, são aquelas que apresentam versões alternativas da História canonicamente transmitida, fruto da lavra imaginativa de quem escreve. São, pois, versões contrafactuais da História canonizada, decorrentes de uma motivação para apresentar possibilidades não realizadas para determinados factos históricos. *O evangelho segundo Jesus Cristo* (1991), de José Saramago, é um exemplo de história alternativa, uma vez que, de forma deliberada, vai contra os Evangelhos canónicos.

As histórias contrafactuais diferem das autorreflexivas, porque, para além do questionamento sobre o conhecimento histórico, perseguem outras possibilidades para o curso da História. Sublinhemos, contudo, que tal não significa que a fantasia ucrónica possa incluir comentários autorreflexivos.

As histórias apócrifas são aquelas que apresentam versões do passado não autorizadas pela História oficial, sem que essa interpretação contradiga diretamente o curso factual dos eventos. Com efeito, como observa Ommundsen (cf. Ommundsen, 1993: 53-54), ao invés das ucrónicas, as histórias apócrifas não são contrafactuais. Assim, neste tipo de narrativa, dá-se voz aos marginais, aos proscritos, aos pobres, aos vencidos, isto é, àqueles que, de certa forma, foram esquecidos pela História. Por exemplo, em *Um Deus Passeando Pela Brisa da Tarde*, de Mário de Carvalho, a história de Lúcio Valério Quíncio, magistrado de Tarcisis, acontece numa vila fora de Roma, votada ao ostracismo.

As histórias paratáticas, segundo a ensaísta Amy Jeanne Elias, são aquelas que “juxtapose time frames without subordinating one to another; furthermore, the two times do not interact dialectically and move toward synthesis, but rather remain intact and opposed” (Elias, 1991: 140). Deste modo, serão paratáticas as narrativas em que o passado e o presente interatuam e se justapõem “numa forma semelhante à da parataxe” (Marinho, 2005: 270). Mário de Carvalho dá-nos bons exemplos de histórias paratáticas com *O livro grande de Tebas* e com os contos “A inaudita guerra na avenida Gago Coutinho”, “Almocreves, publicanos, ricos-homens e ciganos” e “A pele do judeu”, estes dois últimos inseridos na coletânea *Contos da sétima esfera*.

*O Livro Grande de Tebas* sobrepõe sequências cronológicas que conduzem a uma mental viagem no tempo:

“E nisto andava quando sinto uma impressão forte por dentro, um por assim dizer arrepio que me correu todo, e vejo-me ao pé de umas muralhas altas, povoadas de soldados de armadura, ali parados, e noto que se fecha o silêncio absoluto, sumidos os ruídos rangidos de tábuas e cordames do navegar do navio”.

(Carvalho, 1982: 31)

A estranheza criada pela anárquica instabilidade temporal leva a personagem Salim a desabafar metanarrativamente: “- Porque não posso consentir que se misturem os tempos. Que os tempos se contemplem e se toquem, mas não se misturem” (Carvalho, 1982: 71).

A ausência de disjunção linear é também notória no conto “A Inaudita Guerra na Avenida Gago Coutinho”. Um adormecimento da deusa Clio põe, *ex abrupto*, num mesmo espaço uma cena do século XII e outra do século XX:

“Assim aconteceu uma vez a Clio, musa da História que, enfadada da imensa tapeçaria milenária a seu cargo, repleta de cores cinzentas e coberta de desenhos redundantes e monótonos, deixou descair a cabeça loura e adormeceu por instantes, enquanto os dedos, por inércia, continuavam a trama. Logo se enlearam dois fios e no desenho se empolou um nó, destoante da lisura do tecido. Amalgamaram-se então as datas de 4 de junho de 1148 e de 29 de setembro de 1984”.

(Carvalho, 1992: 27)

Assim, os automobilistas que nesse dia subiam a avenida Gago Coutinho ficam estupefactos quando veem desfilar perante si a tropa do almóada Ibn-el-Muftar que pretendia “pôr cerco às muralhas de Lixbuna, um ano atrás assediada e tomada por hordas de nazarenos odiosas” (Carvalho, 1992: 28).

Em “Almocreves, publicanos, ricos-homens e ciganos” e “A pele do judeu”, assistimos à transposição abrupta do passado para o presente. No primeiro conto, há quatro personagens, sendo cada uma delas objeto de uma história. A indumentária, as armas, os meios de transporte e a profissão das três primeiras personagens remetem para um passado longínquo. A quarta história parece ter um cenário atual. Em “A pele do judeu”, a

protagonista, Magda, faz uma viagem pelo passado, pela história remota da Península Ibérica. Sendo o tempo da narração a atualidade, Magda usa roupas do passado e adota uma linguagem diabólica igualmente do passado:

Rui olhava-a como se a visse dançando uma dança muito antiga e perfeita e confirmava-se-lhe a ideia de que Magda era mais que Magda. (...) Ela, entretanto, sentara-se no chão indiferente à sujidade e, de olhar rodando em volta, distraído, ia trauteando baixinho uma espécie de música litúrgica, que Rui, com a repetição, acabou por fixar:

*Pede claudo veni fulgoris domine*

*Repens tange inum cordem luce”.*

(Carvalho, 1990: 143)

A própria casa de Magda está recheada de objetos do passado, e a transformação da sua lanterna em archote preparam a incursão ao período árabe da Península. Rui é, assim, abruptamente transferido para Lixbuna e para um passado com o qual não contacta:

“(...) nenhum dos transeuntes volveu para ele sequer um olhar. (...) ninguém ali o podia ver e que não havia contacto entre ele e a materialidade circundante. (...) Passou paredes e corpos, passou casas, passou muros, passou gente, ganiu e uivou para ninguém ouvir, gesticulou para ninguém ver, pairante por sobre o solo. Os seus próprios gritos, vãos, misturavam-se-lhe na alma com o estridor das gargalhadas de há pouco”.

(Carvalho, 1990: 147)

Clarifiquemos agora a outra variante do romance histórico pós-moderno – a metaficção historiográfica.

O termo “metaficção historiográfica” foi criado por Linda Hutcheon para designar aqueles

“romances famosos e populares que, ao mesmo tempo, são intensamente autorreflexivos e mesmo assim, de maneira paradoxal, também se apropriam de acontecimentos e personagens históricos.”

(Hutcheon, 1991: 21)

“Metaficção”, explica a ensaísta, pelas constantes referências à situação discursiva e às estratégias que desnudam o processo de construção, de seleção e de classificação dos factos relatados; “historiográfica”, porque reconstrói imaginativamente o processo histórico. A metaficção historiográfica incorpora, assim, concomitantemente, três domínios - a autoconsciência teórica sobre a História e a ficção como constructos humanos - levando-nos a repensar e a problematizar o nosso conhecimento acerca do passado (cf. Hutcheon, 1991: 22).

A metaficção historiográfica reflete, como seria de esperar, as novas formas de encarar as *doxai* histórico-culturais e as recentes tendências para reelaborar a História, problematizando “a própria possibilidade de conhecimento histórico” (idem, 1991: 142).

É certo que, como bem nos lembra Wesseling, já o romance histórico modernista se serve da autorreflexividade para questionar a natureza do conhecimento histórico, não constituindo, portanto, uma inovação pós-modernista (cf. Wesseling, 1991: 114-120). Não é menos certo, contudo, que a metaficção historiográfica pós-moderna introduziu um novo tipo de autorreflexividade – aquela que se debruça sobre o próprio fazer da *historia rerum gestarum*.

Deste modo, de entre as várias questões levantadas pela metaficção historiográfica, Linda Hutcheon salienta:

“as da forma narrativa, da intertextualidade, das estratégias de representação, da função da linguagem, da relação entre o fato histórico e o acontecimento empírico, e, em geral, das consequências epistemológicas e ontológicas do ato de tornar problemático aquilo que antes era aceito pela historiografia – e pela literatura – como uma certeza.”

(Hutcheon, 1991: 14)

Com efeito, os romances que pertencem a este subgénero lembram-nos que, embora os acontecimentos tenham mesmo ocorrido no passado real empírico, só os denominamos e constituímos como factos, através do discurso<sup>129</sup>. Assim, conceitos aparentemente tão díspares como História e ficção partilham de traços comuns, já que as duas são constructos

---

<sup>129</sup> Como nota Hutcheon, o facto de termos acesso aos tempos idos através de documentos, de arquivos ou de relatos de testemunhas “acarreta uma visão pluralista (e talvez perturbadora) da historiografia como sendo formada por diferentes, mas igualmente significativas, construções da realidade do passado” (Hutcheon, 1991: 131).

linguísticos, inviabilizando, assim, por um lado, a instauração de grandes dissimilaridades e, por outro, a possibilidade de restaurar fielmente o legado histórico:

“A ficção e a história são narrativas que se distinguem por suas estruturas (...), estruturas que a metaficção historiográfica começa por estabelecer e depois contraria, pressupondo os contratos genéricos da ficção e da história. Nesse aspeto, os paradoxos pós-modernos são complexos. A interação do historiográfico com o metafictional coloca igualmente em evidência a rejeição das pretensões de representação ‘autêntica’ e cópia ‘inautêntica’, e o próprio sentido da originalidade artística é contestado com tanto vigor quanto a transparência da referencialidade histórica.”

(idem, 1991: 146-147)

Os paradoxos figuram, portanto, no centro da metaficção historiográfica. Em primeira instância, esta instala e logo depois indefine os liames que separam a ficção e a História. Além disso, ela inclui e, de forma paradoxal e deliberada, acaba por subverter a possibilidade da representação mimética do mundo empírico. Ao instaurar a ordem da relação entre o discurso e o mundo, tem como intuito a sua subversão e, *eo ipso*, a sua problematização: “(...) a metaficção historiográfica (...) estabelece a ordem totalizante, só para contestá-la, com sua provisoriade, sua intertextualidade e, muitas vezes, sua fragmentação radicais” (idem, 1991: 155). Mantendo o hiato entre a representação e o mundo, a metaficção historiográfica problematiza a possibilidade de aceder ao conhecimento histórico, “porque aí não existe conciliação, não existe dialética – apenas uma contradição irresoluta” (idem, 1991: 142). Deste modo, o paradoxo da metaficção historiográfica não está na “*realidade* do passado”<sup>130</sup>, mas na sua “*acessibilidade textualizada*”<sup>131</sup> (idem, 1991: 152). Como enfatiza a ensaísta, o passado realmente existiu, mas hoje o conhecimento que temos dele é modelado pelos textos, “e aí se situa seu vínculo com o literário” (idem, 1991: 168). “Portanto, como relato narrativo, a história é inevitavelmente figurativa, alegórica e fictícia; ela é sempre já textualizada, sempre já interpretada” (idem, 1991: 185). Aduza-se ainda que estas asserções não são válidas apenas para o conhecimento histórico, mas para qualquer realidade, como atesta Hutcheon, na senda de Christopher Norris, baseando-se numa “longa tradição filosófica”: “(...) embora possa existir ‘lá fora’, a realidade é

---

<sup>130</sup> Grifo da autora.

<sup>131</sup> Grifo da autora.

inevitavelmente organizada pelos conceitos e pelas categorias de nossa compreensão humana” (idem 1991: 189).

É, portanto, ilusório acreditar que possa construir-se um discurso que se identifique com as subjetividades do passado. A metaficção historiográfica ensina que o fingimento das certezas da *doxa* histórica deve ser abandonado a favor de um reconhecimento honesto de que se fala a partir da sua modelização e manipulação. Mas questionar a escrita histórica não é negar o seu valor, é apenas reconhecer que a seleção e a interpretação dos textos transformam acontecimentos.

Não será despidendo acrescentar que, neste tipo de ficção, por vezes, a reflexão e consequente problematização da História advêm da aplicação de diversos procedimentos metaficcionais ao modo como se vai tecendo a narrativa. Com efeito, esta, ao chamar a atenção para o carácter ficcional do que escreve e narra (por exemplo, através de comentários intrusivos do narrador), pode, indireta e enviesadamente, alertar para a inevitável textualidade de toda a escrita, incluindo a do arquivo histórico.

Um dos procedimentos frequentemente utilizado por este tipo de ficção é o uso abusivo da intertextualidade, muitas vezes, de forma paródica: “(...) uma das formas pós-modernas de incorporar literalmente o passado textualizado no texto do presente é a paródia” (idem, 1991: 156).

Sublinhe-se, parenteticamente, que a intertextualidade não é uma inovação da metaficção historiográfica. A originalidade reside no facto de esta ser consciente e ironicamente explícita.

A intertextualidade assinala que o *thesaurus* histórico não pode ser conhecido senão através de outros textos, através de traços intertextuais. Deste modo, o leitor é convidado a perceber o passado através dos traços textuais nos quais ele se desvela. Este acaba por reconhecer não apenas a inevitável textualidade do nosso conhecimento relativamente ao passado, mas, também, a limitação desse conhecimento. Isto pressupõe, como é evidente, que o leitor é capaz de detetar o processo irónico pelo qual estes traços se inscrevem no texto ficcional. Neste sentido, a metaficção historiográfica cumpre uma função didática não só porque possibilita ao leitor um diálogo criativo e individual com a História, viabilizando as maneiras de se construir uma identidade própria e altamente idiossincrática, mas também porque desperta o sentido crítico.

O leitor mais desprevenido pode concluir que o uso da paródia pode extinguir o respeito pelo passado. Contudo, esta ideia não passa de uma falácia, pois, como enfatiza Hutcheon, a paródia, ao invés de destruir o passado, sacraliza-o e questiona-o. E este é outro dos paradoxos da metaficção historiográfica (cf. Hutcheon, 1991: 165) e – dizemos nós - da restante ficção histórica pós-moderna.

Aludindo às referências paródicas no conto de fadas de Alice Walker, Hutcheon realça o papel do leitor, que, desta vez, deve mobilizar a sua “enciclopédia” literária para perceber as implicações ideológicas de tais intertextualidades:

“Em *A Cor Púrpura*, Alice Walker recorre a versões irônicas de conhecidos contos de fadas: Branca de Neve, O Patinho Feio, a Bela Adormecida, etc. Mas a importância das paródias só fica evidente quando o leitor percebe a inversão de sexo e raça efetuada por sua ironia: o mundo em que ela vive feliz para sempre é feminino e negro (...).”

(Hutcheon, 1991: 175)

Mas, curiosamente, destas asserções se pode inferir, ainda, que as referências paródicas são raramente desprovidas de uma carga semântica ou ideológica.

Na verdade, na metaficção historiográfica, o questionamento não gira apenas à volta do que podemos saber acerca do tempo pretérito, mas também de quem sabe, ou melhor, de quem o interpreta. Deste modo, o que faz a metaficção historiográfica, que é autorreflexiva, é assinalar, entre outros aspetos, a subjetividade e o compromisso ideológico do sujeito. Na verdade, como sublinha Hutcheon, na esteira de Derrida, o sujeito “é absolutamente indispensável” (idem, 1991: 204).

Como já frisámos anteriormente, sob a égide de K. Jenkins (2005), o ato de escrever sobre o passado no presente transforma as subjetividades desse passado. E a metaficção historiográfica, de forma consciente, situa-se precisamente nessa fronteira entre o acontecimento passado e a *praxis* presente.

Ainda a propósito da subjetividade, Hutcheon refere que aspetos, como a raça, a classe o sexo, a orientação sexual e a ideologia determinam o sujeito na interpretação dos materiais históricos: “Reinsere o sujeito na estrutura de sua *parole* e de suas atividades significantes (conscientes e inconscientes) dentro de um contexto histórico e social é

começar a forçar uma redefinição, não apenas do sujeito, mas também da história”<sup>132</sup> (Hutcheon, 1991: 204).

A subjetividade do enunciador é, assim, outro aspeto alvo de problematização da metaficção historiográfica. Tal é conseguido pelo uso declarado de diversos documentos/vestigios, pela apresentação de múltiplos pontos de vista e, muitas vezes, até contraditórios, pela contestação explícita do olhar masculino ou feminino sobre os factos ou, até, pela utilização das convenções paratextuais da historiografia (nomeadamente as notas de rodapé), com o intuito de debilitar a autoridade e a objetividade das fontes ou das explicações históricas. Assim, podemos dizer com Hutcheon que uma das lições que este tipo de ficção nos ensina é a de que “o sujeito da história é o sujeito na história, sujeito à história e a sua própria estória” (idem, 1991: 226).

Concluindo, a função da simbiose entre o historiográfico e o metaficcional é consciencializar o leitor de que o conhecimento do tempo pretérito se faz através de textos e de intertextos. Se só podemos conhecê-lo através dos textos, então, a sua seleção e interpretação transformam os acontecimentos. No entanto, questionar a escrita histórica não é negar o seu valor, é redefinir a capacidade que ela tem de transmitir a verdade, de forma transparente, una e definitiva. Não se trata, pois, de esvaziar a História, trata-se sim de admitir que estamos epistemologicamente limitados na nossa capacidade de a conhecer, uma vez que somos ao mesmo tempo espetadores e atores no processo histórico.

A metaficção historiográfica mantém as dúvidas atinentes ao estatuto epistemológico e ontológico dos factos. Não oferece respostas, nem poderia fazê-lo sem “trair a sua ideologia antitotalizante” (Hutcheon, 1991: 289).

Como parece ter ficado claro, muitos dos aspetos objeto de interesse da metaficção historiográfica não constituem novidade. No entanto, como também fizemos notar, alguns romances que tomam a História como assunto, a reflexão e posterior problematização surgem através de diversos procedimentos metaficcionais. Além disso, muitas destas narrativas evocam a História de forma paródica, não se limitando, assim, a desvendar a forma como se constrói a História ou a desnudar a parcialidade da seleção das fontes. Assim, mesmo admitindo, na senda de Wenche Ommundsen, que a metaficção esteve sempre presente na ficção de cariz histórico (cf. Ommundsen, 1993: 51-52), defendemos que

---

<sup>132</sup> Grifo da autora.

constituem uma inovação da metaficção historiográfica a concentração de comentários ostensivos e a forma peculiar como é problematizada a História<sup>133</sup>.

---

<sup>133</sup> A utilização do termo “metaficção historiográfica” proposto por Linda Hutcheon não é pacífica. Por exemplo, Helena Kaufman considera que a alteração do termo “ficção histórica” para “ficção historiográfica” acentuaria, *per se*, “a sua característica predominante: o tom reflexivo que questiona as várias versões ou os próprios factos da História” (Kaufman, 1991: 40). Fátima Marinho, por seu turno, usa o termo “romance histórico pós-moderno”, pressupondo nessa designação uma tensão permanente entre continuidade e rutura face ao modelo clássico, por um lado, e ao romance histórico, por outro (cf. Marinho, 1999: 37-43). No entanto, como já fizemos notar, e neste ponto concordamos com Hutcheon e Arnaut, este “é o prefixo ‘meta-’ que confere uma maior carga distintiva em relação a uma linha tradicional do romance histórico tradicional” (Arnaud, 2002: 319).

### **Capítulo III – A metacficção em Mário de Carvalho**



*Muitos escritores, (...) estremeceriam ante a ideia de deixar o público dar uma olhadela, por trás dos bastidores, para as rudezas vacilantes e trabalhosas do pensamento, (...) para as cautelosas seleções e rejeições, as dolorosas emendas e interpolações; numa palavra, para todas as rodas e rodinhas, os apetrechos de mudança no cenário, as escadinhas e os alçapões do palco, as penas de galo, a tinta vermelha e os disfarces postiços que, em noventa e nove por cento dos casos, constituem a característica do histrião literário.*

Edgar Allan Poe (1999), “A filosofia da composição” in *Poemas e Ensaios*, trad. de Oscar Mendes e Milton Amado, São Paulo, Globo, 3ª ed. revista, pp.101-114.

A epígrafe retirada de “A filosofia da composição”, de Edgar Allan Poe, escrita em 1848, explica o *modus operandi* do seu poema “O Corvo” para tornar claro que o ato de criar é complexo, guiado pela racionalidade e pela reflexão, contrariando a ideia de que é fruto de uma inspiração sublime de um ente superior, agraciado com um dom sobrenatural<sup>134</sup>. Como faz notar o autor, por detrás da obra, há uma entidade que a trabalha, que faz escolhas conscientes, calculadas, meticulosas e difíceis, que faz emendas e cortes, enfim, que sofre inúmeros tormentos qual *via crucis*... Nem todos os escritores estão dispostos a deixar entrar o olho indiscreto do leitor no processo de construção da sua obra e muito menos, de forma explícita, a torná-los parceiros na co-produção.

Porém, como já foi referido noutra parte deste trabalho, desde priscas eras, a literatura apresenta exemplos de obras que desocultam, na própria narrativa, o labor artístico e mostram as limitações e a falibilidade de certas convenções de escrita. Mas, claro, é sobretudo na literatura pós-moderna que vamos encontrar os melhores exemplos dos seguidores das lições de Cervantes.

---

<sup>134</sup> Mário de Carvalho, num artigo publicado no *JL*, “A arrogância fica bem aos perus”, rejeita a arte literária como resultado da inspiração divina: “Devo confessar que nunca acreditei muito na inspiração divina do escritor, no espírito que desce sobre as águas, na voz interior que entoia nas almas, nos enviados das estrelas, ou no comando tremebundo que nos ordena, fazendo estalar os céus: ‘vai e escreve!’. Aliás tenho um verdadeiro – e creio que sadio – horror à grande frase, ao tom proclamatório e tribunício. Um incorrigível sentido do ridículo, por vezes inconveniente, tende a desprometer qualquer solenidade não sustentada” (Carvalho, 2013: 10).

A leitura de um selecionado *corpus* de Mário de Carvalho - *Era bom que trocássemos umas ideias sobre o assunto* (1995), *Fantasia para dois coronéis e uma piscina* (2003) e *A arte de morrer longe* (2010) – permite-nos, por si só, asseverar que o escritor pertence ao grupo de ficcionistas portugueses que não se inibe de exhibir o modo como constrói a sua escrita e de parodiar a própria literatura enquanto criação individual e enquanto criação sujeita a padrões convencionais.

Assim, conscientes do nosso papel de co-produtores, é nosso propósito entrar no universo metaficcional que o escritor criou e, de acordo com as orientações ontológico-funcionais que este nos fornece e numa “cooperação heurística e hermenêutica particularmente atenta, reflexiva e dinâmica” (Aguilar e Silva, 1982: 321), analisá-lo, interrogá-lo e problematizá-lo para indagar de que modo desnuda o autor o fazer literário e verificar quais os questionamentos que ele suscita.

### **1- Metaficção na obra carvalhiana *ante litteram***

Estudando o fenómeno metaficcional na narrativa carvalhiana, podemos dizer que esta nasceu e cresceu sob o signo da autorreflexividade. As primeiras obras publicadas apresentam-se já como uma espécie de embriões de técnicas que se revelarão mais ousadas e mais recorrentes posteriormente.

Embora a tendência marcante de Mário de Carvalho para expor a *praxis* literária tenha já suscitado o interesse de alguns estudiosos (cf. Arnaut, 2002; Ceia, 2007; Martins, 2012), parece-nos que falta fazer um estudo da sua obra de modo a demonstrar que a metaficção não é apenas artifício de estilo, mas arte poética individual, a qual, como já vimos, não se desliga de um contexto histórico, social, cultural e literário.

Dado que não é nosso propósito estudar pormenorizadamente o fenómeno metaficcional na narrativa anterior ao nosso *corpus*, não faremos um levantamento sistemático e exaustivo de todos os momentos em que este surge, mas demonstraremos, através de exemplos selecionados e paradigmáticos, que a metaficção acompanha, *ab initio*, a criação literária do autor.

E nesta viagem pela obra de Mário de Carvalho começamos por referir a obra em que a reflexão metaficcional é mais reconhecível - *Casos do Beco das Sardinheiras*, publicada em 1981.

A coletânea apresenta um conjunto de vinte e três curtas narrativas sobre acontecimentos insólitos ocorridos no Beco das Sardinheiras – um homem que engoliu a lua, um gato que é uma pantera, uma corda que sobe para o céu, etc.. O desnudamento da construção narrativa surge pelo processo da metalepse<sup>135</sup>.

No epílogo, o narrador/autor, em conversa com as personagens por si criadas – Zeca da Carris, Chico Estivador e Zé Metade – aborda questões metaliterárias polêmicas, algumas até objeto de discussão desde Platão e Aristóteles.

A questão da representação e/ou referencialidade da obra literária é uma delas. Assumindo abertamente a sua subjetividade e parcialidade, o narrador faz notar às suas personagens, as quais se insurgem contra a conclusão da história, por muito haver ainda a contar, que a literatura, embora se enraíze na realidade empírica, é recriada por um sujeito que manipula e controla a enunciação e o enunciado:

“- Pois, mas a verdade é que ainda há muitas histórias para contar e vossemecê ficou-se a meio. Cá na minha opinião nem sequer contou as melhores. E até omitiu alguns pormenores interessantes, trocou alguns nomes, e afeiçoou os acontecimentos lá muito à sua maneira. Ora isto não está certo, pois não?

Eu fui-lhes explicando, de forma vaga, que isto da literatura tinha as suas exigências, os seus condicionamentos, que não podia escrever tudo, que o autor também entrava com a sua maneira de ver, *et coetera*.”

(Carvalho, 1981: 84)

A peculiaridade do discurso literário é outro dos temas discutidos nesta amena cavaqueira. Expondo o seu posicionamento enquanto sujeito ideológico, o narrador defende que, não obstante a sua liberdade criadora, não deixa de estar subjugado a condicionamentos éticos e estéticos:

“É que isto da literatura, meus amigos, tem os seus pergaminhos, a sua dignidade: A-dignidade-do-discurso-literário.”

(Carvalho, 1981: 85)

---

<sup>135</sup> Gérard Genette denomina como *metalepse* o esbatimento das fronteiras que separam os diferentes níveis narrativos, ao ponto de baralhar as instâncias narrativas de uma e de outra parte (cf. Genette, 2004: 10).

Aliás, aduzar-se, parenteticamente, que a admoestação de que não devemos confundir o género humano com Manuel Germano que aparece de forma recorrente e quase programática nestes contos é um modo interessante de lembrar que a ficção, apesar de ter muitos poderes, não é detentora de plenos poderes.

Mas questões mais práticas, como a validação institucional da obra literária, são também tema de conversa. O narrador, confessando (de forma jocosa) a sua preocupação com a receção da coletânea por parte da crítica, teme o desdém e de vir a ser considerado “um escritor menor” por produzir uma literatura que não se enquadra dentro das taxonomias tradicionais<sup>136</sup>. Para não correr tal risco, propõe-se, assim, mudar de rumo, escrevendo “coisas soturnas, sinistras”:

“Um autor tem que se defender, estão a perceber? (...) Sabem o que eu ganho com isto, sabem? Pois bem: vão-me chamar um escritor menor, vão-me acusar de estar para aqui a fazer literatura de miuçalha, de facilidade, de pechisbeque, de cutiliquê, literatura patchuli, literatura pataqueira, hã? (...)

- 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<sup>137</sup>...”

(Carvalho, 1981: 85-86)

Sendo, como vimos, a paródia uma das estratégias privilegiadas do discurso metaficcional, ela é bem visível logo na primeira obra publicada – *Contos da sétima esfera*, de 1981. Repare-se, desde logo, no título de um dos contos: “Do problema que o capitão Passanha 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” (Carvalho, 1990: 57). Como se vê, é fácil estabelecer conexões entre este título bastante longo, perfeitamente passível de ser substituído por um outro bem mais sintético (como aliás mostra a última

---

<sup>136</sup> A este respeito, vejamos a síntese Manuel Frias Martins a propósito de *Contos da sétima esfera*: “É, finalmente, a subtil e profundamente intelectual e intelectualizada subversão dos falsificados padrões intelectuais que pretendem ser operativos na compreensão do homem, do mundo e da literatura” (Martins, 1983: 187).

<sup>137</sup> O narrador refere-se, obviamente, a *O grande livro de Tebas, Navio e Mariana*, publicado um ano depois.

linha), com os títulos das crónicas de viagens, nomeadamente a *Peregrinação* de Fernão Mendes Pinto, publicada em 1614.

As peripécias que nos são narradas neste conto gravitam à volta de uma estátua de gesso, já muito maltratada, sem cabeça, encontrada no mar entre Samatra e Ceilão, não longe de Shandenoór, por uma equipa de pesquisadores. Muitas são as hipóteses aventadas para explicar a origem de tal objeto, mas a verdadeira história remonta há muitos anos, ao “tempo dos navios veleiros” (Carvalho, 1990: 58), aquando de uma viagem do *Maria Eduarda*, comandado pelo capitão Passanha, entre Malaca e Lisboa, em que este foi surpreendido por uma chusma de chineses piratas. Travou-se uma luta sumária mas bastante sangrenta, saindo vencedores os portugueses. De imediato, o capitão ordenou que se atirassem ao mar os cadáveres piratas. Sobraram dois corpos e a cabeça do imediato, cujo corpo nunca foi encontrado. Como o capitão não queria lançar ao mar apenas a sua cabeça, solicitou ao cozinheiro do navio que lhe fizesse um corpo em gesso. É, portanto, este corpo que é encontrado.

Esta história insólita é uma paródia às aventuras, reais ou acrescentadas com dados da imaginação, de Fernão Mendes Pinto por terras do Oriente. Com efeito, nela, facilmente reconhecemos as qualidades evidenciadas pelo narrador/personagem da *Peregrinação* acerca dos portugueses - a argúcia, a força, a determinação e a coragem - nas lutas travadas contra os piratas. Reconhecemos, ainda, a necessidade de tornar credível o relato. Assim, os acontecimentos que nos chegam, embora não sendo relatados por um personagem/narrador, tal como acontece na *Peregrinação*, é a partir de um documento escrito pelos agentes principais dos acontecimentos e que foi posteriormente encontrado e estudado por uma equipa de especialistas: “De todos estes eventos foi lavrado o competente termo” (Carvalho, 1990: 65).

Porém, como foi visto, a paródia é sempre uma exploração da semelhança, mas também da diferença. Parece-nos que a forma como Mário de Carvalho parodia o texto matricial é feita, sobretudo, através do contraste (diferenciação) e tem como finalidade desarmar qualquer tentativa de aproximação simples entre os dois textos. Mário de Carvalho, ao centrar toda a ação em torno de uma estátua de gesso sem cabeça, numa atitude assumidamente jocosa, brinca com a veracidade das façanhas extraordinárias e com a fiabilidade na sua transmissão. Em última análise, incita o leitor a uma leitura mais literária, mais consciente e menos ingénua.

Na coletânea *A inaudita guerra na avenida Gago Coutinho*, publicada em 1983, mais concretamente no conto “Pede poena claudu”, chama-se a atenção para a obra como constructo ficcional, ao pôr-se em causa a fiabilidade na transmissão dos acontecimentos pelo narrador de segunda instância.

No referido conto, o narrador de primeiro nível, valendo-se da técnica que já havia sido usada por Garrett em *Viagens na minha terra*, cede a narração da história do padre ao narrador de segundo nível, a O’Malley, o gaivoteiro, que, quando jovem, fora testemunha ocular dos acontecimentos narrados:

“- 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 me contou e eu soube contar.”

(Carvalho, 1992: 74)

Curiosamente, o narrador de primeira instância não abandona completamente a narrativa, pelo contrário, apresenta a sua versão dos factos, em nota de rodapé, como sendo a mais fidedigna, pois tinha tido acesso a um documento fiável para explicar alguns factos ocorridos:

“\*Aqui, provavelmente, o velho O’Malley enganava-se. Quando, anos mais tarde, contei esta história ao meu velho amigo capitão-tenente Laurey Malone, companheiro de muitas andanças que, na altura, estacionava entre fardos de lona e de cordame, perdido ao almoxarifado de Brantlerrick, por um cadernal inoportuno lhe ter quase esmagado a mão direita, ele exclamou de súbito, batendo com o punho válido no braço da poltrona: “Homem, isso faz-me lembrar qualquer coisa.”<sup>138</sup>

(Carvalho, 1992: 79)

Como se pode observar, a figura do narrador, identificando-se com a figura de um autor autoritário, manipulador e controlador da enunciação, instaura o fantasma da suspeição no relato dos acontecimentos.

---

<sup>138</sup> Ao contrário do que seria de esperar, o narrador de primeira instância não se serve da nota de rodapé para a explicitação de conceitos, nem tão pouco para complemento do que no corpo do texto se afirma. Como se vê, é um meio para garantir a verosimilhança dos factos, apresentando a sua versão, que retifica a do gaivoteiro.

O que ressalta deste texto paratextual, de índole metaficcional, é precisamente este jogo entre credibilidade e incredibilidade, que nos leva à suspensão voluntária da crença na veracidade e na fiabilidade da narrativa.

Técnica semelhante é usada em “Há bens que vêm por mal”, inserto na obra *Os alferes*, publicada em 1986. O narrador, que se autodenomina autor, admitindo claramente a sua impetuosidade e a sua vontade de controlar a narrativa, deixa de veicular passivamente a versão da história que lhe é contada pelo seu companheiro de viagem. Assim, intromete-se, em nota de rodapé, apesar de saber que as suas observações e interrupções “pouco abonam a bondade da narração”:

“\* O autor aproveita a interrupção para dar algumas explicações ao leitor paciente, reconhecendo, compungido, que estes desenvolvimentos pouco abonam a bondade da narração.”

(Carvalho, 2000: 86)

Contudo, o que se infere das suas intromissões é a possibilidade de, através delas, expor, de forma global, a sua teoria da literatura e da leitura: um texto, enquanto construção arquitetada por um autor, não fornece explicitamente toda a informação, por isso, o leitor deve assumir uma atitude ativa, capaz de formular perguntas e de elaborar respostas, desconfiando daquilo que aparentemente é revelado pelo texto e decifrando as “entrelinhas”:

“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 argutos quando 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.”

(Carvalho, 2000: 86-87)

Dessas intromissões ressalta também a vontade de desmontar as ideias enfeudadas em preconceitos das suas personagens. Destarte, o narrador dá-nos conta de uma multiplicidade de argumentos que usou para desmontar o discurso racista do major, vincando bem a sua posição antirracista:

“São os timorenses, são os chineses, são os japoneses, são os turcos, são os alemães... Sabe Deus quanto o autor argumentou, fundado na ciência e na retórica, quando a ciência não bastava, para convencer as personagens a terem tento nas apreciações. Mas, ai de mim, uma vez mais tive de comprovar que a boa razão ou os arrebiques da eloquência pouco podem contra a firmeza do preconceito. De nada valeu remeter para outras óticas, mostrar como os timorenses já puderam ser bons selvagens, os japoneses tranquilos amanhadores de jogos floreiros com cheiros de muita espiritualidade, os alemães grandes românticos, vinho, canções e arroubos de alma, os turcos... não sei bem, mas também hão de ter o seu lado reluzente. As personagens não quiseram saber: colonos ou militares deslocados lá têm o seu entranhado modo de ver: ouvem a gente com um desprezo zombeteiro e ficam-se na sua. Pois na sua ficaram estas...”

(Carvalho, 2000: 87-88)

Nota-se ainda que o narrador de *Os alferes* toma também a posição do crítico literário, numa espécie de autodemolição, quando afirma que “O texto vai muito inquinado de observações racistas” (Carvalho, 2000: 87).

Ademais, infere-se ainda a possibilidade de mostrar que o narrador tem o poder de policiar o discurso das personagens. Assim, num jogo irónico com o leitor, apresenta os pormenores de narração do major que diz ter amputado, por em nada interessarem aos leitores. Mas é um facto que eles figuram de modo evidente no texto:

“Reduzi-o, amputei-o, aparei-lhe, como pude, a gramática, raspei-lhe a oralidade, escamoteei os episódios inúteis. Fiz dele uma condensação, um *abridgment* à americana, numa cirurgia protetora do resto do texto. De feito, que interessaria ao leitor saber que em certo poiso de guerrilha na montanha os australianos haviam montado uma metralhadora no fundo de uma caverna que enfiava o espaço visível entre três ramos de sândalo branco sem remissão para o pobre do piloto a quem a má sorte mandasse cruzar aquele espaço? E que importarão ao leitor as sevícias infligidas a um desgraçado chefe de posto, chamado Marques, salvo erro, a quem os japoneses acabaram por crucificar, num quintal qualquer? São pormenores de guerra. Todos os que passaram por lá transportarão outros idênticos ou ais especiosos. Mas olhem que o major pigarreou e vai continuar...”

(Carvalho, 2000: 88)

Por fim, verificamos que o narrador toma ainda a posição de um falso confessionalismo, pois todo o discurso se revela intelectualizado: “Também devo confessar que fiz batota com o discurso do major, assim ele me releve para sossego da minha consciência” (Carvalho, 2000: 88).

Deste modo, o que parece ser uma declaração sincera na “Nota do autor” de *Os alferes* não passa de um jogo irónico e de uma estratégia do autor para lembrar ao leitor que a literatura se constitui como representação ficcionada de um mundo que é copresente ao ato de escrita. Assim, embora o mundo representado possa ser reconhecível, a referencialidade não é senão intratextual. Por outro lado, também lembra que as personagens não deixam de ser criações suas e, por isso, pode haver contaminação de “Opiniões e juízos de valor”:

“Nota do autor:

Destas três histórias, *A Última Cavalgada* é inédita, *Males Que Vêm por Bem* teve divulgação restrita, aqui há anos, e *Era Uma Vez Um Alferes* vai na terceira edição.

São histórias inventadas de ponta a ponta, com um mínimo de referências que as façam parecer verosímeis.

Opiniões e juízos de valor são da exclusiva responsabilidade das personagens.

Mário de Carvalho”

(Carvalho, 2000: 8)

Segundo julgamos, esta nota de autor, assinada provocatoriamente por Mário de Carvalho, visa, ainda, solicitar ao leitor mais desprevenido uma leitura atenta, para não se deixar conduzir ingenuamente pelo autor. De facto, se repararmos, o autor não só inverte o título de uma das histórias insertas na coletânea<sup>139</sup>, restabelecendo a ordem original do provérbio “Há males que vêm por bem” como, até, lhe retira o verbo.

Também em *O livro grande de Tebas, Navio e Mariana* é a convenção literária o ponto de arranque da narração. No introito, o narrador, escondendo-se por detrás do protagonista dos factos extraordinários que são relatados no adentramento da obra, assume-se apenas como transcritor do que este lhe contou. A duplicidade do processo narrativo é, assim,

---

<sup>139</sup> O conto intitula-se “Há bens que vêm por mal”, (Carvalho, 2000: 69). Esta inversão clara do provérbio popular é reforçada nas palavras de um oficial médico ao narrador, vítima de guerra e, por isso, bastante ferido, quando desmascara a guerra como o pior dos males: “- De certo modo, você teve sorte (...). É certo que vai ter complicações, a bem dizer nunca será exatamente 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” (Carvalho, 2000: 72-73).

bastante evidente: há um herói-narrador que atribui a um narratário a tarefa de transmitir a sua história ao leitor real. O narrador, por sua vez, apesar de procurar autenticar, com a chancela da veracidade, a sua narrativa, não deixa de manipular a narração, ao escolher apenas uma das muitas vidas e ao contar somente aquilo que consegue recordar:

“Fui dar com o autor do que se segue em um bar longínquo, fétido, de Ashitueba, creio eu, e fi-lo dizer o que se segue.

Foi-me contando das muitas vidas que tinha, umas vidas para dentro, vidas outras para fora.

Escolhi o trecho de uma ao acaso, vida para fora, com promessa de me ser facultada o resto dela, ou outras vidas para dentro, ou, alternadamente, para dentro e para fora.

(...)

E o autor começa a contar, mudando de esfera com um movimento gracioso, deixando no botequim obscuro tão-só a sua sombra que se vai desvanecendo, vanescendo, cendo, ndo...”

(Carvalho, 1996: 15)

Aliás, no adentramento da obra, perturbando até a leitura linear da narrativa, continuamos a verificar, através dos comentários e das reflexões do narrador sobre o modo como vai escrevendo, que este controla totalmente a narrativa:

“Abra-se uma pausa que eu agora espraio os olhos pelas águas e aí observo uma barca em que um homem do mar, porventura, pescador, maneja uma rede. Nesta barca, aqui posta por qualquer motivo que não vem à história, ou mais sinceramente porque eu aí a ancorei para de lá fixar a imagem que reputo importante, que é a de dois homens junto a uma palmeira, um jovem, outro velho, (...) regista-se o momento do oráculo falhado.”

(Carvalho, 1996: 109-110)

A explícita dramatização do leitor na narrativa é outra das práticas de Mário de Carvalho em algumas das suas primeiras obras.

Em *Contos soltos*, dados à estampa em 1986, o narrador/autor defende claramente a recuperação da prática de convocação do leitor para o interior da narrativa, de modo a

estabelecer com ele uma relação de proximidade, à semelhança do que fizera antes Alexandre Herculano<sup>140</sup>:

“Não vai sendo hábito, nestes dias, convocar o leitor para uma tamarelíce amável. Os escritores enfronham-se nas suas obras, ciosos e tímidos, e fazem de conta que o leitor não existe. De uma forma geral, qualquer referência ao leitor tem sido, mesmo, considerada de muito mau gosto, e chega a suscitar pequenos ‘ohs’ de escândalo e cicios desconfiados, baixo a um canto.

Mas eu, que não sou escritor, arrego-me o luxo de desafiar o leitor para uma prática tranquila ao pé da lareira. Lembram-se de Herculano? ‘(...) assentai-vos aqui ao lar, bem junto juntos ao pé de mim...’ Pois queiram ter a bondade de o fazer assim, rompendo um estatuto vigente, conformado de regras, termos e composturas maçadoras, dares e tomares protocolares e tediosos.”

(Carvalho, 1986: 5)

Aliás, já na primeira coletânea publicada, *Contos da sétima esfera*, mais concretamente no conto “O desdobramento”, podemos verificar o envolvimento do narratário na narração:

“A toda a 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 de inquietação, por enquanto, mas há quem pergunte aonde é que isto vai parar.”

(Carvalho, 1990: 156)

Também no epílogo do conto “Quatrocentos mil sestércios”, incluso em *Quatrocentos mil sestércios seguido de O conde Jano*, que veio a lume em 1991, o narrador/autor integra o leitor na narrativa e apela para uma leitura ativa e reflexiva que requer uma atitude de distanciamento:

---

<sup>140</sup> Convém lembrar que, na narrativa romântica, as intromissões constantes do narrador/autor e a sua proximidade com o leitor tinham como principal objetivo a *captatio benevolentiae* ou reforçar a “confiança” do leitor, para que o narrador/autor pudesse passar a sua poética da “sinceridade” e a sua fidelidade à “verdade”. Deste modo, tendo em consideração que a época do romantismo foi um tempo cultural propício a uma pedagogia de doutrinação do leitor, é a altura de perguntarmos: qual sua a função nos textos de Mário de Carvalho? Pensamos que esta estratégia metaficcional está muito distante da ideia do jogo estético gratuito. De qualquer forma, discutiremos esta questão mais adiante, altura em que estudaremos o nosso *corpus*.

“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.”

(Carvalho, 2001: 79)

Em *Contos vagabundos*, publicados em 2000, visando chamar a atenção para a obra enquanto constructo ficcional, diz o narrador:

“Não foi esta a primeira vez que me vi assediado por personagens. Acontecia-me, não raro, quando ia passear para o Jardim Constantino, depois do jantar, em certos plenilúnios. Saíam-me a caminho por detrás das árvores e quase sempre eram mais altas e encorpadas do que eu. Algumas mostravam-se pouco benignas e chegavam a maçar-me. Essa a razão por que evito o Jardim Constantino e, quando tenho de passar por ali, sigo numa corrida e oculto a cara como posso.”

(Carvalho, 2000: 11-12)

Em *A sala magenta*, publicado em 2008, o autor, mais uma vez, aborda a questão da ilusão referencial. A obra inicia com uma advertência que lembra a irreverência de outros textos paratextuais de Mário de Carvalho:

“A ação e as figuras deste romance reportam-se a um mundo ficcional de entrada franca, sem chaves ou gazuas. Procurar moldes da vida real para acontecimentos e personagens é ter em má conta a imaginação do autor. Pode ser que ele o mereça, mas não os lesados por equívocos de leitura.

MdC”

(Carvalho, 2008: 7)

Temendo que os seus leitores desconheçam a pragmática da comunicação literária, relacionando imediatamente o texto com o mundo referencial, o autor adverte que a sua imaginação é demiurga do mundo ficcional que constrói e que a obra representa um mundo real, intratextual, que se instaura na/e pela linguagem, embora, claro, possa ser reconhecível. Com efeito, a obra apresenta uma geração sociologicamente recognoscível – uma geração de artistas fracassados, sem força e coragem para ultrapassar a inépcia pessoal e profissional, situada na “dobra do século” (Carvalho, 2008: 11) e que se integra num grupo de “gente

eticamente descomprometida e cheia de mundo” (idem, 2008: 60). De qualquer forma, esta advertência alerta para uma leitura dentro do pacto de leitura da ficção.

Curiosamente, a epígrafe da autoria de Eça parece atestar os receios desta advertência:

“E visto que nada agora pode justificar a permanência do Sr. Bulhão Pato no interior do Sr. Tomás de Alencar, causando-lhe manifesto desconforto e empanturramento - o meu intuito final com esta carta é apelar para a conhecida cortesia do autor da Sátira, e rogar-lhe o obséquio extremo de se retirar de dentro da minha personagem.

Eça de Queirós, Os Maias: *Tomás de Alencar – Uma Explicação.*”

(Carvalho, 2008: 9-10)

Com efeito, o que daqui se extrai é a premência de uma leitura consciente dos textos e a recusa de uma abordagem meramente referencial, já que o autor expande a ficção para além do real empírico. Aponta-se, portanto, a ética do leitor – este deve deslocar o seu impulso mimético do produto ficcional para o próprio processo imaginativo.

Explorando o espaço das contradições do narrador carvalhiano, não podemos deixar de estar atentos ao facto de o autor, apesar de garantir ter criado um mundo imaginário pessoal, ter a consciência de que a sua ficção é moldada a partir do real, pois, caso não o fosse, este não daria voz aos seus receios.

Por fim, mas sobremaneira importante e interessante, assinalamos a intertextualidade que, como vimos, é uma prática da literatura pós-moderna e, por inerência, dos textos metaficcionais.

Não nos deteremos na relação dialógica que cada texto estabelece com outros textos verbais (intertextualidade endoliterária) ou não-verbais (intertextualidade exoliterária), porque todos eles albergam uma pluralidade de vozes outras. Nunca fazendo *tabula rasa* das lições de grandes artistas da literatura, embora sem cair no *fastidium* da repetição, Mário de Carvalho escreve a partir do escrito, com grande criatividade, originalidade e humor. Usando as palavras de Osvaldo Silvestre a propósito de *Contos da sétima esfera*, podemos dizer que a sua obra é um verdadeiro “palimpsesto tão saturado quanto insaturável”. Com efeito, ao viajarmos pelas obras do autor, logo nas primeiras páginas, no abundante conjunto de

epígrafes<sup>141</sup> que abrem as suas obras, deparamo-nos com um verdadeiro desfile de autores, qual catálogo de memória literária. As diferentes citações liminares projetam os textos como espaço polifónico. O autor dialoga com autores sobejamente conhecidos, como Gil Vicente (*Casos do Beco das Sardinheiras*) e com ilustres desconhecidos, como por exemplo, o Abade de Thalein (*Contos da sétima esfera*). As vozes que lhe chegam, por vezes, são de autores distantes no tempo, dos finais do século I, como a de Juvenal (*Contos vagabundos*), mas, outras vezes, são suas contemporâneas, como as de Maria Velho da Costa (*O livro grande de Tebas*). Assim, neste âmbito, apenas faremos breves considerações relativamente à reflexão que algumas epígrafes suscitam, já que estas se constituem como interpelação de um leitor (o autor) aos leitores e condicionam intencionalmente a leitura da narrativa.

A epígrafe, segundo Antoine Compagnon, é “la citation par excellence, la quintessence de la citation” (Compagnon, 1979: 337).

A citação desempenha uma função complexa e por vezes contraditória no sistema literário. Por um lado, pode representar a força, a autoridade e o prestígio da tradição literária. Por outro lado, porém, a citação pode funcionar como um meio de ridicularizar, de desqualificar, de contestar e de desprestigiar a tradição literária, por considerar que o texto citado é obsoleto ou anacrónico.

Em Mário de Carvalho, de forma geral, a citação corrobora o valor e a beleza do legado literário, mas afirma, também, a qualidade da sua própria obra. Ao restaurar obras consagradas, o autor garante a sua própria auto(con)sagração, pois “la citation est en quelque sorte une survivance, ou une sécularisation du *mythos* dans le *logos* – de la pensée myttique dans la pensée rationnelle” (Compagnon, 1979: 133).

No entanto, as suas epígrafes nem sempre condicionam a leitura das narrativas da mesma forma<sup>142</sup>.

---

<sup>141</sup> À intertextualidade que surge sob a forma de paratexto – “(...) titre, sous-titre, intertitre; préfaces, postfaces contitué para la relation, généralement moins explicite, que, dans l’ensemble formé par une ouvre littéraire, le texte proprement dit, avertissements, avant-propos, etc.; notes marginales (...)” (Genette, 1982: 9) - Genette denomina de intertextualidade “second type” (idem, 1982: 9).

<sup>142</sup> Como nos alerta Wayne Booth, nenhum leitor deve ignorar os elementos paratextuais, uma vez que estes poderão dar pistas importantes que nos ajudem a posicionar na leitura. Porém, tais elementos deverão ser sempre encarados com cuidado e com alguma desconfiança, já que a decisão quanto à sua fiabilidade só será possível no *terminus* da leitura: “There are two important points to remember about such direct warnings-whether in its titles, epigraphs, or supplementary statements: it is foolish to ignore them when they are offered, but it is dangerous to take them at face value. They may or may not be reliable clues as to what the work achieves (Booth, 1974: 55).

Assim, por exemplo, em *Casos do Beco das Sardinheiras*, o autor cita três obras de Gil Vicente, antecipando, desde logo, as três grandes coordenadas que orientam os contos que compõem a coletânea: o relato de situações insólitas<sup>143</sup>, apresentadas como verdadeiras<sup>144</sup> e escritas com muita ironia e humor<sup>145</sup>. As narrativas constituem-se, neste caso, como uma espécie de amplificação das suas epígrafes. A citação de um fragmento de *Ensaio* de Montaigne, Lv. II, XII<sup>146</sup>, que antecede o conto “O nó estatístico” de *A inaudita guerra na avenida Gago Coutinho* visa o mesmo objetivo: aproximar a reflexão de Montaigne acerca das virtualidades do acaso à situação insólita e casual vivenciada por Golo, o macaco. Este, depois de escrever uma página “garatujada com sinais sem nexos: hífenes, números, cifrões, letras ao acaso”, redigiu um texto “impecável, de escoreta ortografia” (Carvalho, 1992: 57) de *Menina e Moça*. Mas já o conto “Carolina, Fernando e eu”, inserto em *Contos vagabundos*, que tem como epígrafe uma citação do escritor latino Juvenal, autor das *Sátiras* - “intolerabilius nihil est quam femina dives”<sup>147</sup> (Carvalho, 2000: 55) - visa brincar com o leitor (de modo sério, pois o jogo em Mário de Carvalho nunca é gratuito) e, concomitantemente, alertá-lo, sob pena de se vir a sentir defraudado nas suas expectativas, para não se comportar como alguém que espera uma mera história trivial acerca dos caprichos de uma mulher rica. Com efeito, a história que será contada gravita em torno do amor obsessivo que Carolina sente pelo seu ex-namorado, Fernando, que a deixou. Por isso, Carolina não consegue corresponder ao amor do rapaz que estava efetivamente apaixonado por ela.

Curiosamente, nem todas as epígrafes citam outros autores. Na primeira obra publicada - *Contos da sétima esfera* - são cinco as epígrafes que Mário de Carvalho apresenta, sendo que três delas citam outros autores e as outras duas transcrevem frases de personagens criadas na coletânea. 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 tomarmos as coisas muito a

---

<sup>143</sup> “Ora eu quarenta anos hei/e muitos homens vi já/e andei per cá e per lé/mas eu nunca tal topei - *O juiz da Beira*.”

<sup>144</sup> “Aquiles que foi daqui/de perto desta cidade/chamai-o, dirá a verdade, /se não quereis crer a mi” - *Exortação da Guerra*.

<sup>145</sup> “... De que me rio? /Rio-me de mil coisinhas, /nanja vossas, senão minhas” - *Quem tem farelos?*

<sup>146</sup> “Se os átomos, por efeito do acaso, produziram tantas coisas de formas diversas, nunca ocorreu que construissem uma casa ou fizessem um sapato? E, ainda, por que não admitir que as letras gregas, espalhadas ao acaso, em número infinito, chegassem a formar o texto da *Iliada*?” (Carvalho, 1992: 53).

<sup>147</sup> Significa: nada é mais intolerável do que uma mulher rica.

sério corremos o risco de as coisas nos tomarem a sério a nós.” (Carvalho, 1990: 10). Noutra, apresentada como [Pensamento de uma personagem do conto “O fim” deste livro que não chegou a exprimi-lo por razões que adiante se farão evidentes.]”, podemos ler “O único alarme nesta óbvia aceitação da infinidade de tudo é a existência do(s) eu(s). Como alguma melancolia me cesso, sem acesso ao(s) outro(s) eu(s) que em infinidade (por mim?) fica(m).” (idem, 1990: 9).

Relativamente à primeira citação, podemos lê-la como uma chamada de atenção ao leitor para adotar comportamentos “não gastronómicos” na leitura dos textos, porque estes podem criar determinadas expectativas que acabarão por não ser confirmadas. Apela-se, portanto, mais uma vez, para a perspicácia e sagacidade do leitor. Fundamentalmente trata-se de uma estratégia para manipular o leitor, não permitindo que ele se distraia.

A segunda citação provoca uma sensação de desconforto no leitor (a personagem nem chegou a exprimi-la), mas, ao mesmo tempo, incita a leitura do conto, já que o leitor é movido pela curiosidade de saber quais os motivos que impediram a personagem de pronunciar tais palavras. Por outro lado, parece-nos que esta citação pode ser lida como um meio de direcionar o leitor para uma leitura cautelosa do conto e de o preparar, desde logo, para uma narrativa perturbadora ou, até, longe dos códigos canónicos. De facto, à primeira vista, o leitor poderá ser levado a pensar estar perante um conto que tem como tema a fragmentação do eu, numa linha de continuidade da Poética do Fragmentário da estética do Modernismo. Mas, ao ler o conto, verificará que este pensamento não chegou a ser proferido, porque a personagem desapareceu prematuramente. No entanto, o seu *eu* não morre, uma vez que continua a viver noutras pessoas.

## **2- A metaficção na obra carvalhiana *post litteram***

Advogando embora que as obras publicadas antes do nosso *corpus* já antecipam, de forma embrionária, muitas das práticas que, na nossa opinião, passarão a ser uma imagem daquilo que é uma obra metaficcional, não podemos, no entanto, deixar de referir que algumas obras publicadas posteriormente se apresentam como uma espécie de *continuum* desta prática. Estamos a referir-nos a obras como *O homem do turbante verde e outras histórias*, que veio a lume em 2011.

Em *O homem do turbante verde*, no conto “Na terra dos Makalueles”, o autor textual cria o espaço necessário, uma nota de rodapé, para tecer comentários do foro metaliterário:

“O leitor reparou que o autor escreveu ‘bésta’, com aposição dum acento agudo.

(...)

Os autores costumam ter algumas prerrogativas de invenção vocabular, desvio semântico e liberdade sintática. Não lhes está vedado, até, inventar sinais de pontuação, como fez Sterne e aqueloutro escritor, de que não me recordo agora o nome, que criou o ponto de indignação.

Fica aqui proclamado, no pequeno território deste conto, o direito de o escritor escolher a sua própria acentuação, como aquelas bandeiras que as nações colocam nas ilhotas, antes que se afundem.

À semelhança do que aconteceu logo a seguir a 1911, alguns autores fazem questão de manter a ortografia prévia ao acordo destes dias. Eu não exijo tanto, até mais ver. Quero é o acento em ‘bésta’<sup>148</sup>.

MdC.”

(Carvalho, 2008: 7)

Exibindo-se como autor no próprio espaço textual, o narrador assume claramente esta sua necessidade de inventar palavras, assume a defesa de um espaço para a imaginação criadora – a escrita – e reivindica a sua liberdade enquanto escritor. Como pode verificar-se, o narrador pratica um discurso de defesa da sua teoria literária de feição individual.

Não podemos deixar de relacionar esta reflexão, assinada com as iniciais MdC, pela convergência de posições, com o seguinte excerto de uma entrevista do escritor, concedida recentemente a Maria Leonor Nunes:

“A Literatura tem essa função tal como a de despertar palavras adormecidas: Vamos decantá-las e repô-las em circulação. Outras tornam-se necessárias. Às vezes, é preciso inventá-las. Há palavras que o texto pede. E é importante dizer que não é indiferente nós usarmos uma ou outra palavra. Mark Twain dizia que a diferença entre uma palavra e outra

---

<sup>148</sup> Mário de Carvalho, numa entrevista concedida a Carla Mendes Ferreira, a propósito do recente acordo ortográfico, manifesta a sua posição: “Estes acordos ortográficos vêm, uma vez mais, fazer tábua rasa da memória. Procura-se apagar, aguar ou remover o conhecimento da história, da literatura e da história da literatura. Também há este aspeto de memória das palavras que faz parte da ablação da memória, que penso que não é inocente” (Ferreira, 2011). Voltaremos a este assunto aquando do estudo do nosso *corpus*, já que em *Era bom que trocássemos umas ideias sobre o assunto* o autor volta a tecer algumas considerações.

aproximada pode ser a diferença entre um raio e um pirilampo. Tem que ver com a ressonância, a espessura, a sonoridade, os sentidos, imediatos ou ocultos, para que remetem.”

(Carvalho, 2012: 7)

Segundo julgamos, o acervo de textos e paratextos que apresentámos ilustra que a condição do texto enquanto artefacto está já plasmada nas primeiras obras do autor. Os exemplos evidenciam um sujeito consciente de todos os processos e condicionalismos da representação literária e antecipam aquilo que vai ser explorado, quase sistematicamente e de forma mais ostensiva, nas três obras que constituem o nosso *corpus*. Alguns excertos revelam como é importante e crucial a componente metaliterária e como, ao mesmo tempo, o jogo realidade-ficção se evidencia enquanto eixo dúplice de sustentação do discurso. Os comentários metaliterários, metadieéticos e autoparódicos reclamam uma leitura que se quer efetivada no espaço do jogo e da ironia. Neste percurso que fizemos, vimos, também, que as epígrafes se constituem como uma espécie de antecâmara do texto, já que antecipam sentidos e jogos de duplicidades e ajudam a compreender a poética carvalhiana. Ademais, no seu fazer poético, o narrador assume diferentes papéis: ora advoga em favor da sua teoria literária, ora como crítico da mesma, ora ainda toma uma postura de falso confessionalista que, afinal, é altamente intelectualista.

Os textos que vamos analisar a seguir continuarão, de forma mais evidente e profunda, a exhibir o seu *modus faciendi* e a discutir questões fundamentais da ficção no contexto contemporâneo. Questões como a natureza do texto ficcional; o estatuto do sujeito e da linguagem, numa crescente crise de representação do real; a fronteira entre o real e o ficcional; o papel da herança literária no contexto da literatura contemporânea; o papel da literatura e o papel da metaficção; os desafios impostos ao leitor e a assunção de papéis contraditórios do narrador: ora defensor da sua teoria literária, ora crítico da mesma.

Para já, centremo-nos no estudo dos processos narrativos dos textos que integram o nosso *corpus*.

### 3- A metaficção *ad litteram*: *Era bom que trocássemos umas ideias sobre o assunto; Fantasia para dois coronéis e uma piscina; A arte de morrer longe*<sup>149</sup>

*Um dia, leitor, hei de contar as ânsias e os tormentos com que se vai martelando esta artesanania da escrita, e que ainda sobrevive do caldeireiro ou, talvez, do fazedor de autómatos (...).*

Carvalho (2003), *Fantasia para dois coronéis e uma piscina*, Lisboa, Caminho, 3<sup>a</sup> ed., p. 216

Apesar das suas anteriores – mas discretas – incursões metaficcionais, é sobretudo com a publicação de *Era bom*, *Fantasia* e *A arte* que Mário de Carvalho exhibe e compartilha com o leitor o processo de fazer ficção, a sua *poesis*. Destarte, o nosso estudo centra-se nestas três obras, já que têm a metaficção como *topos* unificador e fixam procedimentos narrativos que, a nosso ver, se enquadram na forma de narcisismo explícito (pensemos na proposta tipológica dos modos narcísicos de Hutcheon) quer do ponto de vista diegético quer do ponto de vista linguístico, na medida em que a autorreflexão é explicitamente tematizada no interior da ficção, deslocando o centro de interesse da ficção (da história contada) para a narração (o processo de contar). Do ponto de vista diegético, os textos tematizam os processos de organização da narrativa, de modo a que o leitor tome consciência de que ele também fica, no curso da leitura, ativamente comprometido a criar um mundo fictício. Como veremos, esta tomada de consciência será guiada, por vezes, por um código narrativo paródico, que serve de pano de fundo. Do ponto de vista linguístico, os textos tematizam a eficácia e/ou inadequação da linguagem para comunicar o pensamento ou para relatar acontecimentos. Seja no modo linguístico seja no modo diegético, os referidos textos dão ênfase aos processos criadores do leitor (ou da leitura).

Assim, tendo como suporte este *corpus*, pretendemos, por um lado, mostrar que a metaficção é a força geradora de grande parte da produção literária do autor e que este se inscreve, portanto, nesse legado inaugurado por D. Quixote, daí resultando uma melhor e mais lata compreensão da sua obra. Por outro lado, embora reconhecendo que a metaficção remonta à antiguidade e que muitas das estratégias narrativas já eram praticadas pela tradição

---

<sup>149</sup> A partir deste ponto, designaremos as obras supra-mencionadas por *Era bom*, *Fantasia* e *A arte*.

literária, a exposição visa demonstrar que Mário de Carvalho, ao retomar, atualizar e inventar processos e modelos narrativos, se integra naquele grupo de autores que desmontou um certo paradigma de romance clássico. Tal constatação leva-nos a defender que as práticas autorreflexivas, usadas de forma ostensiva e com diferentes cambiantes, constituem um traço basilar da literatura pós-moderna.

### 3.1- Os paratextos

O programa metaficcional de Mário de Carvalho revela-se, desde logo, nos paratextos verbais – títulos, classificações genológicas e epígrafes – que, por norma, inauguram os textos e nos ajudam a posicionar a leitura e a estabelecer relações com determinados protocolos genológicos, gerando, assim, um determinado “horizonte de expectativas”.

Começemos por dedicar a nossa atenção ao título da obra *Era bom*, uma expressão estereotipada, constituída por um conjunto lexical de nove palavras, incluindo uma forma verbal. A partir do enunciado do título, não é difícil conjecturar um convite dirigido ao leitor para uma espécie de cavaqueira sobre uma matéria não determinada, num estilo informal. Para tanto, atente-se na forma verbal “trocássemos” que propõe que, nesta interação dialógica entre narrador e leitor, este último assumo o papel de parceiro e, *eo ipso*, adote uma postura dinâmica no universo ficcional. De facto, como nos desafia o próprio Mário de Carvalho, se o leitor é “companheiro” na “caminhada”, “porque não dar-lhe espaço e apelar à sua cumplicidade?” (Carvalho, 2014: 2).

Aparentemente, as expectativas criadas pelo leitor parecem alterar-se quando, já numa fase adiantada da sua narração, o narrador justifica o próprio título, associando o título a um “bordão de linguagem” usado por uma das personagens, Vera Quitério<sup>150</sup>, e a um “bordão de comportamento”, pelos gestos iterativos e mecânicos de tomar notas (cf. Carvalho, 2002: 167 e 169). No entanto, e surpreendentemente, um pouco mais adiante, a rotina falha de imaginação e de criatividade da frase é substituída pela sua originalidade. Ora se, como nos

---

<sup>150</sup> “Eis Vera Quitério (...) vai dizendo ‘hum-hum, hum-hum...’ e anotando, sisudamente. De vez em quando fala e declara: ‘Pois, pois, era bom que trocássemos umas ideias sobre o assunto...’. No decorrer da presente conversa, ora isoladamente ora no meio de frases que pouco interessam, esta expressão surgirá repetida. É aquilo que metafóricamente, na prosa fradesca, se chama ‘um bordão de linguagem’. A ele voltarei porque, dando o título ao livro, merece alguns desenvolvimentos” (Carvalho, 2002: 166).

garante o narrador, este “bordão” é original<sup>151</sup>, e se nele coalescem a criatividade, a sensibilidade e o polimento<sup>152</sup>, porque não interpretar o título como uma forma original de convidar o leitor a entrar nesse espaço de jogo e de ironia e, adotando uma postura astuta e inteligente, assumir o lugar que lhe é atribuído nesta “caminhada”? Ao cristalizar o leitor na obra, o escritor confirma a interação dialógica com o leitor encetada na capa.

Assim, o que se pode concluir a partir do título, pela sua formulação frásica extensa e pela estrutura dialogal, é que a obra se apresenta como antiprogramática e disseminadora de sentidos, apontando, de certo modo, para o seu caráter metaficcional.

Sobremaneira interessantes são também as epígrafes inclusas na obra<sup>153</sup>. Se as citações de Camilo Castelo Branco e de Sá de Miranda antecipam que a obra *Era bom* está alicerçada no mundo real do tempo do escritor (“Ora eu que respeito havendo/ó tempo mais do que ó estilo”) e que não se enforma em fórmulas literárias convencionais (por causa do “vício das divagações”), já a epígrafe colhida no tratado de edificação medieval é claramente irónica. Ora, num romance liberto das grilhetas estéticas e éticas, não poderá ler-se senão como irónica esta promessa de proveito espiritual que retirarão da leitura todos os leitores (“o estudioso”, o “enfadado”, o “simples” e o “triste”). Isto porque, sendo outro contexto sociocultural, são também outras as modas literárias e as exigências do público leitor. Além disso, como veremos oportunamente, o narrador está preocupado em formar um leitor que saiba perceber o espaço da ironia e da autoironia.

Por fim, centremo-nos, agora, na Advertência da contracapa: “Este livro contém particularidades irritantes para os mais costumados. Ainda mais para os menos. Tem caricaturas. Humores. Derivações. E alguns anacolutos” (Carvalho, 2002: 171). Ao colocar tal advertência, Mário de Carvalho está tacitamente a afastar-se do género canónico e a

---

<sup>151</sup> “Eu já fiz uma detalhada investigação sobre a matéria dos auxiliares de frase, recolhi milhares e milhares de expressões, consultei alguns tratados, nacionais e estrangeiros, e ainda não encontrei referência a alguém que usasse um ‘bordão’ tão arrevesado, nem explicação para o mesmo” (Carvalho, 2002: 171-172).

<sup>152</sup> “Como é que Vera havia chegado a este requinte de um tique de linguagem tão comprido e complicado? Começou por um ‘n’ é?’ nasalado e musical no final das frases, continuou com um ‘não é verdade’, transitou para um ‘não sei se estás a ver?’, logo completado por um ‘não sei se estás a apreender a ideia?’ Daí passou para ‘há que discutir’ e, mais tarde, refinou-se e fixou-se no ‘era bom que trocássemos umas ideias sobre o assunto’ (...)” (Carvalho, 2002: 171).

<sup>153</sup> “Sinceramente, não sei corrigir-me do vício das divagações” – Camilo Castelo Branco, *O amor de salvação*; “Lea per este livro o estudioso e achará com que se deleite, lea o enfadado e achará com que se demova, lea o simples e achará com que se entenda, lea o triste e achará com que se alegre” – *Orto do Esposo*; “Ora eu que respeito havendo/ó tempo mais do que ó estilo”/irei fugindo ao que entendo/farei como os cães do nilo/que correm e vão bebendo” – Sá de Miranda, *Carta a El-Rei D. João* (Carvalho, 2002: 5). É particularmente curioso o diálogo que o autor estabelece com a espiritualidade medieval, já que a citação colocada no pórtico de *A sala magenta* é também extraída de *Horto do esposo*.

anunciar uma obra de estrutura compósita, fracionada e subversiva, e alerta para uma leitura desassossegada para os leitores mais acomodados aos romances de estrutura simples e linear. Com esta advertência, as certezas que temos sobre a estrutura romanesca quebram-se, colocando o que será lido sob suspeita. Tendo em conta os paratextos anteriores, o leitor percebe, *ab initio*, que a advertência não é gratuita e que terá de ser levada em conta na leitura e/ou análise do romance. De facto, as “particularidades irritantes” serão confirmadas quando, por exemplo, no adentramento da obra, o narrador confessa apetecer-lhe “um derivativo de deixar assentar os nervos” (Carvalho, 2002: 83). Contudo, assinale-se que, embora esta advertência pareça desorientar ou confundir o leitor, rompendo o pacto da “ilusão romanesca”, sob a desconexão e a anarquia aparentes, há uma grande coerência, por exemplo, no retrato social que faz de uma época, através de personagens tipo como Jorge Matos, Rui Alves, Eduarda Galvão ou Joel Strosse Neves, já que são perfeitamente recognoscíveis e verosímeis. Tal constatação leva-nos a concluir que a advertência deverá ser lida como uma paródia a uma convenção ortodoxa.

*Era bom* é uma narrativa que, concomitantemente, nos apresenta quadros e personagens da realidade portuguesa contemporânea e uma rede intrincada de reflexões, disseminadas ao longo da obra, sobre a eficácia da linguagem, o desenho das personagens e o fazer literário, interrompendo, assim, bastas vezes, o fluxo narrativo.

O narrador inicia a narrativa descrevendo e comentando a cidade de Lisboa dos tempos atuais, com alguns edifícios já registados na “capa dum álbum chamado Lisboa Pós-Moderna” (Carvalho, 2002: 14) e com outros novos, que ostentam arrojadas arquiteturas e cores. Somente na página dezasseis é que o protagonista, Joel Strosse, um homem de meia-idade, casado, testemunha da Revolução dos Cravos e funcionário da Fundação Helmut Tchang Gomes, nos é apresentado. Acerca da sua vida, *grosso modo*, é-nos contado que esta está repleta de desilusões, provocadas por uma série de acontecimentos: a despromoção profissional, a prisão do filho e a recusa da sua entrada no PCP. Partindo da trajetória de Joel Strosse, o narrador apresenta-nos todas as situações e as demais personagens que constituem a trama narrativa. Eduarda Galvão, ex-namorada de Cláudio, o filho de Joel Strosse, é uma rapariga de grande pobreza intelectual e ignorante, mas que sabe usar habilmente os seus atributos físicos para entrar e ascender rapidamente no mundo do jornalismo. Invertendo as regras mais básicas da ética profissional, cria entrevistas fantasmas e atreve-se a traduzir do francês, língua que não domina. Por ser inescrupulosa e oportunista, seduz o seu antigo

professor de francês, Jorge Matos, antigo colega de faculdade de Joel Strosse, para que este a ajude nos trabalhos que exigem alguma cultura geral. Adjacente a este retrato caricatural, há ainda o do empresário Rui Vaz Alves, um homem pseudoculto, bem-falante, mas de conteúdo vazio, e com uma licenciatura feita na Suíça, por incapacidade, já que em Portugal facilmente se detetariam os seus erros de ortografia.

Como já dissemos, a par desta história ficcional, cujas personagens satirizam franjas da sociedade hodierna, o narrador coloca em grande plano uma outra personagem - o fazer narrativo - instigando, deste modo, a reflexão e a discussão. Assim, *Era bom*, ao mesmo tempo que nos apresenta uma linha narrativa que constitui um mundo possível, inscreve e entrecruza uma outra – a que expõe e problematiza a verdadeira essência da obra e a subjetividade do sujeito-escriptor.

Reportando-nos agora a *Fantasia*, a nossa atenção prende-se, aprioristicamente, na palavra inicial do título – Fantasia – que, por definição, é um género musical que contraria os arquétipos ancestrais e que se apresenta associado a uma certa transgressão, improvisação e liberdade (cf. Martins, 2004: 243). Contudo, o termo pode ser também associado à arte literária, remetendo para uma obra ficcional, escrita a partir da imaginação, onde tudo é possível, inclusivamente os episódios que ocorrem por “milagre e inexplicação” (Carvalho, 2003: 109), reivindicando, portanto, a fuga a uma certa seriedade. Assim, logo a partir do título, prefigura-se uma narrativa que vai ser orquestrada à medida que as ideias forem surgindo, portanto, de forma anárquica. A imprevisibilidade é aliás confirmada na obra quando, por exemplo, o narrador omite informações porque, naquele momento, ainda as não possui:

“Ouçamos os coronéis (...) à beira de uma piscina em lugar ainda incerto. O coronel Bernardes, de quem ouvimos (...) a voz sonora (...) embora ainda não o vejamos, por razões que não sei agora explicar (...).”

(Carvalho, 2003: 15)

Com efeito, o que se nos oferece a ler em *Fantasia* é uma sucessão de narrativas múltiplas, aparentemente heterógenas, que aparecem de forma parcelar, devido ao entrecruzar dos devaneios de Emanuel e de Eleutério, das intromissões de um narrador que se assume como autor, do tio de Emanuel, de Maria das Dores e dos pássaros (um melro e um mocho). A par destas digressões, mesclam-se e cruzam-se ainda uma série de elementos

recognoscivelmente reais (o presente – a atualidade de Portugal na capital e na província; o passado – a invasão de Goa, a colonização portuguesa na Ásia e em África, a guerra colonial, a descolonização, a Revolução de 1974, vivida por Maciel Bernardes e Amílcar Lencastre) e insólitos (as aventuras com os piratas que Emanuel conta às raparigas, os seus sucessivos encontros com o deus que se passeia à noite, as propostas do *speaker* da rádio a Maria José, as sequências do melro e do mocho).

A ação conta com uma trama principal (cujos protagonistas são o jovem Emanuel, os coronéis na reforma e as respetivas mulheres, Maria das Dores e Maria José, contada em *ultima res*, e uma outra secundária, constituída por um manancial de pequenas narrativas, aparentemente sem qualquer conexão com a vida dos coronéis, mas que acabam por inserir-se na trama principal de diversas formas. Uma delas é, por exemplo, através de comentários que vão sendo tecidos por estes dois militares a alguns desses episódios, já que estes são divulgados nos jornais sob a forma de *faits divers*.

Aliados à já aludida fragmentação, causada pelo entrecruzar de vozes e de digressões, surgem ainda comentários e reflexões sobre a “artesanía da escrita”. De facto, como nos refere Graciete Besse, “la voix narrative oscille ainsi entre une virtuosité ludique et une réflexion récurrente sur le travail du romancier, pour mettre en évidence les artifices de la fiction” (Besse, 2006: 113).

No entanto, embora o narrador de *Fantasia* assuma a não obediência às convencionais fórmulas de grafar as vidas dos coronéis, tal como acontece em *Era bom*, a atmosfera descrita na obra bem como as personagens parecem ter verosímeis laços com a coeva realidade de Portugal no dealbar do século XXI. Aliás, o *incipit* narrativo, ao apresentar um dos traços comportamentais dos portugueses, – a compulsão para a tagarelice – sugere, desde logo, o tema geral da obra:

“Assola o país uma pulsão coloquial que põe toda a gente em estado frenético de tagarelice, numa multiplicação ansiosa de duos, trios, ensembles, coros. Desde os píncaros de Castro Laboreiro ao Ilhéu de Monchique fervem rumorejos, conversas, vozeios, brados que abafam e escamoteiam a paciência de alguns, os vagares de muitos e o bom senso de todos. O falatório é causa de inúmeros despautérios, frouxas produtividades e más-criações.”

(Carvalho, 2003: 11)

Por seu turno, a mensagem inscrita na epígrafe<sup>154</sup>, de Anrique da Mota, autor da época medieval de textos de índole satírica, que reflete sobre as contrariedades da vida e a necessidade de a encararmos com seriedade, só deve ser lida como uma ironia. De facto, uma leitura da obra evidencia a falácia deste ponto de vista, uma vez que o jovem “trotamundos” Emanuel Elói, personagem dotada de uma multiplicidade de talentos, leva a vida ao sabor dos seus impulsos, da aventura e da desventura, qual herói pícaro.

Assim, o que se extrai a partir da informação facultada por estes paratextos – título e epígrafe – é que a obra em apreço será palco desse ancestral debate sobre a criação artística e sobre as suas relações com o mundo real. Mas se nenhum leitor deve deixar de estar atento às pistas que estes nos oferecem, estas devem ser encaradas com alguma desconfiança, pois só no *terminus* da leitura é que podemos concluir das conexões a estabelecer entre estes e a obra propriamente dita. No caso particular de *Fantasia*, é imprescindível manter uma vigilância constante, pois, como já fizemos notar, em Mário de Carvalho, toda a ligeireza é aparente.

Um outro aspeto a ter em atenção é a informação adicional “Romance”, grafada na capa, e que anuncia uma obra que obedece às regras canónicas do género. No entanto, na página trinta e quatro da obra, esta é designada de “cronovelema”<sup>155</sup>, instaurando, assim, a dúvida sobre a classificação que o próprio autor deu à obra e, *eo ipso*, potenciando uma leitura sob suspeita. De facto, o cronovelema, embora mais ajustado à sua narrativa do que qualquer outro género canonizado, “demanda o seu tempo e os seus tempos” (Carvalho, 2003: 34) para ser reconhecido e legitimado como género, como assume o narrador de *Fantasia* num registo metaficcional. Ao criar um novo género, Mário de Carvalho deixa explícita a necessidade de renovar os géneros literários, ajustando-os à sua época. Assim, a classificação da obra na capa por um agente endógeno, o próprio autor, que numa primeira fase condiciona o contacto do leitor com a obra, orientando as linhas possíveis de leitura, rapidamente é substituída por uma outra do narrador. Com efeito, sendo o autor um sujeito

---

<sup>154</sup> “Loguo meu contētarya/ se nesta vyda presente/algueu vyuesse contente/ou descansado huu soo dia. /Mas por quysto queu querya/nunca foy nem há de sser/gram trabalho he vyuer” (Carvalho, 2003: 9)

<sup>155</sup> Sublinhado do autor.

Em entrevista a nós concedida, Mário de Carvalho explica que o termo alberga a ideia de género híbrido: “A essas obras [*Era bom*, *Fantasia* e *A arte*] tenho eu chamado ‘cronovelemas’ porque, ao que me parece, participam da natureza dos processos da crónica, da novela, do cinema e, eventualmente, do poema” (Carvalho, 2014: 1).

pós-moderno, situado e posicionado entre múltiplos discursos, inserido numa sociedade que não se satisfaz com as convenções vigentes, resta-lhe propor um novo género.

Relativamente a *A arte*, o título remete empiricamente para uma obra de carácter pedagógico, direccionada para um leitor que queira descortinar segredos para morrer com dignidade e, extensionalmente, adquirir conhecimentos sobre o sentido da vida e da morte. Mas se no título se insinua o carácter utilitário da obra, em tom sério, logo de seguida, através da classificação genológica – cronovelema –, apensada na capa, vemos que, afinal, esta não se integra no coevo sistema genológico, instaurando, assim, a descrença na seriedade do título. De facto, à medida que vamos lendo a obra, deparamo-nos com uma história trivial que gira em torno da separação de um casal por volta dos trinta anos, constantemente adiada por causa de uma tartaruga que possuíam. Assim, o contraste evidenciado na capa apela à perspicácia do leitor – sob pena de se vir a sentir defraudado nas suas espetativas – para a necessidade de se não comportar como alguém que espera uma narrativa construída com base em *frames* ou quadros de referência comuns.

Centremos, agora, a nossa atenção nas epígrafes da obra. Na primeira das epígrafes apresentada<sup>156</sup>, temos já uma pista de que a narrativa será conduzida por um narrador dramatizado e autoconsciente, uma vez que Sterne é, segundo Booth, um dos “pais” dos narradores tematizados e autoconscientes. A segunda epígrafe<sup>157</sup> leva-nos a supor, cremos que legitimamente, uma obra não conforme às leis canónicas da escrita.

Pelo exposto, podemos dizer que estes elementos, os paratextos verbais, anunciam, mas, concomitantemente, interrogam e induzem uma leitura sob suspeita. O que neles se presentifica, muitas vezes, só é passível de desvendamento apenas após uma aturada análise da narrativa. Os paradigmas convencionais e a seriedade indiciada nos títulos acabam por ser desconstruídos pelo autor, que dá largas à sua idiossincrática natureza irónica e jocosa. O novo género, o cronovelema, resultante das necessidades do autor em renovar os paradigmas genológicos cristalizados e, claro, do seu espírito iconoclasta e criativo, consuma-se, de facto, nas obras objeto do nosso estudo.

---

<sup>156</sup> “The world surely is wide enough to hold both thee and me” – Laurence Sterne, *Tristram Shandy* (Carvalho, 2010: 9).

<sup>157</sup> “‘What we want’, said Harris, ‘is a change’” – Jerome K. Jerome, *Three men on the Bummel* (Carvalho, 2010: 9)

### 3.2- Os processos narrativos

Retome-se e recorde-se o já escrito sobre a *praxis* destas narrativas metaficcionalis. Mário de Carvalho também recorre, em maior ou menor amplitude, a muitos dos processos usados por outros metaficcionalistas, com um *modus faciendi* que lhe é peculiar. De facto, a sua imaginação intelectual sobressai na generalidade dos seus textos, como prova o neologismo criado para apodar genologicamente *Fantasia* e *A arte* como cronovelemas. Além disso, as obras em apreço (*Era bom*, *Fantasia* e *A arte*), o mesmo é dizer toda a sua vasta obra, só podem ser lidas ligadas a uma cultura do humor e à provocação irónica. As suas obras conduzem-nos a uma verdadeira festa da palavra, já que evidenciam um soberbo domínio e manejo da língua, sendo que toda a sua produção literária apresenta um *ethos* comum – a conceção de uma escrita geradora de reflexão e, *eo ipso*, de transformação dos leitores. Com efeito, como iremos demonstrar no quadro do *explanandum* do nosso trabalho, no caso das obras metaficcionalis, estas apelam para uma leitura mais ativa e autorreflexiva, ajudando assim a formar leitores exigentes (nada “ingénuos” ou “consumistas”), críticos de uma poética de cariz representativo e conscientes da arte enquanto arte.

Embora sabendo que podemos estudar os procedimentos metaficcionalis em duas perspetivas – a da emissão, descrevendo os meios usados para alcançar a variação metaficcional, e a da receção, analisando as estratégias que buscam determinados efeitos – optamos por não fazer essa distinção, porque ambas estão interligadas entre si. De qualquer forma, parece-nos mais proficuo estudar cada uma *per se* e, quando possível, ilustrá-la nas três obras em estudo. Além disso, e de acordo com o que vimos expondo, não julgamos pertinente o levantamento exaustivo de todas as estratégias usadas, uma vez que é difícil fazer uma catalogação definitiva e porque, mais do que inventariar um conjunto de estratégias, parece-nos mais importante estudar de que modo reinventou Mário de Carvalho o romance e qual o papel que a metaficção tem na obra do autor. Acreditamos que essas linhas de investigação serão fundamentais para uma melhor compreensão da obra carvalhiana. Destarte, apresentaremos apenas os procedimentos mais recorrentes, uma vez que, por só si, nos permitem atestar a sua vertente metaficcional. Estudaremos estratégias, como: a intrusão do narrador; o dialogismo entre o narrador, as personagens e o leitor; os diálogos de teor metaliterário; a intertextualidade e a paródia.

### 3.3- O narrador protagonista

Nas narrativas abertamente metaficcionalis, o narrador, altamente intrusivo<sup>158</sup>, ao invés de ocultar o caráter fingido das suas representações, viola frequentemente as fronteiras que tradicionalmente separavam o mundo da representação e o representado, a fim de chamar a atenção para a obra como constructo ficcional. Agora, este não se apresenta como um simples transmissor de acontecimentos do passado ou do presente, pelo contrário, reconhece que o seu texto não é neutral, nem pode sê-lo, porque em literatura não cabem os filtros transparentes e porque, em geral, não é possível contar sem manipular. Assim, adota a atitude mais sincera – aquela que reconhece abertamente que, por detrás do discurso, há uma entidade que o trabalha artisticamente, que o controla e que o manipula.

Ciente do seu papel de artesão e de organizador da narrativa, já que esta aparece desorganizada (pela exposição dos códigos e meandros do labor artístico), o narrador não só conduz o leitor na leitura, explicando o modo como deve ler, como também o leva a tomar consciência da ficcionalidade do texto e da elaboração ideológica que preside à sua criação:

“Dans ce cadre idéologique, le lecteur est conduit à prendre conscience que le texte est fabriqué et que tout le monde se donne à travers des systèmes de représentations. Le lecteur est amené à reconnaître que le sens lui-même est le fruit d’une élaboration idéologique, que les mots sont antérieurs aux choses.”

(Sohier, 2002: 42)

Por detrás desta atitude, parece-nos poder descortinar uma intenção pedagógica – a de instruir os leitores. Desconstruindo as regras de verosimilhança impostas pelo romance neorrealista (herdeiro dos cânones de um certo realismo de textura objetivante), a metaficção questiona a poética de cariz representativo e, ao mesmo tempo, e enviesadamente, leva o leitor a completar as reflexões sobre o modo como se escreve. Retomaremos este assunto mais adiante.

O narrador dos nossos textos é altamente intrusivo, assumindo a sua presença de forma ostensiva. Mesmo quando ironicamente anula a sua própria existência, intromete-se na história que narra e “torna-se um ser que se problematiza, fazendo da linguagem que ata

---

<sup>158</sup> A presença do narrador é tão obsidiante que “muitos romancistas dramatizam mais a fundo os seus narradores, tornando-os personagens nítidos como aqueles sobre quem falam” (Booth, 1980: 168).

o romance ao mundo a morada ideal para que a sua voz se faça ouvir (Gomes, 1993: 177). Como entidade perfeitamente consciente do seu papel de artífice e, sobretudo da sua função pedagógica, o narrador carvalhiano não esconde a forma como orchestra a narrativa, pelo contrário, desmitifica o modo como escreve e, até, introduzindo-se provocatoriamente no próprio texto, tece comentários sobre os mais diversos assuntos. No entanto, por mais habituado que o leitor esteja às estratégias narrativas de Mário de Carvalho, este não deixa de se surpreender com a oscilação, a ambivalência e a imprecisão das vozes enunciantes. De facto, se repararmos, o narrador ora se assume como mero observador a quem compete narrar os acontecimentos, ora se identifica com a voz do autor, solapando, assim, deliberadamente, a estabilidade do sujeito enunciantes. Portanto, por vezes, em vez da unidade coesa e da clareza segura e conclusiva da entidade enunciantes surge uma voz ambivalente e cética.

A indeterminação destas entidades e a consequente dificuldade em estabelecer fronteiras estanques entre elas está presente, por exemplo, em *Era bom*, quando o narrador decide manifestar a sua “solidariedade máxima” com o protagonista, Joel Strosse, que sofre com o azedume da sua mulher:

“E vendo-o assim, desamparado, mais preso que os presos, encasulado naquelas paredes, pensando em turbilhão, mas sem pensar em nada, caminhando, mas sem poder ir a parte alguma, eu 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.”

(Carvalho, 2002: 118)

Outros exemplos permeiam a obra como os que se seguem, onde a indiferenciação das entidades enunciantes é bem visível, reflexo, como já referimos, de um elevado grau de consciência do escritor enquanto artesão:

“É de crer que aquele tenebroso perro mecânico de Ray Bradbury, mistura de Cérbero, de cão dos Bakerville e de moto japonesa, que ululava pelas ruas desertas das cidades, pronto a trucidar leitores de livros, teve como inspiração o *doberman*. O que ele faria aos escritores, o autor não o diz, mas suspeito-o muito capaz de ir além da trucidação.”

(Carvalho, 2002: 33)

“Não vale a pena insistir nos pormenores. Sabe-se – precipitação do autor – no que Cláudio deu.”

(Carvalho, 2002: 37)

“Ainda bem que naquele dia sucederam a Jorge, antes da diversão do Solar do Macedo, eventos dignos de menção. Não fosse este dia em cheio – do ponto de vista do narrador – e lá teria eu de semear acontecimentos pelo livro fora. Assim, posso permitir-me condensar tudo nesta secção, enquanto Eduarda vai devorando a ceia e apreciando seu filme de extraterrestres.”

(Carvalho, 2002: 173)

“Dirão que me cabe dar os pensamentos de Joel Strosse durante o percurso e que tenho todas as páginas do mundo, ou pelo menos as que o meu orçamento e paciência comportarem, para os ir desfibrando e estendendo como Dido, arguta, a fazer render a sua pele de boi.”

(Carvalho, 2002: 191-192)

Repare-se, agora, num exemplo de *Fantasia*, onde a entidade enunciativa, assumindo-se ostensivamente como autor e aproveitando “o privilégio autoral” se introduz na narrativa não só para desvendar o seu *modus operandi*, como também para tecer um comentário acerca de uma das suas personagens:

“Eu, porém, mesmo quando há abuso, não guilhotino a palavra. Somente, num rápido e disfarçado aparte, aproveito o privilégio autoral (designado na lei por ‘apanágio do autor agravado’ para o denunciar como um dos empedernidos faladores contra quem esta modesta obra se insurgiu, com o brio possível.”

(Carvalho, 2003: 88)

No exemplo que se segue, retirado da mesma obra, podemos verificar que a *vox* do narrador se confunde com a do autor, porque este se infiltra, deliberadamente, no grupo dos autores:

“Abaixo os expedientes para introduzir uma narração à conta dum adormecimento. Ponto de exclamação. O leitor é mais experimentado que eu nestes artificios e bem sabe como o momento de adormecer é perigoso para as personagens, porque os autores costumam

atormentá-las com analepses. Às vezes, basta apanharem-nas distraídas, a olhar para qualquer objeto. Um daqueles bolos a que chamam madalena, por exemplo...

Com abuso ou não, entendo que alguma coisa deve ser contada sobre a mãe de Arnaldo (...).”

(Carvalho, 2010: 34)

A indiferenciação das entidades enunciadoras é mais flagrante, um pouco mais adiante, quando a instância enunciativa, ao tecer comentários sobre a mãe de uma das personagens, Arnaldo, parenteticamente, não só assume o papel de autor, como ainda remete para obras publicadas anteriormente pelo autor empírico, Mário de Carvalho:

“Se a senhora fosse uma tranquila professora de piano, possuidora de uma razoável conta bancária e recebedora duma reforma com substância, habituada a uma rotina burguesa sempre pelos melhores sítios da Avenida de Roma e Guerra Junqueiro (artérias que o autor sempre refere com enlevo e amenidade) (...) já estaria prevenida das contingências que moem e desesperam quem queira tratar de certos assuntos práticos em Portugal.”

(Carvalho, 2010: 39)

De facto, como justifica o narrador-autor, registada na terceira pessoa, este não poder deixar de manifestar-se, porque “não é de pau”:

“Mas enfim, a tarde é dos coronéis e o autor apenas se manifestou porque sendo humano, não de pau, nem sempre consegue ficar-se. Em todo o caso, acaba de mandar calar um mocho e um melro que já se preparavam para introduzir uns considerandos sobre o comportamento dos homens (...) e restituo a ação aos protagonistas da cena que assim começavam a deixar fluir a tarde de suave calma (...).”

(Carvalho, 2003: 148-149)

Estas ambiguidades enunciativas fazem parte do jogo imposto pela metaficção. Os leitores que desconhecem este jogo facilmente confundem o autor ficcional com o sujeito empírico. A confusão será ainda maior se verificarem que o texto oferece inúmeras coincidências biográficas. Mas, como já referimos, a narrativa metaficcional tem a intenção de ajudar a formar o leitor, tão acostumado ao conforto linear das narrativas, apelando para

uma leitura reflexiva, vigilante e sob suspeita. Portanto, como se pode concluir, para estas obras, é rejeitada uma leitura de “consumo”<sup>159</sup>, incentivada pela literatura *kitsch*.

O facto de a figura do autor ser criada pelo texto faz com que o leitor tome consciência de que, paradoxalmente, “the ‘author’ is situated *in* the text at the very point where ‘he’ asserts ‘his’ identity outside it” (Waugh, 2003: 133)<sup>160</sup>. Sendo o objeto do jogo o autor ou a autoria, abrem-se brechas para reflexões sobre as figuras do narrador e do autor ou, extensionalmente, acerca do leitor. Reforçamos, uma vez mais, que estas estratégias textuais se apresentam sob a forma de um convite ao leitor para que este, durante a leitura, ponha de lado a inércia e adote uma postura dinâmica.

Debrucemo-nos, agora, neste narrador que assume, de forma provocatória e obsidiante, a sua onnipresença e intrusão, quer para assumir o seu papel de organizador e expor as técnicas de composição romanesca, quer para se distanciar criticamente das estreitas regras do fazer literário convencional e das suas certezas seguras e conclusivas, quer para tecer reflexões e comentários sobre o ato da escrita, da literatura, da metalinguagem e das relações entre a arte literária e a arte cinematográfica, quer ainda para problematizar a relação ficção/realidade e dos processos para a construção da verosimilhança.

### 3.3.1- O narrador organizador e condutor da trama narrativa

Como já referido noutra parte do nosso trabalho, os textos autorreflexivos na modalidade explícita, a nível diegético e/ou linguístico, apresentam-se como construção progressiva de um universo fictício, ficando evidente a própria linguagem cujos referentes servem para construir o mundo imaginário. Um dos elementos fundamentais da narrativa é o narrador, criador de universos, organizador e condutor da trama narrativa. No nosso *corpus*, o narrador, perfeitamente consciente do seu papel de organizador do universo romanesco, sucessiva e progressivamente, dramatiza a condução e o controlo dos acontecimentos. Não é, portanto, por acaso que, a dado momento de *Era bom*, reclama o seu poder demiurgicamente manipulador:

---

<sup>159</sup> A leitura a que nos referimos é aquela que se situa num nível de análise literal e superficial. A leitura de consumo distingue-se daquela que acede à estrutura profunda, metafórica e simbólica do texto. Esta distinção é feita por Aguiar e Silva: “(...) a leitura de *consumo* contrapõe-se à leitura de *fruição*, isto é, a uma leitura que co-envolve a apreciação e a valorização *estéticas* das propriedades e qualidades *artísticas* dos textos” (Aguiar e Silva, 2002: 70). Itálicos do autor.

<sup>160</sup> Itálico da autora.

“Deslizo cá do meu Olimpo e instalo-me por ali, naquela sala pelintra, talvez junto ao canto superior esquerdo, encostado ao teto, 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...”

(Carvalho, 2002: 118)

São vários os exemplos que poderíamos extrair do nosso *corpus* para documentar as intromissões do narrador como orquestrador da narrativa, evidência de um afastamento da disciplina canónica de um certo tipo de romance. No entanto, deliberadamente, não exaurimos a totalidade dos excertos, seleccionando apenas os que presentificam, de forma emblemática, a sua intrusão para exhibir o seu *modus faciendi* e para assumir, explicitamente, o seu papel de organizador e condutor da trama narrativa. Com efeito, este narrador manipulador ora evidencia o seu controlo no que respeita à orquestração e/ou sequencialidade dos acontecimentos, ora assume as suas escolhas no que se refere aos expedientes literários e efeitos de estilo, ora ainda, num tom algo irónico e jocoso, põe em cena a forma como manipula as personagens, instaurando uma orientação da leitura em estreita cumplicidade com o leitor. Esta constatação fez-nos sentir a necessidade de destrinçar as diferentes formas de o narrador reclamar o seu papel de orquestrador da trama narrativa. E porque queremos tornar mais perceptível esta ideia, optámos por agrupar os excertos de acordo com o tipo de controlo exercido e apresentá-los em quadros. Destarte, colocámos três quadros por forma a isolar cada tipo: no quadro 1 constam os exemplos reveladores do controlo do narrador em relação às personagens; no 2 os que ilustram o seu controlo na orquestração da narrativa e no 3 aqueles que exemplificam a dramatização das suas opções no que se refere aos expedientes literários e efeitos de estilo.

Atentemos, antes de mais, no seguinte exemplo, extraído de *Era bom*, onde o narrador, de forma quase inusitada, se intromete na narrativa para afirmar a sua recusa em seguir as regras canonicamente instituídas, propondo uma outra forma de escrever romance – aquela que, ludicamente, desoculta o trabalho de orquestração do narrador:

“E porque já vamos na página dezasseis, em atraso sobre o momento em que os teóricos da escrita criativa obrigam ao início da ação, vejo-me obrigado a deixar para depois estas desinteressantes e algo eruditas considerações sobre cores e arquiteturas, para passar

de chofre ao movimento, ao enredo. 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 tentar algumas surpresas. E enquanto me apresso, vou protestando que houve um escritor que demorou trinta magníficas páginas a acordar de um sono e outro que gastou muitas mais a tentar demonstrar, fraudulenta mas genialmente, que baleia é um peixe...”

(Carvalho, 2002: 16)

De facto, ao confessar ter falhado a ocasião de “fazer progredir o romance”, por se encontrar “em atraso sobre o momento em que os teóricos da escrita criativa obrigam ao início da ação”, o narrador, se quisesse, páginas antes, poderia ter alterado toda a trama, de molde a encontrar “alguém surpreendido, amado ou morto”. Portanto, o que faz este orquestrador da narrativa de *Era bom* é parodiar, questionando os preceitos convencionais de composição da trama romanesca, para mostrar, por um lado, o seu ceticismo e inconformismo relativamente a estas formas e, por outro, para sugerir que há outras formas de escrever, abrindo, assim, espaço para a formação do seu próprio cânone.

A partir deste momento sucedem-se e intensificam-se, em *Era bom*, os exemplos que atestam a não sujeição a regras preestabelecidas, a essa literatura sujeita a uma disciplina canónica. No nosso *corpus*, “as tentações de criminalidade literária” (Carvalho, 2002: 108) materializam-se em constantes intromissões do narrador para exhibir, de forma lúdica, o seu papel de orquestrador e de condutor da narrativa.

Repare-se agora num outro exemplo, extraído de *Era bom*, em que o narrador desvela ao leitor as suas hesitações em “discorrer”, naquele momento, sobre umas das personagens, mostrando que, no decurso do seu trabalho de orquestração, há impasses, bloqueios, retrocessos, apagamentos... Contudo, a assunção do controlo narrativo pelo narrador é evidente, pois é ele quem decide qual é a altura oportuna para “discorrer” sobre a personagem:

“Discorrerei agora sobre este desvelo de Florentina Palha, a própria, e matérias afins? Não! Há de calhar o propósito, quando for ocasião.”

(Carvalho, 2002: 27)

Noutras ocasiões, ainda na mesma narrativa, o narrador, assumindo ostensivamente uma atitude de controlador da narrativa, e consciente do risco de fratura do discurso, decide adiar factos acerca da vida de outra personagem (cf. quadro 1, exemplo 1). Noutras, para evitar qualquer incoerência ou desconexão, o narrador coordena a relação entre o contexto e as personagens (cf. quadro 1, exemplos 2 e 3) ou anuncia prolepticamente ações da personagem dentro da narrativa (cf. quadro 1, exemplos 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9 e 12). Noutras, ainda, reivindica o seu lugar privilegiado no universo diegético, quer para expor o total controlo sobre as suas personagens (cf. quadro 1, exemplos 3 a 10), quer para assumir a sua cumplicidade com estas (cf. quadro 1, exemplos 1 e 2), quer ainda para simular não possuir certezas, como que brincando com o fazer literário (cf. quadro 1, exemplos 10 e 13).

Múltiplos e variados são ainda os excertos elucidativos da desocultação do trabalho do narrador na condução e na orquestração da narrativa, ostentando o seu total controlo (cf. quadro 2, exemplos 1 a 12). Para arquitetar os acontecimentos, não raro, o narrador desnuda as suas opções, ora para pormenorizar factos, ora para seriar outros, ora para omitir alguns, de acordo com o tom adotado, ou mais célere e ligeiro ou mais demorado e carregado (cf. quadro 3, exemplos 1 a 3).

Repare-se no exemplo que ora apresentamos, extraído de *Era bom*, onde o narrador exhibe abertamente o seu papel de organizador da narrativa, para facultar alguns detalhes antes de consumir a primeira parte do livro, porque “não convém que fique nada por elucidar”:

“Agora há uma passagem muito rápida em que se contam uns pormenores relevantes que me convém despachar antes de rematar a primeira parte do livro. Daqui a bocado preciso de dirigir uma pequena interpelação ao Joel Strosse, e, até lá, não convém que fique nada por elucidar.”

(Carvalho, 2002: 115)

Contudo, o narrador, por vezes, justifica a opção de ir diretamente ao que é prioritário, impondo-se como autoridade narrativa (cf. também quadro 2, exemplo 5):

“Não vale a pena acompanhar o resto da discussão entre Bárbara e Arnaldo, apenas acentuar que o dilema entre o camaroeiro e as luvas cirúrgicas não ficou resolvido nessa

noite. Voltando ao que interessa: era verdade que Bárbara tinha outro? Se eu contar rapidamente o que se passou, o leitor ajuizará.”

(Carvalho, 2010: 50)

Mas se nos excertos transcritos o narrador orchestra a sua narração, de modo a centrar-se no essencial, no que se segue, retirado de *Era bom*, explicita a sua intenção de acrescentar alguns pormenores sobre as personagens, seguindo a “velha tradição literária”:

“(…) 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.”

(Carvalho, 2002: 16-17)

Como parece ter ficado claro nos exemplos que até agora apresentámos, cabe ao narrador o papel de orchestrador da narrativa. Isto porque a progressão dos acontecimentos não se faz de improviso, ao correr da pena, pelo contrário, demora o seu tempo e suscita incessantes questionamentos, impasses e bloqueios. Ademais, exige um trabalho prévio de preparação, delineando o evoluir das situações e os seus entrecruzamentos. Mas, bastas vezes, o esquisso inicial engendrado, em dado momento da escrita, por motivos vários, tem de ser alterado, e o narrador, perfeitamente ciente do seu papel, deve redifini-lo. É, pelo menos, o que nos desvenda claramente o narrador de *Era bom* no excerto que se segue:

“A segunda parte queria eu começá-la logo de rijo, e em festa. Tinha ensejado para este lugar uma vasta elipse, de proporções conformes aos estilos consabidos da Retórica e da Geometria. Mas, antes, arrebatou-me um escrúpulo cadastral de apontar, em sinopse, o que ocorreu no ínterim, com prejuízo de tal figura de estilo, que fica a dever à perfeição. Teria a vida facilitada se os acontecimentos houvessem evolucionado de molde a eu poder dizer como Camilo ‘decorreram dez meses sem sucesso digno de menção...’, deixando o tempo, entretanto, a trabalhar para o romancista.

Mas o que aconteceu, aconteceu, e não lhe falta a sua pertinência. Conta-se em poucas penadas.”

(Carvalho, 2002: 121)

Prosseguindo o nosso estudo sobre o narrador e com o intuito de sustentar que este é altamente intrusivo, apresentamos de seguida três quadros, que mostram que, durante o processo narrativo, frequentemente e de diferentes formas, exhibe a gestão e o controlo que faz dos acontecimentos.

## **Quadro 1**

### **Comentários sobre as personagens**

(exemplo 1) “Entristeceu-se por lhe ocorrerem entretanto pesarasas 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 respetiva sentimentalidade.” (Carvalho, 2002: 30).

(exemplo 2) “Concedamos que Joel tinha razão e recolhamo-nos para alguns tópicos íntimos sobre a decadência desta civilização, mas sem o perder de vista.” (idem, 2002: 30).

(exemplo 3) “Eduarda tem um destino a cumprir e eu arranjarei maneira de a integrar na história, nem que tenha de fazer sair um deus numa máquina.” (idem, 2002: 60).

(exemplo 4) “Agora reparo que há muito tempo não falo do Joel Strosse, propriamente dito, que eu quis que fosse personagem capital nesta história e que tem sido sobremaneira negligenciada. Por onde andava ele?” (idem, 2002: 140).

(exemplo 5) “Então aquele professor de Grego não tinha nome? Acho que já o vai merecendo, pelo seu esforçado protagonismo, a querer à força entrar nesta história. Como é que ele se há de chamar? Pensando bem, fica-lhe a calhar Vasco Reboredo, mas não há de passar além de seis páginas, se tanto, embora exemplares.” (idem, 2002: 159).

(exemplo 6) “Perdoarão que eu não desenvolva mais este diálogo e me abstenha de penetrar as recordações iradas de Jorge sobre a conversa da manhã.” (idem, 2002: 206).

(exemplo 7) “Eduarda Galvão que eu perdoei, por não haver mais ninguém capaz disso, não morrerá tão cedo, nem no romance, nem fora dele, mas terá contrariedades grandes, (...)” (idem: 2002: 221).

(exemplo 8) “A tia de Vitorino Nunes não durará para sempre e deixar-nos-á, (...)” (idem, 2002: 222).

(exemplo 9) “O coronel Lencastre também manifestará opiniões sobre romances. Depois de uma parada destas, não vai ficar calado... E notar-se-á um ligeiro sotaque, quase impercetível, que rebate algumas vogais abertas.” (idem, 2003: 15-16).

(exemplo 10) “O coronel Bernardes disse isto ou pensou? Acho que foi pensado porque, ao fim da tarde, ele era visto a tirar a cobertura de lona do *Audi* e a arrumar as malas no porta-bagagens, (...)” (idem, 2003: 124).

(exemplo 11) “E ia já cansado do volante, o nosso bom Emanuel, tão cansado que só conseguiu completar alguns destes seus raciocínios com a minha modestíssima, mas sempre pronta, ajuda. E se eu soubesse as palavras dos desencantos, andava por aí, a tirar à luz os mundos ocultos, e isso valia o trabalho e os riscos de escrever literatura...” (idem, 2003: 155).

(exemplo 12) “Com abuso ou não, entendo que alguma coisa deve ser contada sobre a mãe de Arnaldo, mais interessante que o remoto progenitor do rapaz, (...)” (idem, 2010: 34).

(exemplo 13) “É um mistério que não consigo aprofundar o de saber a que ponto Clarinda estava ao corrente dos devaneios de Bárbara.” (idem, 2010: 59).

A sequência de acontecimentos também é objeto de justificações, como mostram os exemplos do quadro seguinte.

## **Quadro 2**

### **Sequência de acontecimentos**

(exemplo 1) “(...) assim vos deixo, em paz por um instante, até ao simpático incidente que ocorrerá lá mais para a sobremesa.” (Carvalho, 2002: 80).

(exemplo 2) “Ainda bem que ele não telefonou logo a seguir. Eu teria de 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 impiedentes de eu

contar o que estou ansioso por: a decidida e mui apessoada chegada de Eduarda Galvão à revista *Reflex*, nessa manhã.” (idem, 2002: 101).

(exemplo 3) “A ele voltarei porque, dando o título ao livro, merece alguns desenvolvimentos.” (idem, 2002: 166).

(exemplo 4) “Não fosse este um dia em cheio – do ponto de vista do narrador – e lá teria eu de semear acontecimentos pelo livro fora. Assim, posso permitir-me condensar tudo nesta secção, (...)” (idem, 2002: 173).

(Exemplo 5) “E assim, terminará o romance do infortunado Joel Strosse.” (idem, 2002: 221)

(exemplo 6): “(...) após um incidente que mais tarde se mencionará (...)” (idem, 2003: 31).

(exemplo 7) “Sem aceitar responsabilidades, eu tentarei sintetizar:” (idem, 2003: 163).

(exemplo 8) “Lá iremos. Agora importa refletir sobre a relação historicamente comprovada entre o vexame e o exílio.” (idem, 2010: 31).

(exemplo 9) “Foi o início de uma relação tão facilmente reconstituível pela experiência do leitor que isenta o autor de contá-la em todos os pormenores, embora não o dispense da seguinte interrogação: como é que uma pessoa assim anelante do sentido de justiça podia ser tão indiferente aos destinos de uma pobre tartaruga e mostrar-se tão severa com o rebaixamento de estatuto do seu próprio filho, ademais casado com aquela nora, que nem era má rapariga?” (idem: 2010: 46).

(exemplo 10) “Será oportunamente contada a cena da cadeira de balouço que já tinha pertencido ao avô materno de Arnaldo. Agora, basta que Arnaldo se voltou para trás, com um ar enfadado, tirou e tornou a pôr os óculos, e observou:” (idem, 2010: 47).

(exemplo 11) “O que está prestes a acontecer requer outra breve digressão para pleno alcance dos eventos.” (idem, 2010: 102).

(exemplo 12) “Eis, supra, um breve *morceau de bravoure*, dedicado à Avenida de Roma, pelo irresistível amor que lhe tenho, deixando prometidos para outro dia o louvor da personalidade pacata de Campo de Ourique, (...)” (idem, 2010: 107).

Conforme se pode observar no quadro que se segue, os expedientes literários e os efeitos de estilo são alvo de comentários do narrador.

### **Quadro 3**

#### **Expedientes literários e efeitos de estilo**

(exemplo 1) “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 (...)” (Carvalho, 2002: 32).

(exemplo 2) “(...) mas não dissertarei sobre labirintos e serei muito seco e desmunido de alegorias.” (idem, 2002: 140).

(exemplo 3) “Se eu tivesse de lhe contar a vida toda, um livro destes não chegava e ser-me-ia difícil manter este tom ligeiro, porque o assunto pede seriedade e apela à mágoa.” (idem, 2002: 168).

O número de exemplos apresentados atesta a obsessão do narrador para expor e dramatizar o seu controlo sobre quem narra e o que relata. Além disso, são representativos das diferentes dimensões em que incide tal prática. O nosso esforço sistematizador tem como escopo, portanto, confirmar que, por diferentes formas, o narrador do nosso *corpus* gere e controla ostensivamente a narrativa.

Em suma, a controlar os acontecimentos no seu tempo e no seu espaço e a garantir a sua coesão e a sua sequencialidade dentro da intriga está, de facto, o narrador, uma presença declarada e interventiva. Colocado acima das personagens, introduz-se nas narrativas para assumir explicitamente as suas escolhas e o comando discursivo, calendarizando cada etapa dos acontecimentos e manipulando-os a seu bel-prazer. Mesmo quando deliberadamente faz de conta ser sincero acerca da sua não omnisciência ou da sua parca imaginação, não deixa de se exhibir de forma inequívoca.

Ao desvendar o seu papel de orquestrador, numa atitude demiúrgica em relação à história e às personagens por si criadas, o narrador acaba por colocar em destaque o processo criativo, “este trabalho de minuciosa lavra” (Carvalho, 2003: 216). O narrador do nosso *corpus* confronta o leitor com o labor criativo, ao mostrar que sem artifício não há obra, reivindicando, assim, o estatuto de protagonista das suas narrativas. De facto, como parece ter ficado claro, para aparecer na sua narração, o narrador recorre a uma diversidade de técnicas e processos, parecendo satisfazer-se no jogo de ser, concomitantemente, autor e personagem. Este diverte-se ao instalar-se na narrativa para se ver e para se fazer ver.

### 3.3.2- O narrador crítico e problematizador

São vários os excertos do nosso *corpus* que exemplificam significativamente a intrusão do narrador para assumir não só uma atitude de questionamento, mas também de afastamento relativamente à poética recheada de lugares comuns, plasmando-se em formas estilísticas inequivocamente suas e afirmando-se com valores estéticos muito próprios. Muitos outros trechos poderiam ser transcritos para ilustrar a intromissão do narrador dando largas à sua idiossincrática natureza perspicua, crítica e irónica relativamente à realidade circundante. Contudo, ultrapassaria o âmbito em que aqui nos queremos mover evocar todo o manancial de exemplos em que o narrador, cónscio dos problemas da sua contemporaneidade, assume abertamente uma posição crítica em relação ao mundo e aos costumes humanos. Na verdade, o propósito que norteia este capítulo não é o recenseamento exaustivo de todos os excertos que, sem nenhuma ambiguidade, mostram as intromissões do narrador, mas antes a seleção daqueles que clarificam as suas escolhas estéticas – a rejeição de uma *praxis* esteriotipada e convencional e a preferência por uma nova poética, aquela que encena uma problematização e uma reflexão sobre a própria escrita. Destarte, focar-nos-emos exclusivamente nos momentos em que o narrador revela uma posição de contestação, de desconfiança e até mesmo de recusa de formas convencionais e assume a sua identidade artística.

Vejamus um exemplo, retirado de *Era bom*, em que o narrador, plenamente consciente dessa literatura que se sujeita a uma disciplina canónica, que se alonga nos relatos por ser muito minuciosa, tematiza a sua irreverência e expressa a sua recusa em submeter-se a regras preestabelecidas ou a *clichés*. O excerto que abaixo transcrevemos surge a

propósito de uma brincadeira entre duas personagens, Bernardo Veloso e Eva, na revista *Reflex*:

“Um escritor estilista dedicaria umas boas três páginas a descrevê-la, com gestos, saltos, risinhos, urros e queda de objetos. Eu por aqui me fico. Não quero abusar das oportunidades.”

(Carvalho, 2002: 87)

De facto, algumas páginas antes, ao descrever uma das personagens, Maria Eduarda, o narrador já havia explicitado a sua técnica descritiva – “em pinceladas rápidas, de zarcão, despachadamente, não me atardo nos pormenores, prescindindo das espessuras, não me distraio com as cores e as luzes e vou muito direito à finalidade” (idem, 2002: 60). A este narrador de espírito crítico já não satisfaz as representações tradicionais, pois estas já estão obsoletas, interessa-lhe antes enveredar por um caminho mais inovador, mais de acordo com a sua propensão “endógena” de tematizar as suas escolhas, os seus processos. E isto porque, como nos revela noutra passagem da obra, o narrador não resiste a “umas tentações de criminalidade literária”:

Eu aqui a acompanhá-lo, por dever do ofício, e a medrarem em mim umas tentações de criminalidade literária.”

(Carvalho, 2002: 107-108)

No exemplo que se segue, o narrador demarca-se de um modelo de narrativa já vulgarizado e explicita o trilha a seguir. No entanto, ao invés de ignorar ou de apresentar uma destruição iconoclasta das fórmulas anteriores de representar o mundo, apenas as abala, ao referir que estas já não o satisfazem, porque sobejamente usadas por outros autores:

“Eu gostava de ter escrito ‘mede a sala a grandes passadas’, mas francamente, receio 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. Custa-me estar vedado o uso de ‘Por uma noite escura e tempestuosa...’, por exemplo. Alguém se apropriou da frase e dela se fez dono, de maneira que me vejo obrigado a criar os meus os meus próprios lugares-comuns e Deus sabe como eles são inspirações do génio que me falta.”

(Carvalho, 2002: 50)

Repare-se no exemplo que apresentamos abaixo, em que o narrador, sem reservas, e através deste seu ludismo em liberdade, se distancia dos mecanismos convencionais do neorrealismo:

“Pegou na lancheira e foi levar o almoço ao pai’. Excelente exercício e *accipit* magnífico para um romance neorrealista...”

(Carvalho, 2002: 138)

Como se vê, este narrador, evidenciando conhecer as regras de correntes literárias anteriores, desprendidamente, envereda por outros caminhos, ao sabor de uma heterodoxia própria. Porém – e assinale-se – o que daqui também se pode extrair é que o narrador não pretende destronar ou menoscar, de forma contundente, a identidade artística do neorrealismo, mas problematizá-la.

Observemos, agora, um extrato de *Fantasia*, em que o narrador, num momento autorreflexivo e numa clara paródia às regras e técnicas convencionais da criação literária, as quais, como sabemos, elidem a forma como se organiza a narrativa revelando ao leitor apenas a matéria final, afirma que não é “um escritor manipulador” e atesta a “limpidez nos seus “processos tão cristalinos”:

“Mas eu não sou um escritor manipulador, especioso em ganchos, *clif-hangings* e outros artificios para prender a atenção do narratário. E já sofri por isso. Vozes se levantarão contra os meus processos tão cristalinos de limpidez e boa intenção. Eu sou franco, não há arcas encouradas, digo logo tudo.”

(Carvalho, 2003: 61)

Curiosamente, essa voz, a do narrador, que, neste momento, aponta um dedo vexatório aos procedimentos tradicionais, de forma lúdica, não se exclui dessa paródia, colocando-se a si próprio como objeto de reflexão. Com efeito, ao declarar-se bem-intencionado e ao assumir a adoção de outros processos, não se preocupando minimamente em ocultá-los, o narrador, deliberadamente, abre espaço para a reflexão sobre as estratégias narrativas usadas por si e, *eo ipso*, sobre a “artesanaria da escrita” em geral. Isto porque, não

é possível romper definitivamente com a tradição, como assume o próprio narrador noutra passo da obra:

“Mas como é que pode ser isto de um homem praticar precisamente aquilo contra que levanta bandeira?”

(Carvalho, 2003: 25)

Em função do exposto, parece-nos evidente que o narrador do nosso *corpus* faz questão em assumir claramente uma mudança de rumo literário relativamente a produções anteriores. No entanto, em simultâneo, e decorrente da rebelião de uma prática instituída, daqui se pode extrair, em termos latos, uma problematização das relações entre a literatura e o real que lhe dá origem. Nesse sentido, defendemos que o narrador não se propõe a uma simples destruição de fórmulas anteriores, mas, ao problematizá-las, apela à tomada de consciência dos códigos literários.

Nessa conceção de romance que se quer problematizador, o narrador carvalhiano introduz-se constantemente nas narrativas, para comentar e questionar o seu próprio discurso, convertendo-as, em certa medida, em metanarrativas. De facto, se repararmos, a autorreflexão instaurada nos romances de cariz metaficcional acaba por contar a história de como se produz a própria escrita.

O *corpus* objeto do nosso estudo é também fecundo em exemplos reveladores da intromissão do narrador para tecer comentários metalinguísticos, acerca do modo de escrever dos outros escritores e do seu e sobre as afinidades entre a arte literária e as outras, nomeadamente, a cinematográfica.

Sob pena de correremos o risco de tornar a exposição enfadonha pela conglomeração de exemplos, optámos por não transcrever todas as passagens disseminadas pelas três narrativas. Assim, seleccionámos aquelas que, decorrente da exposição do ato de escrever, inequívoca e emblematicamente, confrontam o leitor com o labor literário e problematizam a própria escrita. Além disso, uma vez que a ideia do narrador crítico e problematizador que enforma este item se torna mais perceptível graficamente apela-se à leitura dos quadros 4 e 5, insertos no final deste capítulo. No quadro 4, inserimos os exemplos que ilustram a sua postura crítica relativamente a outros escritores do seu tempo. No quadro 5, colocámos os excertos que evidenciam uma provocatória demarcação

relativamente a esses escritores medíocres, já que o narrador adota uma postura autorreflexiva, questionadora e problematizadora.

Atentemos, aprioristicamente, num excerto de *Fantasia* em que o narrador, com perícia, oculta o esforço exigido para a elaboração do texto e, criando a ilusão da espontaneidade, desvela ao leitor o penoso esforço que a “artesanaria da escrita” acarreta:

“Como eu gostaria de escrever os passos de Emanuel, (...) Mas as horas transcorrem, todas ferem, a última mata, e, enquanto falamos, eis que o invejoso tempo foge, (...), e eu, em consciência, entendo que não devo repetir uma descrição que já fiz. É um desproporcionado esforço! Um dia, leitor, hei de contar as ânsias e tormentos com que se vai martelando esta artesanaria da escrita, em que ainda sobrevive a mão do caldeireiro ou, talvez, do fazedor de autómatos, e explicar como é desolador chegar ao nascer da roxa aurora e ao rumor dos primeiros autocarros, quando a tripulação de um avião de Leste sai do hotel em frente para a carrinha do aeroporto, apenas com duas ou três páginas sofrivelmente apontadas. Só este trabalho de minuciosa lavra, em traiçoeira brenha, não contando com o resto, havia de ser, não principescamente, não regidamente, mas imperialmente pago.”

(Carvalho, 2003: 216)

Na verdade, este “trabalho de minuciosa lavra” não se faz sem uma bagagem apetrechada de conhecimento e de um grande repertório vocabular<sup>161</sup>. A este respeito, atentemos num extrato retirado de *A arte*, onde o narrador, explícita e lucidamente,

---

<sup>161</sup> A este respeito, destacamos excertos de duas entrevistas concedidas pelo autor. Na entrevista a Luís Ricardo Duarte, o escritor posiciona-se criticamente em relação à literatura *light*, esvaziada de um vocabulário diversificado, rico e erudito e revela a sua preocupação de que este tipo de literatura venha a constituir o cânone dos nossos tempos: “Com o vocabulário elementar de cada língua é impossível transmitir todas as ideias e matizes. Além disso, a Língua Portuguesa é muito rica e tem sido muito trabalhada. Repousa numa espessura cultural que vai a caminho dos nove séculos. Se por inépcia ou inópcia, para ser mais preciso, um escritor se limitasse ao vocabulário básico seria como um músico que só usasse as sete notas ou um pintor que só recorresse às cores primárias. Como dizia Sartre, a imagem por si só não existe, precisa de uma linguagem que a constitua. Para abordar uma situação precisamos de uma riqueza vocabular que nos dê a sua complexidade. Quando a literatura, como a *light*, que hoje tem uma grande agressividade comercial, assenta na pobeza linguística, isso é um enorme recuo em relação a um conseguimento artístico que já conta com Fernão Lopes, Camões, Eça de Queirós, Aquilino ou Maria Velho da Costa” (Carvalho, 2010: 13). Na entrevista, desta vez, concedida a Maria Leonor Nunes, Mário de Carvalho, consciente de que “o texto é uma batalha incessante do autor contra as palavras” (Carvalho, 2012: 7), exprime o seu repúdio por aqueles escritores acomodados que não labutam por utilizar as palavras mais adequadas para produzir “um determinado efeito ao texto” (Carvalho, 2012: 7): “Devo dizer que renego um autor que não utilize os dicionários, que não se moa a pensar qual a palavra não digo exata, mas adequada, aquela que produz um determinado efeito no texto” (Carvalho, 2012: 7).

diagnostica e contesta a asfixiante pobreza vocabular dominante nos dias de hoje e a importação abusiva e indiscriminada de palavras estrangeiras:

“Nos tempos, nem sempre saudosos, em que o comum dos cidadãos falava um português variado e rico que traduzia não só uma tradição ancestral, como uma multiplicidade de origens geográficas, dir-se-ia que se seguiram ‘uns dares e tomares’. Hoje, quando se resoura, ou melhor, se nivela a língua pela riqueza léxica de um certo Tarzan, Rei dos Macacos e da Selva, que aliás se exprimia em inglês, convém dizer apenas que o comissário e a mãe de Arnaldo estiveram para ali uma data de tempo.”

(Carvalho, 2010: 43)

Posicionando-se criticamente em relação aos escritores hodiernos, o narrador carvalhiano comenta e critica a ausência de provisões vocabulares e a habilidade com que estes a camuflam (cf. ainda quadro 4, exemplo 1). O narrador do *corpus* em estudo distancia-se, pois, da vulgaridade que acolhe, sem crivo, as importações vocabulares e que, com à-vontade, disfarça o parco repertório literário e vocabular.

Na passagem que se segue, de *Era bom*, em que o narrador intervém metaficcionalmente para nos facultar as suas reflexões e as suas vacilações nas escolhas linguísticas, evidencia o esforço exigido pelo escritor que opta por se distanciar daqueles que repetem ou que não indagam o que outros já escreveram:

“(…) talvez possa, por ora, dispensar a ‘noite cerrada’, ou ‘fria e tempestuosa’, sem me sentir obrigado a arranjar-lhe equivalente, ou tentado a um plágio suicida.”

(Carvalho, 2002: 50)

De facto, como nos mostra o narrador, quem se aventura pelos caminhos da escrita depara-se, bastas vezes, com dilemas às vezes difíceis de resolver, e com obstáculos quase inultrapassáveis. Repare-se, a título de exemplo, no fragmento que se segue, retirado de *Era bom*, em que o narrador expõe ao leitor as suas fragilidades, solicitando, subrepticamente, a sua solidariedade:

“Houve um silêncio comprido que eu não sei como qualificar. Talvez, em explicando como as personagens se encontravam e o que faziam, possa alguém, mais hábil que eu,

encontrar a qualificação para o silêncio que é, da Língua Portuguesa, a palavra mais difícil de adjetivar novamente.”

(Carvalho, 2002: 78-79)

Como referimos, a intromissão do narrador na narrativa é para expor as suas autorreflexões linguísticas (cf. quadro 5). Observe-se o seguinte excerto, extraído de *Fantasia*, exemplificativo da autorreflexão linguística de forma aberta, de acordo com a teorização de Hutcheon:

“Muito curiosa, esta partícula ‘pá’, que não querendo dizer nada, quer dizer tudo e exprime as mais ínfimas variações de alma. O professor Óscar Lopes já nos deu um magnífico estudo sobre o ‘assim’. Este ‘pá’, ao que sei, aguarda ainda o exame ilustrado e frio duma grande cabeça. Lá chegaremos, acho. Admiremos, para já, de ouvido, a beleza e a simplicidade daquela vogal aberta que parece estalar com a oclusiva ‘p’, como uma sonora bolota a saltar ao lume. Quanto à semântica, o que me entristece é virem-me dizer que a Língua Portuguesa é desmunida de capacidade de síntese. Neste simples ‘pá’ do coronel Bernardes há uma mistura de gaúdio, de reconhecimento, de descrição, de desconfiança, de alarme, que não se encontra nos falantes dos demais idiomas, com exceção das crianças de peito.”

(Carvalho, 2003: 215)

Continuando a documentar o nosso trabalho com exemplos extraídos do *corpus* em estudo sobre a intrusão do narrador para comentar e problematizar a aventura da escrita, apresentamos um excerto extraído da mesma obra, em que o narrador, numa atitude autorreflexiva, se rebela contra a ortografia atual de alguns vocábulos, resultado do acordo ortográfico de 1945, mostrando que não acolhe, sem discutir, as alterações ortográficas impostas pelos linguistas:

“(…) mas sempre vagamente chegado ao Português, língua que perdeu – com lástima de muitos e minha também – aquele delicioso *ph*. Roubaram-nos o *phósphoro*, a *pharmácia*, o *diáphanos*, o *aphorismo*... Bem assim, o *Ye* e o *Th*. Bonito que jazia um *myrtho*, dolente, ao pé de restos de colunas, em florestas sombrias, (...)”<sup>162</sup>

(Carvalho, 2002: 64)

---

<sup>162</sup> Itálicos do autor.

Por vezes, o narrador parodia a matéria-prima usada por muitos escritores na produção romanesca, reflexo, mais uma vez, de um elevado grau de autoconsciência do escritor como criador (cf. quadro 4, exemplo 2). Atente-se no exemplo que a seguir transcrevemos, extraído de *A arte*, em que a paródia se estende também a si próprio:

“Eis a transitoriedade e o arbítrio dos afetos humanos. É-se pequeno, gracioso, saudável e elegante e temos o mundo rendido, especialmente o dos jovens casais, para quem o futuro é uma ideia abstrata e despicienda. Cresce-se, avantajase, escurece-se, deslassa-se, amolece-se e já nos olham de lado, com impaciência ou indiferença, porque o passado é um lastro. É destas incomodidades metafísicas que se tem feito a literatura e são amarguras deste género o verdadeiro portal para a transcendência.”

(Carvalho, 2010: 18)

Mas o narrador do *corpus* em apreço não se limita a lançar um olhar crítico sobre as temáticas escolhidas por alguns romancistas, pelo contrário, faculta ao leitor exemplos de matérias que lhes poderiam servir de base, como esta que abaixo apresentamos:

“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, caras antigas a forrar baús, mansões vetustas a que se regressa, e essas coisas, e esquecemo-nos de passar pelas ruas, com atenção penetrante, e deixar à posteridade uma nota de verismo, bem documental:”

(Carvalho, 2002: 25)

Como se pode constatar, num tom que oscila entre a ironia e o humor, o narrador propõe uma literatura empenhada em registar o real, resultante do olhar atento e observador do escritor, qual Cesário Verde. Deste modo, proclama uma literatura direcionada para o leitor do futuro, para que este possa aí encontrar um repositório objetivo de registos do nosso tempo.

Mas o nosso narrador, por vezes, também se introduz na narrativa para comentar os estreitos laços que descortina entre a narrativa literária e a sétima arte, seu parceiro natural. Não admira, pois, como referimos um pouco atrás, que a modalidade genológica de duas das obras em análise seja o *cronovelema* (*Fantasia* e *A arte*), conforme designação dada pelo próprio autor, e que este a defina como uma narrativa que participa de vários géneros, sendo

um deles o cinema. Com efeito, salvaguardando evidentemente muitos aspetos descoincidentes entre as duas artes, as interferências entre elas são muitas, embora esta aliança possa soar estranha ao leitor mais desprevenido ou menos habituado às recíprocas influências. Transcrevemos, de seguida, um conjunto selecionado de exemplos ilustrativos das reflexões tecidas pelo narrador em torno desta problemática e que, de certa forma, legitimam o apodo de cronovelema.

Atente-se, em primeiro lugar, num excerto retirado de *Era bom*, onde o narrador, apresentando o exemplo da arte cinematográfica, na sua capacidade de mostrar, de forma rápida e eficiente, ambientes, cores e formas assevera poder imitá-la, graças à sua onnipotência:

“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...”

(Carvalho, 2002: 97-98)

De facto, como assevera o narrador, se o cinema possui artes de escamotear pormenores e etapas inúteis, a literatura, imitando-a, pode, com mestria, servir-se de técnicas eficazes para abreviar e aplanar a narração, de modo a evitar excursos longos e fastidiosos.

Observe-se, a propósito, no excerto inserto no quadro 5, exemplo 9, extraído de *Era bom e Fantasia*, em que o narrador se introduz na narrativa para ironizar “as exigências da verosimilhança” na arte cinematográfica.

A provar que as duas artes convivem naturalmente e que estas entrecruzam linguagens, transcrevemos um outro extrato, inserto em *Era bom*, onde o narrador confessa a descrença de a escrita exprimir, com a devida eficiência visual, “o dramatismo dos passos

de Joel Srosse em direção ao bar” e, a partir daí, expõe um manancial de comentários que vão progressivamente despoletando na sua imaginação:

“Estes recursos da escrita aqui não me bastam para oferecer o dramatismo dos passos de Joel Srosse em direção ao bar chamado A Oficina, de de se ter chamado Samoa e Katmandu, e que ficava a duzentos metros da Fundação, para os lados do Bairro de São Miguel. Eu preferia não ter de lidar com as sombras reais, sem muito que se lhes diga, os ruídos habituais do trânsito, conhecidos de toda a gente, as fachadas tristonhas ou alegretes, como as de todos os dias. Isto merecia era perfis estorcidos, dobrando-se à passagem de Joel, focos que o iluminassem e mudassem de cor, de momento a momento, traçando-lhe sombras caprichosas, ora alçando-se pelas paredes, ao lado, ora projetando-se ao comprido, adiante, ora redemoinhando em formas enclavinadas, atrás dele. E a música soturna, com compassos graves, cortados pelo estridor dum oboé, bruscamente calado. Os passos reboariam, ritmados, como um coração a pulsar, a respiração zuniria numa ventania sincopada, de empastelar microfones, e buzina que apitasse deixaria sempre a impressão extenuada do langor duma sirene de ambulância, ou, talvez, do sinal dolente de uma escuna entre névoas, esperando, fundeada.”

(Carvalho, 2002: 191)

Dando largas à sua idiossincrática natureza para extrapolar, sem peias, para o texto aquilo que imagina, e adotando mais uma vez uma posição egocêntrica na narração, o narrador, numa espécie de desafio e provocação aos realizadores de cinema, antecipa uma hipótese de adaptação do seu romance à sétima arte:

“Pois era. Se fizerem um filme deste romance quero-o, nesta passagem, muito expressionista, de estúdio, cheio de efeitos, com muito papel pintado, e habilitado a palavras sagazes dos *Cahiers du Cinéma*, ou de quem quer que os substitua.”

(Carvalho, 2002: 191)

Detenhamo-nos agora no exemplo que apresentamos de seguida, retirado de *Era bom*, em que o narrador, reconhecendo similitudes entre as duas artes no uso de técnicas, neste caso, da analepse, se insurge contra a pretensão abusiva dos cineastas que reclamam sua a invenção:

“Abra-se aqui uma analepse, que é a figura de estilo mais antiga da literatura., vastamente usada pelo bom do Homero, quando não dormia, e não sei se mesmo pelo autor do Gilgamesh. (...) Os cineastas – deslembados de Homero ou Camões – estão candidamente convencidos de que foi o cinema que inventou a analepse, a que chamam *flash-back*. E até há alguns que manifestam animadversão contra os *flash-backs*, (...). Não me ocorre agora nenhum escritor que abomine as analepses, mas deve haver algum. Esse não será, com mágoa minha, leitor deste livro, o que lhe restringe perigosamente o alcance.”

(Carvalho, 2002: 19)

Por fim, atentemos num outro exemplo, retirado de *A arte*, em que o narrador se intromete na narrativa exibindo os seus conhecimentos cinematográficos e, sobretudo, para mostrar que as duas artes partilham lugares-comuns<sup>163</sup>:

“É da tradição das histórias, a assistência dum *barman*, recetor de desabafos, mas isso é para frequentadores de bares. No cinema, os *barmen* têm a função de adjuvantes contrabandeando informação e notas didascálicas sobre estados de alma, sem que o espetador se aperceba, porque a figura encaixa, naturalmente, nas convenções.”

(Carvalho, 2010: 62)

Como atrás dissemos, decorrente da desmistificação do labor criativo e do seu posicionamento crítico relativamente à criação literária, o narrador do *corpus* em análise, no/e pelo texto, problematiza a representação/reconstrução do real e, *eo ipso*, a questão da verosimilhança. De facto, o narrador não se limita a problematizar a (in)capacidade de a literatura copiar o real, mas, de forma explícita, e essencialmente crítica, apresenta as suas reflexões acerca do conceito teórico de verosimilhança institucionalizado e propõe, implicitamente, o seu redimensionamento.

Detenhamo-nos, em primeiro lugar, sobre a seguinte passagem de *Era bom*, em que o narrador se intromete na narrativa para se distanciar do estilo de Camilo e para garantir a verdade dos acontecimentos relatados, denunciando, *a contrario*, a sua ficcionalidade:

---

<sup>163</sup> Curiosamente, até a crítica que é feita ao romance, recheado de lugares comuns e falho em imaginação e originalidade, se assemelha à que é dirigida ao cinema português. Em *Fantasia* o narrador intromete-se na narrativa para sintetizar três argumentos propostos por uma das personagens, Tiago, uma vez que este considerava que “O cinema português anda precisado de ação” (Carvalho, 2003: 163). E ao contá-los, parodia os guiões de cinema feitos a pensar nas exigências comerciais, imitando os *trillers* norte-americanos: um *serial killer* como protagonista, muitos *flash-backs*, muita violência e muito dinamismo (cf. idem, 2003: 164).

“Teria a vida facilitada se os acontecimentos houvessem evoluído de molde a eu poder dizer como Camilo ‘decorreram dez meses sem sucesso digno de menção...’, deixando o tempo, entretanto, a trabalhar para o romancista.

Mas o que aconteceu, aconteceu, e não lhe falta a sua pertinência. Conta-se em poucas penadas.”

(Carvalho, 2002: 121)

Como se pode constatar, o narrador, através desta espécie de jogo retórico, aparentemente, pretende criar no leitor a ilusão de semelhança entre o narrado e o mundo verdadeiro. Contudo, em nossa opinião, este procedimento é apenas um modo de chamar a atenção para a obra como constructo ficcional. Ao desencadear, premeditadamente, a descrença na capacidade de a literatura representar mimeticamente o mundo empírico, depreende-se que a intenção do narrador é levar o leitor a perceber que a verdade é apenas uma verdade ficcional.

Observe-se um outro exemplo, retirado de *Fantasia*, em que o narrador, consciente de que o mundo real e o mundo ficcional se inter-relacionam, se introduz na narrativa para mostrar que não há uma linha divisória entre realidade e ficção:

“Deve haver muitas situações parecidas na vida, em que os objetos apaziguam, facilitam, apressam-se para os sítios competentes, aninham-se debaixo da nossa mão, mas andamos sempre distraídos e não reparamos. Atentamos sim, quando as coisas nos contrariam e nos complicam a vida.”

(Carvalho, 2003: 109)

De facto, como confirma Waugh, a metaficção ajuda a compreender que a realidade também é construída:

“In showing us how literary fiction creates its imaginary worlds, metafiction helps us to understand how the reality we live day by day is similarly constructed, similarly ‘written.’”

(Waugh, 2003: 18)

Veja-se, agora, um excerto retirado de *A arte*, em que o narrador convida o leitor a encontrar similitudes com o mundo empírico, baseado nas indicações patenteadas pelo texto:

“Descortina o leitor um tipo de português largo, inflado, ovante e intrusivo, propenso à calvície, com sobrelhas de escovilhão, riso beijado, pelame encaracolado em todo o corpo, amador da piadola e da pirraça, grosseiro para os mais fracos, airoso para os superiores, em absoluto impenetrável a noções básicas de decência e decoro? Uma figura digna das *Metamorfoses*, em que hibridam o entranhado lanzudo e o atávico malandrim? Não descortina? Então é porque este Quintão Malpique era uma raridade e convém, na passagem, examiná-lo mais de perto como espécime singular.”

(Carvalho, 2010: 94)

No exemplo que se segue, extraído de *Era bom*, o narrador desvenda a sua propensão para as suas invenções, numa espécie de desafio à fiabilidade da narrativa, mas declara recusar enveredar pelos caminhos da recriação imaginativa, “Só por este episódio estar repleto de expedientes literários”. Ao mesmo tempo e decorrente destas afirmações, o narrador afirma ainda que o conceito ortodoxo de verosimilhança (o da velha *Poética* de Aristóteles) é bastante restritivo e, subreticidamente, propõe o seu redimensionamento, até porque, bastas vezes, “são as inverosimilhanças que batem certo com os dicionários de símbolos”:

“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 e umas irrupções disparatadas, com luas surrealistas sobre descomunais tabuleiros de xadrez de que as pedras fossem rinocerontes bailarinos, para dar verosimilhança ao sonho que, por definição, é inverosímil e portanto só com inverosimilhanças é que se aceita, embora as verosimilhanças estejam carregadas de sentido e de piscadelas de olhos, quando não são as inverosimilhanças que batem certo com os dicionários de símbolos de que, por acaso, nem tenho nenhum exemplar à mão.”

(Carvalho, 2002: 32)

A preconizar a instauração de uma nova definição desta questão teórica, pois a atenção à vida, que é complexa, assim o exige, atente-se ainda noutras duas passagens transcritas no quadro 5, exemplos 5 e 8.

Como se pode constatar através do entretencimento de índole metaficcional acima apresentado, o narrador também se mostra consciente do protocolo ficcional assumido pelo

leitor e compromete-se a respeitá-lo. Parece-nos, assim, que o narrador, para além da verosimilhança externa, também se refere à verosimilhança interna preceituada pelo pacto de leitura a que o leitor se conforma. A aceitação das linhas norteadas pelos protocolos de leitura permite ler um texto, por mais inverosímil que pareça à vista do senso comum, menos estranha do que a própria vida quotidiana, pois esta, por vezes, tem o poder de subverter as leis da verosimilhança, excedendo a própria ficção, ou, como diz o narrador de *Era bom*, reproduzindo palavras de um professor de Grego, “a realidade é muito abusadora” (Carvalho, 2002: 198). De facto, como afirma o narrador de *A arte*, “Na ficção não é como na vida” (Carvalho, 2010: 44). Ou seja, na ficção, a realidade é construída (embora ancorada no real e nas verdades onto-epistemológicas que este encerra), de acordo com as suas próprias regras e que não são coincidentes com as leis do mundo empírico. Aliás, segundo cremos, uma das funções da autorreflexividade no nosso *corpus* é consciencializar o leitor de que, apesar da verosimilhança, a verdade da narrativa é ficcional ou artística.

A provar que à ficção é permitida uma mimese própria, mais flexível, transcrevemos um excerto de *Era bom*, onde o narrador, numa atitude quase provocatória, desafia a realidade a conformar-se à ficção:

“(…) se a cadeia de Pinheiro da Cruz não for exatamente assim, convido desde já os serviços prisionais a conformarem-se ao texto, ou pelo menos a absterem-se de polémicas incómodas e derivativas do que lhes interessa a eles e a mim.”

(Carvalho, 2002: 34)

Como temos vindo a verificar, o narrador das obras em apreço é particularmente arguto e consciente do fazer narrativo por participar na reflexão de questões que têm ocupado o centro de debate das últimas décadas e por, desta forma, chamar a atenção para as dificuldades surgidas durante o processo criativo.

Convirá, para concluir, apresentar as razões das sistemáticas intrusões do narrador. Uma delas é, parece-nos, lembrar ao leitor que, por detrás de um texto, há uma entidade que “vai martelando esta artesanaria da escrita”. Outra é a de instruir os leitores, mostrando-lhes como se orchestra a narrativa e, *eo ipso*, levá-os a fazer uma leitura sob suspeita. Com efeito, ao confundir ou ao despistar estrategicamente o leitor, o narrador exige uma leitura produtiva e de intensa reflexão crítica. Por último, parece-nos ainda que o narrador confirma a ideia, aliás defendida por muitos estudiosos contemporâneos, de que não se pode fazer *tabula rasa*

do autor, de que a anunciada morte do autor já não faz sentido. O que se reconhece são “metamorfozes semióticas”, como nos diz Wladimir Krisinski:

“Ce n’est donc pas la mort du narrateur qu’il faut prononcer, mais plutôt ses métamorphoses sémiotiques dans l’aire référentielle et métalinguistique du roman compris comme forme morphologiquement malléable, variable et particulièrement adaptable, avons-nous dit, aux conditions de sa production.”

(Krysinski, 1981: 13)

Apresentamos abaixo um quadro que evidencia as reflexões do narrador acerca do *modus faciendi* dos outros romancistas.

#### **Quadro 4**

##### **O ato de escrever: Heterorreflexão**

(exemplo 1) “Se não fosse abusar, até usava alíneas e limitava-me a substantivos. Mas como costume ficar incomodado das habilidades modernças, armadas ao pingarelho, com que a minha concisão poderia confundir-se, forço-me, por disciplina, a debitar texto, embora escasso. Onde é que eu ia?” (Carvalho, 2002: 115-116).

(exemplo 2) “Não raro, o olhar deambula, o espírito vagueia e espreguiça-se, num limbo em que fluem as impressões, as recordações, as imagens, levadas por uma corrente de consciência indolor que pode ser tão atraente que certos romancistas, e não dos menores, chegam a fazer matéria disso.” (idem, 2010: 29-30).

No quadro infra constam algumas reflexões sobre o seu próprio modo de escrever.

#### **Quadro 5**

##### **O ato de escrever: Autorreflexão**

(exemplo 1) “Recuso-me a utilizar tais processos e, ainda que Joel Strosse tivesse sonhado coisas (reparem bem: coisas – mais tarde, se tiver tempo, falarei com legitimidade da utilização do substantivo *coisa* em literatura e jornalismo. (...) coisas, delinquia eu, de interesse para a história, eu abster-me-ia de as contar. Questões de princípio que só me desabonam, mas que eu vou teimosamente mantendo.” (Carvalho, 2002: 32).

(exemplo 2) “Soltas e breves como *flashes* (palavra que eu, por incompetência, não consigo verter em Português, parecendo-me *relance* demasiado fraco...), acudiam-lhe situações, atos, retalhos de conversas:” (idem, 2002: 52).

(exemplo 3) “E foi como se (este ‘como’ não introduz metáforas, por ora que as reservo para mais tarde, talvez dedicando-lhe meio capítulo ou um inteiro, para conferir um toque de literariedade *petite-bourgeoise*, muito vendável, a este texto...) (...)” (idem, 2002: 50-51).

(exemplo 4) “Soltas e breves como *flashes* (palavra que eu, por incompetência, não consigo verter em Português, parecendo-me *relance* demasiado fraco...), acudiam-lhe situações, atos, retalhos de conversas:” (idem, 2002: 52).

(exemplo 5) “O que eu passo a contar agora é inacreditável. Prossigo a custo, após uma perplexa hesitação. A vida, não raro, ficciona, devaneia, absurdiza e eu hei de conformar-me a ela, mais do que ao famoso pacto de verosimilhança outorgado com o leitor.” (idem, 2002: 87).

(exemplo 6) “Infelizmente, os meios de que disponho são estes das palavras, de si pobres e mais pobres ainda da indigência imaginativa de quem as pastoreja.” (idem, 2002: 191).

(exemplo 7) “É com a palavra exata que se abre a caverna do tesouro é com outra palavra que se trazem aos nossos dias as mouras encantadas, a cada moura seu vocábulo. Não é de crer que desencantar mouras seja uma atividade particularmente estimulante, especialmente quando não se sabe o que se há de fazer delas. Mas não vem ao caso. O que entristece e indigna é que alguém escondeu as palavras, alguém as criptografou, alguém nos obriga a penar, a vasculhar, a trabalhar, geração após geração, para desencantar uma simples moura. Porque é que as palavras, com as suas conseqüências e sortilégios, não hão de estar todas disponíveis, democratizadas, comunizadas? A cada português sua moura.” (idem, 2003: 155).

(exemplo 8) “Porque insistes, nesta emergência – faria falta abrires asas e voares pelo astro, tornares-te rosca e perfurares cavernas, transformares-te em abóbora e rolares para fora do alcance -, em cumprir com as exigências da verosimilhança? Que incompetentes regras são essas que regem, afinal, os automóveis mágicos?” (idem, 2003: 225).

(exemplo 9) “Era deste jaez (feliz palavra árabe, cada vez menos usada e cujo significado vem em todos os dicionários e bela expressão tão grafada em tempos de letras mais bojudas, que qualquer escritor, com uma única exceção, hesitaria em usá-la), era deste jaez, dizia (fórmula de repetição também recuperada do arsenal literário e que se destina a evitar que a atenção do leitor se distraia e comece a pensar noutras coisas, nanja no essencial), dizia (embora antes seja meu dever chamar a atenção para este magnífico ‘nanja’, que não é de origem japonesa, mas sim de etimologia facilmente descortinável) e tendo-me eu esquecido da continuação da frase vou retomá-la, desde o início com vossa licença.

Era, pois, deste jaez (notem que interpus um ‘pois’, querendo assinalar que o autor usou deliberadamente a repetição e julga saber o que está a fazer), (...)” (idem, 2010: 49).

(exemplo 10) “Recuem até à explosão primordial e o vocábulo ‘antes’ deixará de fazer sentido, porque supõe a própria existência do tempo que só então (‘só então’?) foi criado e atentem na insuficiência da prosa para atingir estas complexas realidades, plantadas no âmago do inefável.” (idem, 2010: 89).

Estes exemplos suscitam as seguintes reflexões. Mário de Carvalho faz menção aos outros escritores hodiernos e às suas técnicas de escrita para os fazer ruir e chamar a atenção sobre a sua *poesis* – a sua metaficção. Trata-se de uma maneira irreverente de marcar substanciais diferenças entre os outros e ele próprio. Em nossa opinião, estas intromissões do narrador corroboram o que *ab initio* vimos a defender – as reflexões metaficcionais disseminadas ao longo das narrativas são reveladoras do enorme grau de consciência do autor durante o processo de escrita e de uma atitude eminentemente dialógica. Por conseguinte, defendemos que o que se oferece ler nas obras em apreço é não apenas a história de algumas personagens, como normalmente acontece nos romances realistas, mas uma outra – a da própria escrita – a qual é contada a par e passo, sem um risco a separar as duas histórias. O leitor, que acompanha a viagem epifânica da escrita, ao invés de se centrar exclusivamente na trama romanesca acaba, igualmente, por se interessar pela aventura autorreflexiva da escrita.

### 3.4- A interação do narrador com o leitor: do leitor vulgar ao leitor instruído

A ideia de que o leitor é um ser subalterno, porque afastado do processo de criação, e mero recetor passivo do universo criado por um autor, uma espécie de potestade, criador de textos para os outros e não em cooperação com os outros, está totalmente posta de parte. De facto, é possível afirmar que nas últimas décadas não só tem havido um reconhecimento do leitor enquanto decifrador, criador e fruidor de significados dos textos, como também enquanto instância textual, isto é, enquanto elemento criado pelos textos<sup>164</sup>. Isto porque, como nos afirma Jean-Paul Sartre, um texto literário só se consuma quando lido:

“O ato criativo é apenas um momento incompleto e abstrato da produção de uma obra; se o escritor existisse sozinho, poderia escrever quanto quisesse, e a obra enquanto *objeto* jamais viria à luz: só lhe restaria abandonar a pena ou cair no desespero. Mas a operação de escrever implica, enquanto correlativo dialético, a de ler, e esses dois atos conexos necessitam de dois agentes distintos. É o esforço conjugado do autor com o leitor que fará surgir esse objeto concreto e imaginário que é a obra do espírito. Só existe arte por e para outrem. A leitura, de fato, parece ser a síntese da percepção e da criação.”<sup>165</sup>

(Sartre, 1989: 37)

A importância dada ao leitor nas teorias contemporâneas, nomeadamente através da Estética da Recepção, teve consequências na redefinição das estratégias autorreflexivas, sobretudo no que se refere à função pragmática dessas estratégias. É o que parece sugerir, por exemplo, o ensaio de Karlheinz Stierle, “O que significa a recepção em textos ficcionais?”, quando se refere ao texto ficcional autorreflexivo, como “espaço, em que se multiplicam infinitamente as possibilidades de relacionamento, e, daí, as possibilidades de constituição da significação, tornarem-se, na perspectiva do leitor, espaço ou meio de

---

<sup>164</sup> Segundo Roland Barthes, o ato de escrita correlaciona-se, imprescindivelmente, com o ato de leitura. O leitor é o indivíduo a quem o autor se dá a conhecer: “O ato criador é apenas um momento incompleto e abstrato da produção de uma obra; se o autor existisse sozinho, poderia escrever tanto quanto quisesse; seria preciso que pousasse a caneta ou que o desesperasse. Mas a operação de escrever implica a de ler como seu correlativo dialético, e estes dois atos conexos precisam de dois agentes distintos” (Barthes, 1989: 89).

Vergílio Ferreira corrobora a importância do leitor para a plena potencialização da leitura: “Toda a leitura é um cruzamento de vozes – daquele que lê e do livro lido. E esse encontro é casual e diverso e faz soltar do livro a voz com que o procurávamos e estava certa porque era a nossa” (Ferreira, 2001: 67)

<sup>165</sup> Grifo do autor.

reflexão, em que o leitor pode penetrar cada vez mais, sem nunca o esgotar” (Stierle, 1986: 136).

A Estética da Recepção como teoria literária é uma corrente que se desenvolveu vigorosamente a partir dos anos sessenta do século XX, de tradição germânica, que tem como principais figuras Hans Robert Jauss, Wolfgang Iser e Siegfried Schmidt, da Universidade de Constança, e que equaciona a relação entre autor, obra e leitor<sup>166</sup>.

De acordo com Jauss, cada obra necessita de um destinatário – um ser concreto, com vivências próprias, com uma ótica resultante do seu contexto (cultural, político, social e religioso) e da sua sensibilidade e gosto pessoal – para encetar uma relação dialógica. O leitor não é, pois, um consumidor passivo, mas um sujeito de compreensão ativa, isto é, um co-produtor de significados do texto durante o ato da leitura. Cada leitor traz consigo um novo ponto de vista, e esse elemento interfere no processo como um novo fator. Assim, o texto toma, em cada leitura, um sentido sempre novo.

Para explicar este ponto de vista e esta dialética, Jauss introduz o conceito de “horizonte de expectativas”, definido como o sistema de referências que resulta do conhecimento prévio que o leitor tem do género, da forma, da temática das obras já conhecidas/lidas e da oposição entre as linguagens poéticas e pragmáticas. Com efeito, como assinala Jonathan Culler, a leitura de um texto não é conciliável com a imagem da *tabula rasa*, isto é, com a imagem de um leitor adâmico, sem ideias preconcebidas:

“To read a text as literature is not to make one’s mind a *tabula rasa* and approach it without preconceptions; one must bring to it an implicit understanding of the operations of literary discourse which tells one what to look for.”

(Culler, 1980: 102)

Na mesma linha, também Jauss afirma:

“A obra que surge não se apresenta como novidade absoluta num espaço vazio, mas, por intermédio de avisos, sinais visíveis e invisíveis, traços familiares ou indicações implícitas, predispõe seu público para recebê-la de uma maneira bastante definida. Ela desperta a

---

<sup>166</sup> Nos Estados Unidos, a Estética da Recepção vai encontrar diversos adeptos. Denominados por alguns de *Reader-Response Criticism* e por outros de *Audience-Oriented Criticism*, os críticos e teóricos norte-americanos passam a preocupar-se com os estudos da recepção, compartilhando as mesmas preocupações dos estudiosos da Escola de Constança.

lembrança do já lido, enseja logo de início expectativas quanto a ‘meio e fim’, conduz o leitor a determinada postura emocional e, com tudo isso, antecipa um horizonte geral da compreensão vinculado, ao qual se pode, então – e antes disso – colocar a questão acerca da subjetividade da interpretação e do gosto dos diversos leitores ou camadas de leitores.”

(Jauss, 1994: 28)

Como parece estar sugerido, quanto maior for o acervo do leitor, as suas inferências e visão do mundo, maior será a sua interação com o texto. Note-se, porém, que a leitura só é possível se o polícode<sup>167</sup> usado pelo texto for parcialmente coincidente com o do leitor, já que, se tal não acontecer, não há comunicação. Refira-se que a sua coincidência perfeita só é conjeturável em termos de utopia.

Partindo da premissa de que não há conhecimento sem prazer e vice-versa, Jauss formula os conceitos de fruição compreensiva e compreensão fruidora, uma vez que o significado de uma obra de arte só pode ser alcançado, se for esteticamente vivenciado. A natureza comunicativa, transgressora e eminentemente libertadora da obra de arte, potencializa-se através da experiência estética, composta por três operações simultaneamente complementares - a *Poesis*, a *Aisthesis* e a *Katharsis*.

A *Poesis* corresponde ao prazer estético de se sentir coautor do texto, já que o leitor se insere no texto com a finalidade de atualizar as possíveis combinações de diferentes discursos, polifonia de vozes, visões do narrador e das personagens; a *Aisthesis* é a consciência recetora, o prazer de renovar a sua percepção do mundo, a participação no jogo lúdico do texto; a *Katharsis* é o prazer efetivo que liberta o leitor do seu quotidiano, levando-o, através da fruição de si no outro, à liberdade estética da sua capacidade de julgar e envolver-se.

Iser também assinala a relação dialógica entre os textos e os seus recetores/intérpretes. Uma vez que os textos literários não fornecem de forma explícita toda a informação<sup>168</sup>, o leitor é solicitado a preencher uma série de lacunas e a determinar as indeterminações, de modo a cooperar com o autor na construção do texto<sup>169</sup>. Estando o texto

---

<sup>167</sup> Um polícode, nas palavras de Aguiar e Silva, é uma “interação sistémica de múltiplos códigos” (Silva, 1982: 79). Segundo o autor, na literatura interatuam muitos códigos: linguísticos, histórico-literários, retóricos, estéticos, ideológicos, simbólicos, etc. (cf. idem: 1982: 79).

<sup>168</sup> Como observa Eco, “O problema que não seria se o texto tivesse de dizer tudo o que o seu destinatário deve compreender – nunca mais chegaria ao fim” (Eco, 1997: 9).

<sup>169</sup> Segundo Iser, os textos com mais “espaços vazios” permitem as interpretações mais ousadas (cf. Iser, 1979: 126-127).

entretecido “por espaços em branco” (Iser, 1975) e de “elementos não ditos” (Ducrot, 1972), é concedida liberdade ao leitor para os interpretar. Umberto Eco complementar­á esta teoria, acrescentando a ideia de que o texto, por ser uma “máquina preguiçosa”, “vive da mais-valia de sentido que o destinatário lhe introduz” e deixa ao leitor “a iniciativa interpretativa” (Eco, 1993: 55).

O preenchimento por parte do leitor dos “espaços em branco” e dos “pontos de indeterminação” do texto possibilita que este seja compreendido e organizado de acordo com a “enciclopédia” de cada um e de forma parcial, dado que é impossível atualizar e exaurir, de um modo definitivo, todas as propriedades de um texto. Deste modo, o texto afigura-se como “obra aberta”, facultando leituras plurais.

A Estética da Recepção contribuiu, pois, em larga medida, não só para a afirmação de que o significado do texto é fruto da relação dialógica que estabelece com o leitor, considerado como ser histórica e culturalmente contextualizado, como também para a apologia de uma práxis hermenêutica pluralista. Portanto, a conceção do texto literário como entidade monadológica, conclusa e autossuficiente, criando a ilusão de que, isoladamente, pode ser adequadamente interpretada, sem ter em consideração a intencionalidade autoral e a subjetividade do leitor, defendida pelo *New Criticism*, está posta de parte. Refira-se que o *New Criticism* encara o texto como objeto separado dos sujeitos cognoscentes e centra toda a atividade hermenêutica no próprio texto (“close reading”), para poder garantir o rigor e a objetividade na interpretação.

O processo de leitura/interpretação é deveras complexo. Se por um lado pressupõe que o leitor/intérprete conheça o sistema modelizantes primário, que é a “langue”, a língua natural, elemento imprescindível em qualquer ato de comunicação, por outro, exige que ele conheça o sistema modelizante secundário, que é o policódigo literário, onde interagem, para além do sistema semiótico primário, uma multiplicidade de outros códigos (Lotman, 1978)<sup>170</sup>. Neste sentido, a leitura/interpretação de um texto depende, por exemplo, de um saber interiorizado (consciente e inconsciente) sobre as convenções que constituem a literatura.

Ler/interpretar um texto literário pressupõe ainda o conhecimento do contexto linguístico-cultural em que ele foi produzido, já que este é sempre condicionado por uma determinada historicidade. De facto, a “clôture” (fechamento) em relação ao contexto não

---

<sup>170</sup> Iuri Lotman pertence à escola semiótica de Tartu.

faz sentido, porque, como nos diz Aguiar e Silva, embora o co-texto<sup>171</sup> possua “a sua autonomia própria e a sua estrutura imanente” (Silva, 1982: 547), este não pode ser dissociado do seu contexto<sup>172</sup>.

Mas retornemos à leitura do texto metaficcional. Impõem-se as perguntas: como ler quando o programa do texto é a subversão do paradigma? Que desafios são colocados ao leitor?

Linda Hutcheon, ao constatar que nas narrativas autoconscientes o leitor é forçado a reconhecer que o universo representado é ficcional e que “paradoxically the text demand that he participate, that he engage himself intellectually, imaginatively, and affectively in its co-creation” (idem, 1980: 7), enfatiza a necessidade de uma pragmática para entender a complexidade do texto narcísico, mostrando que este exige tanto o distanciamento como o envolvimento do leitor. Também Wenche Ommundsen (1993), como já referimos em outro lugar, insiste na dimensão pragmática da metaficção, sublinhando que a metaficção contemporânea coloca em relevo o papel do leitor na produção do sentido, numa relação simultânea de cooperação e de conflito com o texto.

De facto, como *ab initio* fizemos notar, as narrativas metafissionais articulam sempre o processo da produção com o processo da receção. Neste sentido, é importante considerar a metaficção ao nível da leitura, isto é, no seu aspeto perlocutivo, pois, como mostra Stierle, os comportamentos hermenêuticos do leitor perante um texto metaficcional são bem diferentes daqueles textos que pedem uma leitura “quase pragmática”. O texto metaficcional, “pelo seu carácter autorreflexivo, coloca à disposição da imaginação as condições de apreensão, capacitando-a para criar um objeto imaginário” (Stierle, 1986: 147-148). Nos textos “quase pragmáticos”, isto é, nos textos convencionais, por sua vez, o leitor não adota um posicionamento crítico, deixando de lado a observação e a consciencialização do modo como a ficcionalidade foi urdida. O leitor responde aos estímulos do texto com estereótipos da sua experiência e com modelos de leitura, aceitando como uma certeza o universo criado.

Ora, como já tivemos ensejo de assinalar, o texto metaficcional transgride o discurso canónico, pois não só se apresenta orquestrado de forma caótica, já que fragmentado e descontínuo, dada a coexistência de artifícios metafissionais, como até parodia, de forma

---

<sup>171</sup> Aguiar e Silva define co-texto como o “conjunto coerente dos constituintes verbais e transverbais supra-ordenados por uma estrutura profunda de natureza semântica” (Silva, 1982: 286).

<sup>172</sup> Aguiar e Silva apresenta os elementos que integram o contexto: “uma *enciclopédia*, uma *semântica extensional*, o *léxico*, e a *gramática* de uma língua histórica, o *alfabeto* e o *código* do sistema literário, o *intertexto*, etc.” (Silva, 1982: 547). Grifos do autor.

muitas vezes acirrada, a convenção, revelando a sua condição de artifício. Trata-se de uma escrita que, aparentemente, carece de um objeto específico e que joga com as convenções da linguagem e da literatura. Neste sentido, toda a atenção do leitor se centra não no “product”, mas no “process” (Hutcheon, 1984). A narrativa narcisista, ao expor seu sistema linguístico e seu *status* ficcional, compartilha com o leitor o processo do fazer, de *poiesis*, cuja génese e cuja estrutura transparece através da leitura (cf. Hutcheon, 1980: 20). E, assim sendo, como nos diz ainda Hutcheon, ao leitor são colocados novos desafios, exigindo-se-lhe a adoção de comportamentos hermenêuticos capazes de descodificar as ambiguidades da mensagem e de estabelecer relações de coerência entre os diversos elementos, já que é ele que “concretiza” a obra e que lhe dá vida:

“The reader must accept for the act of decoding, the act of reading. Disturbed, defied, forced out of his complacency, he must self-consciously establish new codes in order to come to terms with new literary phenomena. Since product mimesis alone does not suffice to account for the new functions of the reader as they are thematized in the texts themselves, a mimesis of *process* must perhaps be postulated. The novel no longer seeks just to provide an order and meaning to be recognized by the reader. It now demands that be conscious of the work, the actual construction, that he too is undertaking, for it is he reader who, in Ingarden’s terms ‘concretizes’ the work of art and give it life.”<sup>173</sup>

(Hutcheon, 1980: 39)

É, de facto, como nos diz Hutcheon, a “mimesis of *process*” que dá conta das novas funções do leitor. Assim, ele é convocado para a tessitura narrativa, quer com interpelações diretas – leitor, vós, tu –, quer através de outros mecanismos, para cooperar no labor criativo e para fazer parte do jogo ficcional<sup>174</sup>. Uma vez inscrito no próprio texto, o leitor passa a

---

<sup>173</sup> Grifo da autora.

<sup>174</sup> De acordo com Maria de Lourdes Ferraz, a exibição da instância da leitura no texto não passa de um simples artifício. O leitor não é mais que o “duplo” de um enunciador desdobrado, de um *eu* que, ao ler-se, projeta no texto o seu próprio horizonte de expectativas de leitura. Essa autoleitura (já que o leitor é uma imagem a construir, não puro reflexo, porque o leitor sabe-se o seu primeiro leitor e parece comprazer-se na autocrítica) em primeira mão permite ao *eu* escrevente prever possíveis linhas de leitura, isolá-las, dissecá-las e refutá-las. Assim, a instância da leitura é uma imagem refratada da própria instância da narração, uma extensão do jogo da criação, no eterno vaivém entre o *eu* e o seu duplo (cf. Ferraz, 1987: 37-38).

Para explicar esta questão, a autora serve-se da conhecida metáfora que assimila o desdobramento do *eu* a um *espelho* não puramente refletor de uma imagem, mas refrator da mesma: “(...) a ‘instituição’ do leitor como complemento do narrador aparece como uma espécie de “espelho” que, estranhamente, não reflete uma imagem, antes a refrata, por obra precisamente do desdobramento do enunciador” (idem, 1987: 37).

constituir-se um elemento intrínseco da narrativa, partilhando com o narrador a mesma distanciação crítica em relação ao fazer literário. A relação que se cria entre as duas entidades é, *eo ipso*, mais estreita e em sentido horizontal. O leitor tem, assim, toda a legitimidade para se sentir privilegiado, já que, bastas vezes, é solicitado para ouvir confidências cúmplices, queixas, promessas, conselhos... Como nos diz Lodge, os textos metaficcionais “lisonjeiam o leitor ao tratá-lo como um intelecto elevado e sofisticado o bastante para não se chocar com a confissão de que uma obra de ficção é uma construção verbal, e não um fragmento da vida” (Lodge, 2009: 214).

Como já constatámos anteriormente, as narrações metaficcionais colocam os seus leitores numa posição distanciada que lhes permite observar o artifício ficcional do texto, que se apresenta *in fieri*, permitindo-lhes observar as suas possibilidades, as suas contradições internas e as suas fissuras ou, até, a sua extrema perfeição. Por outro lado, e coetaneamente, é-lhes exigido um maior envolvimento no processo de leitura. Nesta perspetiva, o texto metaficcional não é apenas autocêntrico (que se olha a olhar), mas também tem a função de responsabilizar o leitor, apontando-lhe a sua ética (a de leitor responsável), na medida em que lhe exige ser co-produtor:

“Reading and writing are both active, creative exercises and always have been; it is perhaps merely the degree of self-consciousness regarding their quasi-parallel natures that has increased. In Metafiction the reader of the act of reading itself often become thematised parts of the narrative situation, acknowledged as having a co-producing function.”

(Hutcheon, 1980: 37)

Destarte, o leitor deve, com discernimento, cooperar na categorização dos elementos de acordo com o princípio da pertinência, comparar e relacionar os diferentes elementos, encaixá-los na estrutura global da obra e deve participar na produção de sentido de um texto que não se encaixa dentro das convenções. Esta cooperação pressupõe, como é fácil de ver, uma grande implicação intelectual do leitor. Assim, o leitor, manufacturando um universo num movimento inverso ao do autor, passa a ser tão responsável pela composição quanto este último. Com efeito, enquanto lê, o leitor vive num mundo que é forçado a reconhecer como ficcional, no entanto, e paradoxalmente, o texto também requer que ele participe, que se envolva intelectual, imaginária e talvez afetivamente na recriação do texto:

“He [the reader] cannot avoid this call to action for he caught in that paradoxical position of being forced by the text to acknowledge the fictionality of the world he too is creating him intellectually, creatively, and perhaps even affectively in a human act that is very real, that is, in fact, a kind of metaphor of his daily efforts to ‘make sense’ of experience.”

(Hutcheon, 1980: 30)

Como se infere, o leitor é, portanto, apanhado nesta duplicidade inexorável. O paradoxo metaficcional, isto é, a distanciação e, simultaneamente, o envolvimento do leitor no processo de leitura é, e voltamos a frisar, um dos maiores desafios que este tipo de texto impõe.

Voltemos, agora, à questão da tipologia sugerida por Hutcheon. Há romances que exploram de forma mais explícita a componente metaficcional, seja do ponto de vista diegético seja do ponto de vista linguístico. No primeiro caso, relativo à forma explícita do modo diegético, o texto força o leitor a tomar consciência de que ele também fica comprometido a criar um mundo fictício. Esta tomada de consciência é conduzida, muitas vezes, por um código narrativo paródico, que serve de pano de fundo. No segundo, a forma manifesta do ponto de vista linguístico, os textos tematizam a inadequação da linguagem para exprimir sentimentos, comunicar o pensamento ou mesmo para transmitir acontecimentos (cf. Hutcheon, 1980: 28-29). Queremos realçar que, em qualquer dos modos, os textos dão ênfase aos processos criadores dos leitores ou da leitura. Os múltiplos processos utilizados de (des)organização – semântica, estrutural e linguística – obrigam o leitor a (re)aprender a construir o sentido do mundo narrado e, quiçá, do seu próprio mundo.

Mas se, à primeira vista, este tipo de texto tornea as expectativas e os hábitos de leitura do leitor, originando-lhe uma sensação de desfamiliarização e de estranhamento, porque mais habituado à coerência e linearidade do texto tradicional, não deixa, contudo, de lhe propor uma experiência inédita. Por um lado, como vimos, propõe-lhe uma atitude heurística e hermenêutica de maior complexidade, devido às agressões das convenções literárias e ao uso de *clichés* e de estereótipos usados de forma irônica, mas por outro, convida-o a uma certa diversão. Com efeito, o leitor pode divertir-se a encontrar conexões de sentido entre os diversos fragmentos, a descortinar laços entre o narrado e o real circundante ou, até, pode aceder ao universo oferecido, consentindo cumplicemente no modo particular de comunicação que aquele texto institui. Pode aceitar as novas regras do jogo e aderir à proposta transgressora. Pode, inclusivamente, jogar segundo as regras propostas pela

textualidade e, tacitamente, aceitar colaborar na construção do sentido do mundo narrado. Pode simplesmente deixar-se guiar pelo prazer de ser surpreendido pela audácia de se lhe propor um papel bem diferente daquele que lhe era tradicionalmente destinado. Pode, ainda, deixar-se conduzir pela curiosidade em perceber como é que a literatura se vale das convenções e da rutura e, em última análise, em descobrir por que mecanismos a narração corta as expectativas do leitor.

Em todo o caso, consideramos que ler metaficção é uma atividade arriscada. O leitor corre o risco de alterar as suas estratégias de leitura, de perder a segurança das suas convicções acerca da capacidade de a literatura representar o mundo ontológico e, sobretudo, de pôr em causa as convenções usadas pela literatura para representá-lo. Entendemos, todavia, que a literatura autorreflexiva, ao explorar as possibilidades da própria ficção e da reflexividade por ela tematizada, desafia o leitor a abordá-la de modo reflexivo, ampliando, assim, o seu potencial de leitura.

Pelo exposto até agora, concluímos que este tipo de narrativa não permite que o leitor tenha uma atitude passiva. Este é constantemente chamado a colaborar no processo da criação. Tem, em última instância, de aceitar um contrato de leitura *a contrario* desse que permitia uma pacífica aceitação da “verdade” ficcional. Consideramos, porém, que, embora o leitor seja obrigado a envolver-se no processo de leitura de forma mais intelectual e menos emotiva, este acaba por ter uma experiência mais enriquecedora.

Antes de avançarmos, cumpre-nos assinalar que, a partir deste momento, não nos referiremos ao leitor de natureza e tradição extradiegética, com existência biológica social e política, aquele que efetivamente concretiza o ato da leitura, mas àquele construído e presentificado na teia da própria ficção, com quem o narrador interage, para quem dirige os seus apelos mais imediatos, a quem constantemente pede cumplicidade e participação ativa no processo da criação. Isto porque, afinal de contas, é com este leitor materializado no texto que interage dialogicamente o narrador.

Vejamos então como se realiza, no nosso *corpus*, a interação dialógica entre narrador/leitor e qual o perfil do seu parceiro na aventura da escrita.

Seja através de interpelações diretas, seja mais indiretamente, pelo recurso a outros artifícios, o leitor é constantemente convocado para a tessitura narrativa para se tornar um ser atuante na construção do processo narrativo. O narrador simula um diálogo entre ele e o leitor, criando a impressão de que este é um parceiro imprescindível e fiável e de que a obra

é resultado da interação dialógica entre ambos. Consoante os imperativos da diegese, o narrador carvalhiano ora solicita a sua solidariedade e cumplicidade nos desabafos e confissões decorrentes das dificuldades no ato da escrita, ora convida-o a entrar no jogo ficcional, ora impele-o a solucionar os espaços em branco, ora ainda o instiga a confirmar determinadas posições tomadas por si no decurso da narração. O leitor inscrito na narrativa apresenta-se como alguém eleito para ser o interlocutor privilegiado, alguém capaz de corresponder aos apelos, às expectativas e às provocações do narrador. O texto torna-se, assim, um simulacro de parceria perfeita, já que a sintonia entre as duas instâncias é visível, assim como os laços afetivos, de cumplicidade e de confiança.

A frequência com que o leitor é impelido a participar no jogo ficcional corrobora aquilo que defendemos: a interação com o leitor é simples artifício e afigura-se como uma necessidade do narrador tematizar a morte de um modelo de leitura passiva e ingênua.

Aduza-se, antes de prosseguirmos, que a encenação da interlocução do narrador com o leitor não é uma estratégia inovadora, já que esta foi profusamente usada pelos escritores românticos. Em nossa opinião, embora se reconheça que Mário de Carvalho se vale desta espécie de artimanha que lembra os autores de oitocentos, sobretudo o pacto de confiança e de cumplicidade que Almeida Garrett, em *Viagens na minha terra*, mantinha com o leitor (não esqueçamos que o escritor é herdeiro de uma prática autorreflexiva inaugurada pelo *Dom Quixote* de Cervantes e continuada por alguns romancistas do século XVIII), não deixamos de constatar que os desafios que o nosso escritor coloca ao seu leitor são diferentes. Isto porque as narrativas metaficcionais do século XX, nomeadamente as carvalhianas, instauram linhas de leitura diversas das do século anterior.

*Mutatis mutandi*, o narrador carvalhiano pede ao seu leitor que adote uma postura mais madura e mais refletida, de questionamento epistemológico e ontológico sobre a representação da realidade e sobre a forma como se edifica uma obra literária. Ademais, ao mesmo tempo que coloca o leitor numa posição distanciada para lhe permitir observar a artificialidade do texto, pede-lhe que se envolva intelectualmente, participando ativamente na sua construção e hermenêutica.

Apesar de não termos qualquer preocupação de exaustividade no recenseamento de todas as intrusões do narrador que, iniludivelmente, confirmam a relação dialogante do narrador com o leitor, transcrevemos um número suficiente de passagens evidenciadoras da encenação dialógica. Em quadros, cremos nós, torna-se mais perceptível a ideia de que este

narrador intrusivo recorre, *grosso modo*, a duas estratégias para conduzir o leitor pelos labirínticos caminhos da história, para incitar o seu parceiro a manter uma postura dinâmica e reflexiva e para lhe solicitar complementaridade na leitura – a interação com o leitor e a cumplicidade com o leitor. Aceitemos esta bipartição por uma questão de comodidade. Observemos, então, nos quadros 6 e 7, os dois processos usados.

## **Quadro 6**

### **Interação com o leitor**

(exemplo 1) “Permitam-me uma menção àquela plethora de peças de teatro, com a promessa de que não transcreverei mais de duas linhas de qualquer delas.” (Carvalho, 2002: 47-48).

(exemplo 2) “Devem lembrar-se com certeza daquela história do muro de duro quartzo que resistia a todas as tentativas de derrube (...)” (idem, 2002: 48).

(exemplo 3) “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. (...) Mas lá que Eduarda faz falta, faz. Depois verão.” (idem, 2002: 59-60).

(exemplo 4) “Atentos como estais, já reparastes que Eduarda subrepticamente 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’.” (idem, 2002: 82).

(exemplo 5) “Conheceis a Caparica? É uma febril praia portuguesa de lei que vê a leste a falésia empinada com as suas fissuras arenosas; (...)” (idem, 2002: 83).

(exemplo 6) “Imaginaí-os a cirandar por lá, do modo palonço que foi descrito, e as nossas personagens fazendo vinda entre eles.” (idem, 2002: 83).

(exemplo 7) “(...) o leitor há de ser poupado àquilo de que não precisa, porque, tal como eu, se está nas tintas para as emblemáticas comerciais.” (idem, 2002: 84).

(exemplo 8) “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...” (idem, 2002: 98).

(exemplo 9) “Eu sei, o leitor sabe, Deus sabe, mas os dois homens não estando certos disso, (...)” (idem, 2002: 105).

(exemplo 10) “Aposto que se o leitor o procurar não o encontrará sem a minha ajuda.” (idem, 2002: 123).

(exemplo 11) “Dirão que me cabe dar os pensamentos de Joel Strosse durante o percurso e que tenho todas as páginas do mundo, ou pelo menos as que o meu orçamento e paciência comportarem, para os ir desfibrando e estendendo, como Dido, arguta, a fazer render a sua pele de boi.” (idem, 2002: 191-192).

(exemplo 12) “Tentação enorme, ó experiente leitor, de parar aqui e mudar de foco. Fazer atuar o efeito de deferimento. (...) E mudar de capítulo, passar para São Jorge do Alardo, ou Lisboa, e o leitor ansioso, a procurar nas páginas adiante, a querer saber se Emanuel foi estraçalhado pelos cães, (...)” (idem, 2003: 61).

(exemplo 13) “Um dia, leitor, hei de contar as ânsias e tormentos com que se vai martelando a a artesanaria da escrita, (...)” (idem, 2003: 216).

(exemplo 14) “Agora eu juro, juro por todos os deuses do Olimpo, Musa que me ouves, leitor que me crês, que fui surpreendido por esta detonação, tanto como todos. Quem só tenha aberto o volume nas últimas páginas pensará, estando de má-fé, que eu introduzi aqui, à socapa – como se fosse capaz disso – um dispositivo dito de ‘*d.e.m.*’, o mesmo é dizer: *deus ex machina.*” (idem, 2003: 222-223).

(exemplo 15) “Imaginem uma tartaruguita (...)” (idem, 2010: 17).

(exemplo 16) “Para mim e para o leitor, pouco interessados em argumentos repisados e muito semelhantes aos das outras contendas domésticas, ela apenas tem interesse por introduzir uma divagação breve e transcendente.” (idem, 2010: 17).

(exemplo 17) “Era bom que esta mãe se reconduzisse, não já às condições celebradas de especiosa ou dolorosa, mas ao figurino de benevolência materna. Para a leitora, porque a reconheceria com mais facilidade e afinidade; (...)” (idem, 2010: 28).

(exemplo 18) “O leitor é mais experimentado que eu nestes artificios e bem sabe como o momento de adormecer é perigoso para as personagens, porque os autores costumam atormentá-las com analepses. Às vezes, basta apanharem-nas distraídas, a olhar para qualquer objeto. Um daqueles bolos a que chamam madalena, por exemplo...” (idem, 2010: 34).

(exemplo 19) “O discernimento e a larga vivência do leitor também conhecerão abundantes casos em que toda a gente se pergunta: ‘Como é possível, se gosta tanto de cães?’, ou ‘Como é possível, se traz sempre cinquenta cêntimos para os pedintes do metro?’, ‘Como é possível, se está sempre pronto a mudar um pneu de um estranho?’” (idem, 2010: 46).

(exemplo 20) “Recordam-se da velha banda desenhada americana, de Lee Falk e Phil Davis, Mandrake, o mágico vestido de fraque, de bigodinho, com o cabelo a luzir de brilhantina?” (idem, 2010: 66).

(exemplo 21) “Afastem-se da terra cinquenta quilómetros, passem a estratosfera, abandonem a gravidade (...). Recuem até à explosão primordial (...) e atentem na insuficiência da prosa para atingir estas complexas realidades, plantadas no âmago do inefável.” (idem, 2010: 89).

(exemplo 22) “Descortina o leitor um tipo de português largo e inflado, ovante e intrusivo, propenso à calvície, com sobranceiras de escovilhão, riso beijudo, pelame encaracolado em todo o corpo, amador da piadola e da pirraça, grosseiro para os mais fracos, airosos para os superiores, em absoluto impenetrável a noções básicas de decência e decoro? Uma figura digna das *Metamorfozes*, em que se hibridiam o entranhado lanzudo e o atávico malandrim? Não descortina?” (idem, 2010: 94).

(exemplo 23) “Os leitores mais advertidos hão de lembrar-se de um jornal chamado *Corneta do Diabo*, escrito por um tal Palma Cavalão, (...)” (idem, 2010: 96).

(exemplo 24) “De resto, nisto da escrita de romances, que é uma espécie de sociedade por quotas, o leitor tem a sua parte e eu peço-lhe que tenha a bondade de a aplicar, recordando-se das vezes em que comeu canja a doentes da Figueira, e de entre elas a pior. Se conseguir imaginar uma

ainda mais desengraçada, terá a canja da mãe de Arnaldo. Se ainda conseguir prestar-se a imaginá-la uns graus abaixo, terá a reservada opinião de Arnaldo sobre as virtudes culinárias da mãe e do seu polícia.” (idem, 2010: 110-111).

Muitas vezes, o narrador envolve o leitor num coletivo “nós”, tornando-o cúmplice no seu labor:

### **Quadro 7**

#### **Cumplicidade com o leitor**

(exemplo 1) “E porque já vamos na página dessásseis (...)” (Carvalho, 2002: 16).

(exemplo 2) “Deixemo-lo tranquilo, a olhar concentrado para o seu papel A4, (...)” (idem, 2002: 49).

(exemplo 3) “Já lá iremos. Ora esguardemos como se fôssemos presentes – porque, entretanto, transcorreu a noite e chegou a manhã – (...)” (idem, 2002: 73).

(exemplo 4) “(...) saíamos rapidamente de Belém, após um olhar reverencioso à Torre, e regressemos a casa de Jorge (...)” (idem, 2002: 75).

(exemplo 5) “Estamos situados? Pois é neste enquadramento que os convido para um certo restaurante da Graça, aproximado à Rua das Beatas, não longe da Vila Bertha, onde, pelas dez da noite, já se fabrica uma musicalidade, (...)” (idem, 2002: 122-123).

(exemplo 6) “Mas o professor, que convencionámos chamar-se Reboredo, (...)” (idem, 2002: 160).

(exemplo 7) “Foi esse telefonema, diretamente dirigido a Vera Quitéria, que nós surpreendemos há bocado.” (idem, 2002: 171).

(exemplo 8) “Afastemo-nos, deixemos aqueles dois a palrar num tortuoso caminnho de cabras e vamos localizar duas altas patentes na reforma, (...). Ouçamos os coronéis, chamados Bernardes e Lencastre que se encontram, ou encontrarão, a taramelar à beira de uma determinada piscina, em lugar ainda incerto. O coronel Bernardes, de que ouvimos, claramente ouvida, a voz

sonora, acostumada a comandar, embora não o vejamos, por razões que não sei agora explicar, está a dizer o seguinte.” (idem, 2003: 15).

(exemplo 9) “Meditemos durante uns largos segundos e compenetremo-nos de quão frágeis somos e dignos de comiseração.” (idem, 2003: 25).

(exemplo 10) Deve haver muitas situações parecidas na vida, em que os objetos apaziguam, facilitam, apressam-se para os sítios competentes, aninham-se debaixo da nossa mão, mas andamos sempre distraídos e não reparamos. Atentamos sim, quando as coisas nos contrariam e nos complicam a vida.” (idem, 2003: 109).

(exemplo 11) “Mas saibamos apartar-nos das personagens. Com vénia, aproveitemos o velho ensinamento de Fernão Lopes, deixemos estes três a discutir como estavam e vamos ver o que algum tempo antes dizia o tio de Emanuel dentro do decrepito mas simpático Renault.” (idem, 2003: 164-165).

(exemplo 12) “Lá iremos. Agora importa refletir sobre a relação historicamente comprovada entre o vexame e o exílio.” (idem, 2010: 31).

(exemplo 13) “Lá iremos.” (idem, 2010: 70).

(exemplo 14) “Deixámos, em desajeitada sugestão de *cliffchanging*, o nosso jovem estirado no chão, (...)” (idem, 2010: 75).

A partir dos exemplos apresentados nos quadros 6 e 7 podemos chegar a algumas conclusões.

A mais notória é a de que o narrador carvalhiano, ser eminentemente dialógico, não se serve de um mecanismo preferencial para interagir com o leitor cristalizado no texto. Observa-se que os dois processos surgem numa espécie de alternância equilibrante.

A forma como o narrador se aproxima do leitor é pautada por uma incontestável cordialidade. Expressões como “Permitam-me” (quadro 6, exemplo 1); “Peço-lhe” (quadro 6, exemplo 3); “Atentos como estais” (quadro 6, exemplo 4); “o leitor há de ser poupado àquilo de que não precisa” (quadro 6, exemplo 7); “ó experiente leitor” (quadro 6, exemplo 12); “O leitor é mais experimentado que eu nestes artificios” (quadro 6, exemplo 18) são

reveladores desse seu modo respeitoso, beirando uma certa reverência. No entanto, este modo quase formal de interagir não é inibidor de uma aproximação eivada de cumplicidade. No quadro 7, a interlocução com o leitor é feita sobretudo através de exortações no presente do conjuntivo na primeira pessoa do plural e de outras fórmulas mais ou menos imperativas. Ao mesclar-se com o leitor, a vontade de aproximação (e até de abolição de fronteiras), de comunhão e de cumplicidade é ainda mais notória.

Atentando sobretudo no quadro 7, podemos verificar que o narrador mantém o leitor monopolizado, forçando-o a seguir as suas coordenadas e a inteligir de idêntico modo, cerceando-lhe a liberdade de ação ou de pensamento (cf. exemplos 2, 3, 4, 5, 8, 9, 11, 12 e 13). Estrategicamente, a monopolização do leitor pelo narrador é mais evidente nos momentos em que o narrador funde o leitor num *nós*, pois desta forma consegue mais eficazmente orientar, conduzir e construir a opinião do leitor. Uma vez, arrastando o leitor numa espécie de *travelling*, incita-o a adotar uma atitude dinâmica e a atentar no real, descortinando-lhe pormenores, singularidades, e fazendo-o confrontar-se cognoscentemente com o que o rodeia (cf. exemplos 3 e 4). Daí a ativação dos sentidos – sobretudo o da visão e o da audição – para uma melhor apreensão do que se passa à sua volta (exemplos 5, 8 e 11), e da imaginação para poder construir toda uma imagística que tenha correspondência com o real (cf. exemplo 4 e quadro 6, exemplos 6, 8 e 12). Outras vezes, servindo-se do seu lugar privilegiado na narrativa – o da sua condução –, desafia o leitor a conformar os pensamentos e os sentimentos aos seus (cf. exemplos 9, 10, 11 e 12). Porém, nalguns momentos, o controlo sobre o leitor é feito de forma quase impercetível, deixando a impressão de que as decisões são tomadas de comum acordo, sem qualquer oposição do leitor, como ilustra o exemplo 6. Conforme nos assevera o narrador, o nome Reboredo dado ao professor foi escolhido pelo narrador e pelo leitor (“que convencionámos chamar-se Reboredo”).

A monopolização do leitor pelo narrador vem acompanhada de estratégias e de mecanismos para conquistar e seduzir o leitor (*captatio benevolentiae*). Este é conquistado pela simpatia, pela simplicidade e pelas “piscadelas de olho” (Carvalho, 2003: 16) do narrador. A encenação no plural – narrador e leitor, “nós” – conquista definitivamente o leitor. A recorrência a frases interrogativas (forma frásica que mais acentua o desejo de comunicação bilateral e de abertura ao outro) aproxima as duas instâncias e ativa a cumplicidade entre elas (cf. quadro 6, exemplos 5 e 22 e quadro 7, exemplo 5). O convite

dirigido ao leitor para, *in loco*, presenciar acontecimentos ou elementos que são do interesse do narrador, indicando o modo como deve ser observado e interpretado, aguçando-lhe a curiosidade e criando-lhe expectativas, não só predispõe o leitor a aceitar o protocolo de leitura que lhe é oferecido, como ainda reforça laços de afetividade (cf. quadro 6, exemplo 21 e quadro 7, exemplos 3, 4, 5, 8, 12 e 13).

É altura de perguntarmos: qual o perfil deste leitor a quem são exigidos desafios tão diversos? Trata-se de um ser curioso (quadro 6, exemplo 3), atento (quadro 6, exemplo 4), arguto (quadro 6, exemplo 11), experiente e de “larga vivência” (cf. quadro 6, exemplos 12, 17 e 18), inteligente e com competência literária (quadro 6, exemplos 19, 21 e 22). É alguém com vivências semelhantes às do narrador (quadro 6, exemplo 9) e com uma memória literária comum (quadro 6, exemplos 18, 21 e 22). É um ser ativo, capaz de acompanhar o narrador para todo o lado (quadro 7, exemplos 3, 4, 5, 8, 11, 12 e 13). Comunga dos mesmos interesses, dos mesmos valores e das mesmas crenças do narrador e analisa os problemas com a mesma lente (cf. quadro 6, exemplos 7 e 16 e quadro 7, exemplo 10). É afetivo e confiável, com capacidade para compreender e para se solidarizar com o narrador quando este precisa de confidenciar cumplicemente as suas inquietudes e as suas dificuldades no ato da escrita (cf. quadro 6, exemplo 13). É um ser capaz de reconhecer o caráter artificial da narração (cf. quadro 6, exemplo 18 quadro 7, exemplos 6, 8 e 14), e, simultaneamente, capaz de descortinar laços entre o mundo ficcional e o real (cf. quadro 6, exemplo 22). É, pois, um ser desenvolvido que facilmente transita entre os dois mundos, o ficcional e o real. Tendo em conta que o narrador utiliza como processo de comunicação preferencial o humor mesclado de ironia (o ludismo e a ironia, características intrínsecas do narrador carvalhiano, estão evidentes em todo o *corpus* estudado), este leitor, para além de se apresentar como um ser capaz de entrar no jogo, de compreender a ironia do narrador, e de participar na hermenêutica do próprio texto, apresenta-se também como coadjuvante na sua construção (cf. quadro 6, exemplo 11 e quadro 7, exemplos 1, 2, 3 e 6), até porque, como assevera o narrador, o leitor é experiente, conhecedor dos artificios literários (cf. quadro 6, exemplo 18) e “nisto da escrita de romances, que é uma espécie de sociedade por quotas, o leitor tem a sua parte” (Carvalho, 2010: 110). Por outro lado, o leitor é alguém que aquiesce a todos os desafios e propostas do narrador. No nosso ponto de vista, não há aqui contradição. Isto porque o leitor, ao mesmo tempo que é convidado a participar ativamente na criação do texto, é-lhe pedido que se deixe conduzir pelo narrador, que confie nas suas decisões, nas suas escolhas e no

conhecimento que tem da matéria diegética. Portanto, o leitor apenas retribui a confiança que o narrador deposita nele, apenas responde afirmativamente ao pacto de confiança que lhe é solicitado. E, assim, as linhas divisórias entre narrador e leitor liquefazem-se...

Neste momento impõe-se outra questão: porquê inscrever o leitor no texto? A presença desta segunda pessoa sugere que o ato de escrever é um ato dialógico, como se fosse uma resposta a um apelo ou a uma provocação de alguém. Neste sentido, defendemos que a interlocução com o leitor é uma forma de o narrador mostrar que o leitor não é um simples recetor de uma história que é contada ou um mero observador dos artifícios ficcionais, é, outrossim, uma instância-agente de todo o processo narrativo. Acreditamos que o leitor presentificado no texto é outro *eu*, ou seja, é o *eu* escrevente desdobrado, que, lendo-se, projeta no texto o próprio horizonte de expectativas em relação à leitura. O leitor é, pois, uma reprodução do próprio *eu*, qual mito de Narciso. Daí o texto ser um simulacro de parceria perfeita, pois o leitor que dele emerge sabe como responder a todos os desafios que lhe são impostos. O leitor tornado narratário é, assim, o interlocutor necessário para completar e fechar o círculo da comunicação.

Resta-nos, antes de finalizarmos este ponto, colocar duas questões que estão inter-relacionadas: o leitor vulgar, isto é, o leitor menos instruído consegue compreender este tipo de narrativa e dele retirar prazer estético? Que tipo de leitor constrói as narrativas metaficcionalistas carvalhianas?

Os desafios lançados ao leitor são exigentes pelas razões que acima apresentámos e, ainda, porque, como teremos oportunidade de mostrar, o nosso *corpus* dialoga ludicamente com uma diversidade de textos que, na maior parte das vezes, não fazem parte da enciclopédia básica do leitor vulgar. Contudo, não obstante estes aspetos que, na aparência, comprometem a legibilidade dos textos e o prazer estético, parece-nos que o leitor menos preparado literária e culturalmente não só é capaz de os ler com um nível de profundidade menor, como ainda se pode deleitar com uma interpretação mais à letra ou com a graça jocosa que está disseminada ao longo das narrativas<sup>175</sup>. Ademais, ao harmonizar com toda a mestria a citação intelectual e o vernáculo com o verve popular<sup>176</sup> e a malícia, Mário de

---

<sup>175</sup> Maria Alzira Seixo, a propósito de *Fantasia*, observa que pouco importa se o leitor é ou não capaz de ler em diferentes graus de profundidade as referências eruditas: “(...) só as aprende quem as conhece, e que não as conhece diverte-se com uma interpretação mais à letra, seguindo o percurso das personagens mais bizarras que volteiam em torno dos alpardados coronéis” (Seixo, 2004: 112).

<sup>176</sup> À laia de exemplo, lembramos a linguagem grosseira e desbragada, eivada de calão da personagem Maria das Dores, a mulher do coronel Maciel Bernardes, de *Fantasia*: “Você nem doente larga essa porra. Parece

Carvalho acaba também por cativar e divertir o leitor comum. Recorrendo ao *double coding*<sup>177</sup>, o autor escreve, portanto, quer para o leitor vulgar quer para o leitor instruído e de bom gosto estético.

Respondendo agora à segunda questão, em nossa opinião, estes textos cumprem uma importante função didática: ao ensinar como fazer e como ler literatura, eles almejam formar leitores críticos, competentes e instruídos. Ao retirar ao leitor a sua posição de conforto incentivada pela literatura convencional, o ato de leitura é agora dinâmico e de grande complexidade heurística e hermenêutica. Uma vez que estas obras incorporam o próprio processo de escrita, elas desafiam o leitor a criar o sentido do texto, a reformar e a reordenar unidades, a completar lacunas e a tornar-se co-participante no processo de criação. Mostrando como são construídas as narrativas, os leitores acercam-se dos textos de modo reflexivo e adquirem competências que lhes permitem ampliar o próprio potencial de leitura. Neste sentido, pensamos que o nosso *corpus* possibilita a formação de um leitor instruído, capaz de efetuar uma leitura ativa e autorreflexiva, substituindo o leitor vulgar que adota uma postura passiva e acrítica.

Concluindo, defendemos que Mário de Carvalho está ciente da necessidade de formar um leitor instruído, que saiba responder aos diferentes desafios lançados pelo narrador e que consiga ser um verdadeiro parceiro na produção da sua obra. As narrativas metaficcionais derivam desta consciência. A metaficção carvalhiana ensina novos modos de ler, formando um leitor capaz de interessar-se não só pela escrita de uma história, como, simultaneamente, pela história autorreflexiva da escrita. Reforçando o caráter didático destas narrativas, diríamos que formar leitores é uma das grandes preocupações (a principal?) de Mário de Carvalho.

### 3.5- A interação com as personagens e os narradores interinos

No seu *ludus* metaficcional, o narrador do nosso *corpus*, embora heterodiegético, não consegue resistir à vontade lúdica de interagir com personagens por si criadas. Não tem

---

que casou com a puta da metralhadora, ou o caraças. Ao menos se amandasse um tiro nos cornos acababavam-se as chatices” (Carvalho, 2003: 63). E, ainda, no mesmo registo, a linguagem de Eduarda: “(...) mas Eduarda, que não tinha saúde para desistências, cogitou: ‘Tás aqui, tás no papo!’” (idem, 2002: 63).

<sup>177</sup> Esta é uma expressão usada por Charles Jencks, ao referir-se ao público-alvo da arte contemporânea em geral. Segundo o crítico, esta dirige-se “simultaneamente a um público minoritário de elite usando códigos ‘elevados’, e a um público de massas usando códigos ‘polulares’” (apud Eco, 2002: 219).

qualquer pretensão ou reivindicação de ineditismo, até porque, como afirma em *Casos do Beco das Sardinheiras*, coletânea publicada em 1981, está plenamente consciente de que “isto de um autor conversar com as personagens vai estando um bocado visto” (Carvalho, 2000: 83).

O narrador integra-se na narrativa ora para simular o seu desejo de interpelar personagens ora para encenar diálogos, satisfazendo, desta forma, a sua necessidade endógena para expor o jogo ficcional. Isto porque, como temos vindo a realçar ao longo do nosso trabalho, Mário de Carvalho não se limita a imitar estratégias, mas assimila-as e transforma-as, através da sua fantasia e de um estilo peculiar. Na verdade, a interação narrador/personagem concorre para conduzir o leitor a entrar no jogo da literatura. O narrador, ao conversar com as personagens sobre o seu estatuto ficcional, chama a atenção do leitor para o processo de construção das personagens, levando-o a ler a obra como constructo artístico. Desocultando e infantizando o modo como urde o universo romanesco, o narrador rompe o pacto da “ilusão romanesca” e impõe uma leitura crítica. Este conjunto de motivos legitima que nos detenhamos com alguma atenção neste procedimento lúdico.

Considerando o *corpus* em estudo, é em *Fantasia* que a interação narrador/personagem se evidencia com maior versatilidade e nitidez. Embora as outras duas obras constituam verdadeiros espaços de festa da imaginação criadora do autor, este artifício é quase inexistente. No entanto, e curiosamente, em *Era bom*, o narrador, relatando uma história que lhe é alheia, plenamente consciente das suas funções, encena, por vezes, um desejo enorme de conversar com uma das personagens, inegável sintoma da referida propensão endógena para denunciar a condição de artefacto da obra:

“Daqui a bocado preciso de dirigir uma pequena interpelação ao Joel Strosse, e, até lá, não convém que fique nada por elucidar.”

(Carvalho, 2002: 115)

É certo que nunca chega a interpelar o protagonista do romance. Contudo, não deixa de confessar a sua vontade de o fazer, pois, como justifica, a sua clausura psíquica inquieta-o:

“E vendo-o assim, desamparado, mais preso que os presos, encasulado naquelas paredes, pensando em turbilhão, mas sem pensar em nada, caminhando, caminhando, mas

sem poder ir a parte alguma, eu 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.”

(idem, 2002: 118)

Curioso é também o momento em que o narrador, numa postura assumidamente metaficcional, concede o direito a uma das personagens, o professor de grego, a reivindicar uma presença mais marcante na ação:

“Então aquele professor de Grego não tinha nome? Acho que já o vai merecendo, pelo seu esforçado protagonismo, a querer à força entrar nesta história. Como é que se há de então chamar? Pensando bem fica-lhe a matar Vasco Reboredo, mas não há de passar além das seis páginas, se tanto, embora complexas.”

(idem, 2002: 159)

Mas, como referimos, é em *Fantasia* que o narrador acabará por dar largas a esta intrínseca tendência lúdica para a encenação de um diálogo com as personagens. É nesta narrativa que o leitor é convidado a acreditar que o narrador conversa efetivamente com as duas personagens femininas. Abordando-as de forma provocatória, estas são confrontadas com o seu estatuto ficcional, com as suas “fraquezas”, atitudes e comportamentos.

Afastámos deliberadamente a pretensão de exaurir a totalidade das passagens em que o narrador se introduz na narrativa para interagir com as personagens. Parece-nos mais profícuo selecionar os exemplos que melhor contribuem para dilucidar o modo como é montado e composto o jogo ficcional.

Atentemos em primeiro lugar no seguinte excerto, em que uma das personagens secundárias, de forma quase inesperada, solicita a permissão para irromper em cena, argumentando que a ocasião é a mais conveniente:

“Posso? É boa ocasião de eu entrar, eu que brinquei com o Nelson em miúdo. (...) Acho que sei mais dele, naquele período, que os próprios pais. (...) A razão porque me intrometo na história não é a de acrescentar mais o Nelson que já está documentado e com o processo em adiantada fase de instrução. Contudo, eu tenho absolutamente que intervir, num descargo de consciência, por conta dos meus pecados e acho que a melhor altura é este hiato do almoço do coronel, em que, por consenso, eles são deixados em boa paz. Eu sou tio do Emanuel (...).”

(Carvalho, 2003: 80-81)

De seguida, arrogando-se do seu estatuto de narrador, o tio do Emanuel tenta irmanar-se ao primeiro narrador, num simulacro de rivalidade e de complementaridade, fazendo-nos crer que ambos partilham o mesmo lugar privilegiado na narração. Assim, intromete-se para contestar o comentário feito pelo primeiro narrador a propósito de uma reprimenda de Bernardes à sua mulher (“- Coma e cale-se, quem vai, vai, quem está, está – sugeriu o coronel Bernardes. Embora a expressão em si fosse rude, a elocução, um tanto engrolada por causa do pimentão das febras, queria-se neutra, preventiva de hostilidades e, por se mostrar destituída de prerrogativas de mando, funcionava mais como um alvitre que como uma ordem.”):

“‘Não concordo’ obtemperou o tio do Emanuel. ‘Eu pronuncio-me pelos conteúdos. Uma ordem, mesmo dita em voz melíflua ou abafada, ou até cantada, ou sorridente, não deixa de ser uma ordem, com a natureza de ser obedecida ou não.’”

(Carvalho, 2003: 87)

Curiosamente, pouco depois, o primeiro narrador aproveita “o privilégio autoral” para desvelar as contradições do segundo narrador, simulando tensão entre ambos e uma espécie de “ajuste de contas”:

“‘Ainda está entre nós?’, (...). Ora este cavalheiro que, minutos atrás, sustentava como fora decisiva a ênfase no discurso do sobrinho, mais do que a premência do discurso dele, retalia agora, advogando exatamente o contrário, porque atalhei a sua tese acerca das mulheres desencontradas. (...) Somente, num rápido e disfarçado aparte, aproveitou o privilégio autoral (designado na lei por ‘apanágio do autor agravado’) para denunciar como um dos empedernidos faladores contra quem esta modesta obra se insurgiu, o brio possível.”

(Carvalho, 2003: 87-88)

Um pouco mais adiante, como que querendo lembrar de que, afinal, é ele quem manipula toda a narração, o primeiro narrador expõe, perante os olhos do leitor, o pedido para o segundo narrador se afastar: “Pode-se ir embora à confiança, meu caro senhor, não lhe tomo mais tempo.” (Carvalho, 2003: 92).

Mas se a personagem anterior foi dispensada, no excerto que segue, o narrador simula estar preocupado com a pouca participação de uma outra, Maria José, e decide chamá-la para que esta não fique “tão apagada nesta história” e se dê a conhecer, reforçando, uma vez mais e deste modo, o poder supremo do primeiro narrador:

“Sim, sim, Maria José, pode ficar aí de pé ou sentar-se, como preferir. Mas chega-se um bocadinho mais para a luz, está bem? Sente-se confortável? Quer tomar alguma coisa? Veja lá... Bem, por onde começamos? Podia ser pelo nome, não?”

- Maria José Campos de Sousa e Lencastre.

Adotou o nome do marido, não foi? (...) Pois bem, conte-me alguma coisa de si. Que é que significa esse gesto? Que não tem interesse? Mas eu não quero que a Maria José apareça tão apagada nesta história. Por isso, em consciência, entendi convocá-la. Sabemos pouco de si.”

(Carvalho, 2003: 175-176)

Para deleite do leitor, o diálogo do narrador com a personagem continua. Este compraz-se em testemunhar e avaliar em primeira mão e em simultâneo com o narrador a gradual vulnerabilidade da personagem, as suas reações e as suas explicações para certos comportamentos.

Trata-se de uma estratégia subversiva que visa, por um lado, favorecer a cumplicidade entre o par narrador/leitor, uma vez que as linhas divisórias que o separam se atenuam ou até se liquefazem. Ao mesmo tempo, abre o jogo ficcional e exhibe-o, denunciando ao leitor o artificialismo da figuração das personagens e da própria ficção.

De qualquer forma, pouco depois, sob o olhar do leitor, é altura de o narrador, em concordância com a personagem, dispensá-la:

“(...) Muito bem, Maria José há mais alguma coisa que queira dizer? Algum comentário? Pense, pense à vontade...”

- Não. Não me ocorre nada.

Não vai depois recriminar-me por lhe ter dado pouca atenção? Veja lá...

- Não, não, está bem assim...

Pronto, obrigado, Maria José, é tudo.”

(Carvalho, 2003: 178)

Continuando a jogar com as fronteiras ficcionais, o narrador de *Fantasia* confronta-se um pouco mais adiante com a personagem feminina mais rebelde – Maria das Dores. A personagem destaca-se pela sua inteligência, pela sua desenvoltura, pela recusa em seguir normas limitativas da liberdade e pela capacidade em responder de forma rápida e pronta às questões que lhe são colocadas. Por isso, é ela quem, dando largas à sua natureza irreverente, vai pôr em causa a própria construção narrativa e os códigos da ilusão romanesca que presidem à configuração das personagens.

Atentemos no momento em que o narrador, numa atitude eminentemente livre e lúdica, enceta o diálogo com a referida personagem, Maria das Dores:

“Podemos falar agora?

- Agora cá!

Brincamos?

- Não às mesmas coisas.

Eu estava a sugerir que conversássemos um bocadinho.

- Sirva-se. É um momento tão bom como outro qualquer...

Quer dizer-me o seu nome completo?

- Prefiro não. Maria das Dores basta. Para si, pelo menos, chega.”

(Carvalho, 2003: 182)

À rebeldia e insubmissão da personagem junta-se-lhe uma linguagem vulgar, pejada de calão e de palavrões. O narrador, verdadeiro *homo ludens*, desafia a personagem a justificar tal vocabulário:

“Porque é que a Maria das Dores usa essa linguagem tão vulgar?

- Havia de me ouvir falar com o meu pai. Especialmente depois do jantar. Era mata e esfolia. Nunca leu os psicólogos das revistas cor-de-rosa? Fatal lacuna. Sou provavelmente uma alma incompreendida e insegura que disfarça a sua capacidade de dádiva com a brusquidão de maneiras, para não ter que assumir os tesouros de ternura que guarda em si. Uma espécie de Humphrey Bogart no feminino.”

(Carvalho, 2003: 183)

Num continuado caminho de desocultação, assiste-se, logo de seguida, a um cativante jogo lúdico-verbal, em que o narrador, evocando a sua onipotência, ameaça

eliminar a personagem da história. Esta, por seu turno, numa postura manifestamente metaficcional, acusa-o de se aproveitar do seu estatuto privilegiado para manipular a construção narrativa:

“- O tanas. Mas porque é que havia de falar a sério consigo? Devo-lhe alguma coisa? Tomei algum compromisso? Estamos noivos?

Nem sequer é obrigada a estar aqui. Veio porque quis.

- Posso ir-me embora?

Com certeza, por quem é. Até não é possível que aconteça outra coisa. Imagine que eu a suprimo de todo desta história. Posso sempre voltar ao princípio e prescindir da Maria das Dores. Faço o Bernardes viúvo, ou celibatário, caso-o com outra, amigo-o com uma desconhecida... E duvido muito de que outro autor se interesse por si.

- E eu ralada...

Muito bem. Para já, pode ir...

- Pensa que tenho algum medo? Isso é uma chantagem do catano. Se eu tivesse a faca e o queijo na mão, como você tem, não lhe tirava assim o tapete..."

(Carvalho, 2003: 183)

Como se pode constatar, a tensão criada entre ambos faz despoletar questionamentos concernentes a processos cruciais da narrativa, como o estatuto do narrador, aspeto recorrente na indagação da crítica literária.

Mas a problematização desta questão prossegue. Um pouco adiante, a personagem, com toda a pertinácia, põe em causa a onisciência do narrador:

“- E você pensa que lá por dar de frosques, de quando em vez, ando sempre a fornicar fora do sítio?

Equívoco, Maria das Dores. Eu não estou aqui para adivinhar. Eu sei. Não ganha nada em desafiar-me.

- Então que perguntas são essas?

Pensei que poderia ser importante para outros interessados, que não sabem nada de si."

(Carvalho, 2003: 184)

Neste interessante jogo verbal, o narrador leva a melhor, porque se defende, argumentando que "outros interessados" poderão desconhecer a vida da personagem. O

leitor, que desde o início é convidado a desempenhar um papel atuante, é o alibi, porque não pode ser esquecido. Mas, para cúmulo, pouco depois, a personagem volta a denunciar as fragilidades do narrador, problematizando, mais uma vez, esta questão:

“Olhe, não quer saber porque é que o Maciel e eu nunca tivemos filhos?

- Não. Se achasse importante, perguntava.”

(Carvalho, 2003: 186)

Continuando a documentar esta estimulante e subversiva prática metaficcional, torna-se interessante observar o excerto seguinte, já que é dado o direito à personagem de avaliar o grau da sua participação na história. De notar que esta, quando confrontada pelo narrador, de forma astuta, crítica e humorada, coloca em evidência a sua parca participação, mostrando estar plenamente consciente da manipulação, dos propósitos e das limitações do narrador:

“Sabe porque é que a convoquei?

- Efeitiozinhos estilosos. Farófiás.

Acha que em algum momento deste livro a subestimei, ou discriminei, em função do sexo, por exemplo? De que é que está a rir?

- Olhe, meu filho, a mim não me faz o ninho atrás da orelha. Você está com má consciência e quer aproveitar-se de mim como passa-culpas. É evidente que sempre me tratou às três pancadas. Os machos absorvem toda a sua atenção. Você não percebe peva de mulheres, nem quer perceber. Agora está a dar-me tempo de antena a ver se se desresponsabiliza. Eu não jogo nesse tabuleiro.”

(Carvalho, 2003: 186)

Neste curto diálogo, verificamos que a personagem revela estar consciente das fragilidades do narrador. Ao enfatizar esta consciência, o narrador tem o propósito de parodiar o estatuto do narrador, não se excluindo ele próprio dessa paródia.

Como se pode verificar, em função destes exemplos de índole metaficcional, no cerne da autorreflexão de Mário de Carvalho, está a focalização da voz narrativa e, correlacionadamente, a problematização do grau de presença e de onisciência do narrador. Estamos, pois, longe de uma narrativa sujeita a restrições impositivas. Os exemplos

transcritos ilustram um modelo de narrativa liberto de peias, distanciado da normatividade da narrativa clássica e com uma nova forma de narrar, resultante da invenção, no amplo sentido de criatividade. No entanto – há que sublinhar – embora a sua escrita não descure o entretenimento lúdico-verbal, esta é norteada sobretudo por propósitos críticos. O que parece ser jogo gratuito não é mais do que a reflexão metaficcional do próprio fazer literário.

### 3.6- Os diálogos de teor metaliterário

O afã metaficcional de Mário de Carvalho está patente também numa outra forma assaz peculiar – nos diálogos de teor metaliterário. Nesta sua vontade para expor *in actu* o ofício da escrita, o escritor coloca personagens, por vezes com acentuada ligeireza e *aisance*, até porque elas também são vítimas da “pulsão coloquial” que “assola o país” (Carvalho, 2003: 11), a discutir literatura, a opinar sobre a (in)coerência entre título e enredo e acerca dos temas e da *dispositio* dos eventos narrativos. Através de tais inusitados diálogos, o autor parodia e problematiza as formas de registo tradicional, de obediência estrita às fórmulas e técnicas ortodoxas de orquestrar a narrativa. Mas, ao mesmo tempo, e intencionalmente, submete a sua escrita, orquestrada com descontinuidades, porque fala de si própria e de uma variada galeria de temas, à sua própria crítica e faz uma autoparódia aos seus próprios procedimentos.

Muito embora seja apenas em *Fantasia* que encontramos exemplos que mostram significativamente que as personagens se posicionam criticamente em relação a certas teorias literárias ou convenções, expondo e demonstrando a sua falibilidade ou simplesmente mostrando como é que essas convenções de escrita se operam, esta circunstância não obsta que nos centremos nesta estratégia, a fim de melhor compreendermos a metaficção em Mário de Carvalho. Assim, centremo-nos no diálogo travado entre os dois protagonistas, os coronéis Bernardes e Lencastre, sobre *O Apicultor e o Bidão de Mel*, romance que a mulher de Bernardes estava a ler:

“- *O Apicultor e o Bidão de Mel*, raio de título. É dum desses autores portugueses que andam para aí, nabóides a escrever. Estive a folhear. Um atraso de vida. Perdas de tempo, deambulações, opiniões, descrições, filosofias, desarrumação... um bocejo, pá. Eu, cá para mim, um livro deve apressar-se para o evento, começar logo a meio da coisa e eliminar os

desvios e as imaginações que só servem para encher. Um homem com pescoço de cavalo, por exemplo. Sonhos de doente, estás tu a ver?

- Ai o gajo meteu um homem com pescoço de cavalo?

- Não exageremos. Isto era eu a pensar...”

(Carvalho, 2003: 15)

Ao plagiar a *Arte poética* de Horácio<sup>178</sup>, o coronel Bernardes reivindica uma narrativa representativa, onde os referentes do mundo extraverbal estão diretamente ligados ao mundo do texto, onde, por isso, as fantasias não cabem. Deste modo, no que concerne os aspetos temáticos e no respeito às técnicas de apresentação formal, emerge um narrador que elimina o devaneio, as digressões, as “opiniões”, “os desvios e as imaginações”, porque só “servem para encher”, e que faz o registo linear da matéria narrada sem quaisquer interrupções. A personagem contesta, portanto, uma ficção parcamente ancorada na realidade, recheada de elementos fantasticamente imaginativos e/ou oníricos e com procedimentos técnico-compositivos não convencionais. Ao invés, em termos latos, defende a obediência estrita a uma prática instituída, numa linha romanesca que se aproxima daquela que se consolidou no século XIX – a realista-naturalista.

Curiosamente, o programa de escrita contra o qual se rebela o coronel Bernardes é contrário ao do romance do qual faz parte. *Fantasia*, como já assinalámos, transgride o modo convencional de grafar vidas, já que nela coexistem momentos autorreflexivos e fantásticos, aspetos que perturbam a linearidade discursiva e a progressão lógica da intriga e, conseqüentemente, inibem a leitura linear e o reconhecimento passivo das similaridades entre os objetos representados e a realidade. O facto de Bernardes pôr em causa o modelo de escrita no qual se insere como protagonista não tem significação inócua. As suas considerações fazem parte do jogo irónico do autor e dos seus propósitos parodísticos. De

---

<sup>178</sup> “Se um pintor quisesse juntar a uma cabeça humana um pescoço de cavalo e a membros de animais de toda a ordem aplicar plumas variegadas, de forma a que terminasse em torpe e negro peixe a mulher de bela face, conteríeis vós o riso, ó meus amigos, se a ver tal espectáculo vos levassem? Pois crede-me, Pisões, em tudo a este quadro se assemelharia o livro, cujas ideias vãs se concebessem quais sonhos de doente, de tal modo que nem pés nem cabeça pudessem constituir uma só forma. (...) Em suma: faz tudo o que quiseres, contanto que o faças com simplicidade e unidade. (...) Vós que escreveis escolhei matéria à altura das vossas forças e pesai no espírito longamente que coisas vossos ombros bem carregam e as que eles não podem suportar. (...) A virtude e beleza da ordem consistirão – ou eu me engano – em que se diga imediatamente o que tem de ser dito, pondo muitos pormenores de lado e omitindo-os de momento: que o autor do poema prometido, ora escolha este aspeto, ora despreze aquele”. (Fernandes (trad.), 1984: 51-59).

forma subtil e velada, o autor parodia a sua própria escrita, sendo ele o primeiro a questionar e a problematizar o seu *modus operandi*.

Seguindo a mesma linha de preferência do seu congénere, o coronel Lencastre, “também manifestará opiniões sobre romances” (Carvalho, 2003: 15), agora, sedimentado num livro clássico, a *Poética* de Aristóteles:

“- Eu acho – dirá – que o mais importante é o entrecho, a ação. Depois vêm as personagens e respetivo desenho moral. A seguir, o pensamento, os conceitos. Mas também a maneira como está escrito, o português, se é bom ou mau. Há ainda a toada, o ritmo, que é importante. Finalmente, o modo como os acontecimentos são postos diante dos nossos olhos, a... como hei de dizer? A espetacularidade da coisa.”

(Carvalho, 2003:16)

Neste sentido, para que se cumpram os devidos trâmites, o autor não deve passar ao largo de nenhum dos elementos mencionados: o “entrecho, a “ação”, as personagens e respetivos desenhos morais, o “pensamento, os “conceitos”, a linguagem embelezada, a “toada, o ritmo”<sup>179</sup> e, finalmente, a “espetacularidade”. Ao hierarquizar, por ordem de importância, os elementos constitutivos da tragédia, o coronel Bernardes aproxima a narrativa da arte da representação e defende uma prática literária completamente submetida a temas e procedimentos, redutíveis a chavetas e listas, inibidora de qualquer tentativa de rutura ou destruição da “velha forma”.

Mas o coronel Lencastre que perora com tanta desenvoltura sobre a construção de uma obra literária, qual teórico especializado, não tem o menor constrangimento de confessar, logo de seguida, que não lia um romance há trinta anos (cf. Carvalho: 2003: 16). Embora o coronel tenha apontado um trabalho de referência que, pela sua qualidade, não deve ser obnubilada, pelo contrário, deve ser revisitada, a sua opinião deve ser lida sob suspeita. Por

---

<sup>179</sup> Estes são elementos constitutivos da tragédia. De acordo com Aristóteles, a alma da tragédia é trama dos factos (*mythos*) (cf. Aristóteles, 1994: 1450 a - 16-23). A imitação de uma ação executa-se “mediante personagens e que diversamente se apresentam” (idem, 1994: 1450 a – 35). O pensamento (*dianoia*) “é aquilo em que a pessoa demonstra que algo é ou não é, ou enuncia uma sentença geral (idem: 1450 b – 4). A elocução (*lexis*) é “o enunciado dos pensamentos por meio das palavras” (idem, 1994: 1450 b – 12). A toada é o “principal ornamento” (idem: 1450 b – 15). O espetáculo cénico é “o mais emocionante, mas também o menos artístico e menos próprio da poesia” (idem, 1994: 1450 b – 16).

um lado, porque discorre sobre o terreno da literatura sem ser versado na matéria<sup>180</sup>, pela falta de literacia, e sem qualquer espírito crítico, por outro, porque a narrativa de que faz parte distancia-se das prescrições preconizadas. Assim, para além de lançar um olhar crítico ao hábito luso, bem arreigado, de ter opinião sobre qualquer assunto<sup>181</sup>, o autor ensina que as bases convencionais devem ser interrogadas e rearquitetadas.

E porque “a tagarelice é o meio de aturdimento mais à mão” (Carvalho, 2003: 11), Bernardes e Lencastre continuam a tecer considerações, agora, sobre a construção narrativa:

“– Deve dizer-se logo o que tem de ser dito, e por os pormenores de lado, não achas?  
- Pois, para mim, os factos devem estar numa tal relação que, suprimido ou deslocado um deles, também o conjunto se transforme ou confunda. O que se pode acrescentar ou tirar consequências, não faz parte do todo.”

(Carvalho, 2003: 16)

Como se pode constatar, para os dois coronéis, uma narrativa deve orientar-se por determinados procedimentos técnico-narrativos. Esta deve ter um discurso globalmente equilibrado e estruturado em função da pertinência e da adequação dos assuntos. Deve ser engenhosamente construída, de modo a abolir o acessório, os desvios e as digressões em prol de um fio narrativo claro, sóbrio e coeso. A literatura deve, pois, enclausurar-se numa atmosfera rarefeita, donde estão ausentes os arroubos da imaginação.

Ao endossar ilusoriamente a outrem a responsabilidade de defender práticas tão rígidas e limitativas, Mário de Carvalho não só as põe em causa, como, concomitantemente, chama a atenção para o seu *modus faciendi*. Como vimos, *Fantasia* rege-se por preceitos mais flexíveis, de acordo com a liberdade imaginativa e fantasista do autor e, portanto, de não anuência absoluta à disciplina defendida pelas personagens. Tudo isto faz parte do jogo metaficcional. Desnudando alguns artifícios convencionais, o escritor chama a atenção para a sua forma de narrar e, ao fazê-lo, implicitamente também a questiona.

Contudo – importa realçar – ao colocar-se numa atitude de apostasia relativamente a receitas literárias normativas dos clássicos não significa uma recusa ou menosprezo, mas

---

<sup>180</sup> O último romance lido pelo coronel Lencastre, há trinta anos, foi *Um prato de Arroz doce*, de Teixeira de Vasconcellos, autor do século XIX. Trata-se de uma obra muito pouco conhecida e de qualidade literária duvidosa. No entanto, para o coronel é um “Grande livro!” (Carvalho, 2003: 16).

<sup>181</sup> Os coronéis fazem parte de um povo com grande “pulsão coloquial” (Carvalho, 2003: 11), como nos diz o narrador de *Fantasia* quando começa o romance.

significa que as problematiza e, ao mesmo tempo, dissimula a sua reverência e o seu apreço. Aliás, como parece estar implícito, não se pode inovar fazendo *tabula rasa* dos ensinamentos dos gigantes que nos precederam. O romance de hoje deve inspirar-se nas obras do passado.

Ainda discorrendo sobre literatura, registre-se as seguintes interlocuções de Bernardes e Lencastre, em tom humorístico e irónico, a propósito de uma das práticas discursivas estruturantes dos textos verbais - a intertextualidade:

“- E as piscadelas de olho? Há gajos que se fartam de fazer citações encapotadas só para ver se a malta dá por isso!

- Peneiras... Charadices...”

(Carvalho, 2003: 16 e 207)

Tais considerações, proferidas no início da obra e retomadas *ipsis verbis* no final, servem diferentes propósitos. Por um lado, para criticar os escritores que estabelecem conexões com outras obras, mas limitando-se à citação dissimulada, o que revela que estes têm apenas um conhecimento superficial desses textos. Por outro, têm por objetivo criticar esta prática, que é premeditada e simultaneamente reveladora da presunção dos escritores que ostentam a sua cultura literária e que se comprazem em testar a literacia do leitor e a sua capacidade em fazer associações com as obras e respetivos autores.

Segundo cremos, esta é uma forma subtil de Mário de Carvalho chamar a atenção para uma das práticas discursivas estruturantes da obra literária, pois “todo o texto se constrói como mosaico de citações, todo o texto é absorção e transformação de um outro texto” (Kristeva, 1974: 64). Ademais, e simultaneamente, frustra possíveis críticas à acentuada tessitura intertextual da sua própria obra, já que esta é construída a partir de múltiplos diálogos estabelecidos com outros autores e consigo próprio. Mas, ao contrário do que sucede com muitos outros escritores, o diálogo que Mário de Carvalho entretence com outras obras está longe do vezo exibitivo<sup>182</sup>. Retomaremos este assunto no ponto seguinte.

Para finalizar, atente-se ainda no diálogo travado entre o Melro e o Mocho sobre a linguagem humana, desprovida de recursos que a embelezem:

---

<sup>182</sup> Num texto escrito pelo próprio e publicado no *JL*, Mário de Carvalho critica os escritores vaidosos e arrogantes, citando uma frase de Tchekhov: “A arrogância é uma qualidade que fica bem aos perus” (Carvalho, 2010: 10).

“Nós os melros temos requintes, há toda uma gradação de assobios. Ora estes humanos deviam falar com mais metáforas, ao menos para deleitar os animais. Mas não, é pão, pão, queijo, queijo. A metáfora embeleza e faz dizer várias coisas ao mesmo tempo, (...)”

(Carvalho, 2003: 41)

Concluindo, a partir das interlocuções das personagens, o autor não só assume uma atitude de distanciamento irónico (inerente à atitude metaficcional) a uma certa *gravitas* ou *solemnitas* literária, sedimentada na poética clássica, como ainda põe em cheque as suas imposições limitadoras. Além disso, elas concorrem, enviesadamente, para desmistificar o ato criativo e para denunciar a artificialidade de qualquer narrativa. O facto de muitos destes diálogos surgirem logo nas primeiras páginas de *Fantasia* não tem significação inócua. O objetivo é, *ab initio*, o de advertir o leitor que no interior desta narrativa também se reflete sobre literatura e sobre o seu *modus faciendi*.

### 3.7- A intertextualidade e a paródia

Ainda discorrendo sobre a tematização/atualização dos processos narrativos, não podemos deixar de estudar as práticas discursivas estruturantes de novos textos verbais, ou seja, a intertextualidade e a paródia. Isto porque a sua obra resulta também de um intenso diálogo intertextual<sup>183</sup> e interdiscursivo, a maior parte das vezes, em forma de paródia.

Para o ponto que ora nos ocupa, parece-nos importante retomar e completar o que escrevemos no capítulo II sobre a intertextualidade e a paródia. Tratando-se de conceitos problemáticos, cuja definição e validade nem sempre atingem um nível de consensualidade pacífica, faz todo o sentido deixar clarificados alguns aspetos cuja aplicação ao presente contexto de análise nos parece particularmente pertinente<sup>184</sup>.

Começemos por clarificar o conceito de intertextualidade e, seguidamente, passemos ao estudo das relações intertextuais que o nosso *corpus* estabelece com outros textos.

---

<sup>183</sup> Se repararmos, o jogo intertextual acompanha a arte romanesca desde as suas origens, de Rabelais e Cervantes a Sterne, Diderot, Flaubert, Eça de Queirós, desde Kafka a Fuentes, Saramago, Lobo Antunes, etc. Flaubert, com *Bouvard e Pécuchet*, sonhou até criar um romance composto inteiramente por uma colagem de citações. Para tal, leu mais de mil e quinhentos livros sobre assuntos variados, como a agricultura, a química, a literatura, a política, o amor, a medicina...

<sup>184</sup> Linda Hutcheon rejeita qualquer relação de sinonímia entre intertextualidade e paródia: “My pragmatic perspective would not, however, make parody into to a synonym for intertextuality” (Hutcheon, 2000: 23). Laurent Jenny partilha de uma posição similar, ao defender que a paródia é “sempre intertextual, [mas que] a intertextualidade não se reduz à paródia” (Jenny, 1979: 11).

Conforme dissemos atrás, a intertextualidade pressupõe uma série de interações semióticas e discursivas com outros textos. Mas – e agora acrescente-se – nestas relações de textos para textos, há sempre transformações, porque a pura repetição não existe. As citações ou alusões de um texto noutra aparecem sempre transformadas, porque os contextos são outros, e possibilitam novas leituras e uma diversidade de conotações. Assim, a intertextualidade não é o simples somatório de influências explícitas e/ou dissimuladas. A essência do processo intertextual é o trabalho de assimilação e de transformação operado pelo texto centralizador (cf Jenny, 1979: 14). Este aspeto une intertextualidade e paródia, sendo que esta opera principalmente uma subversão irónica do sentido, com distanciamento crítico.

A intertextualidade é, pois, “entretecida pelos diálogos de vários textos, de várias vozes e consciências” (idem, 1982: 598). Contudo, a prática intertextual não se limita à importação e assimilação de textos alheios, à intertextualidade heteroautoral, esta pode manifestar-se conjuntamente com uma intertextualidade homoautoral, isto é, com textos do mesmo autor.

De acordo com a natureza do intertexto<sup>185</sup>, a intertextualidade pode ser exoliterária ou endoliterária. No primeiro caso, o intertexto é constituído por textos não-verbais (pictóricos, por exemplo) e verbais não literários (filosóficos, historiográficos, científicos, entre outros); no segundo, por textos literários (cf. Aguiar e Silva, 1982: 598).

Após a sumária reflexão teórica precedente, cremos estar apetrechados para emprendermos uma viagem ilustrativa pelo nosso *corpus*, a fim de demonstrar que a desmontagem metaficcional da escrita carvalhiana também se verifica através do diálogo com outros textos.

Assim, a nossa primeira constatação é a de que as relações intertextuais e paródicas do nosso *corpus* não se esgotam nos textos literários. O peso do património cultural, em especial da literatura, das outras artes e da cultura de massas, seja por meio de alusões, citações, glosas ou outros jogos de trabalho intertextual é bastante notável. Nas narrativas em análise, convivem, lado a lado, a cultura de massas e a cultura erudita.

Na certeza da impossibilidade de um recenseamento exaustivo de todos os intertextos presentes nas obras em estudo (porque são imensos e até porque existirão sempre peças desse mosaico textual escondidas e difíceis de encontrar), optámos por nos centrar apenas nas

---

<sup>185</sup> Aguiar e Silva define intertexto “como o *corpus* de textos com os quais um determinado texto mantém aquele tipo de interação” (Aguiar e Silva, 1982: 593).

vozes que se fazem presentes de textos de outros autores e com a obra publicada do próprio autor. O intertexto selecionado será assim constituído apenas por textos literários, o que, situando a nossa análise apenas no campo da intertextualidade endoliterária, dela exclui os diálogos havidos entre o texto verbal e a pintura, a música, o cinema, a televisão, a ciência, a História, o jornalismo, a filosofia... Não descuroamos – sublinhe-se – a importância que tem, dentro do espírito autorreflexivo de Mário de Carvalho, a sua abertura a materiais heterógenos, bem como à forma como se apropria do *mix* cultural que o circunda. Na verdade, todos os intertextos concorrem, indubitavelmente, para a construção de textos<sup>186</sup>.

No âmbito da inter-relação entre o nosso *corpus* e outros textos, antecipemos, sumariamente, alguns aspetos que emergem aquando da sua leitura. Verificamos, desde logo, que a escrita assenta numa relação dialógica com uma diversidade de obras<sup>187</sup>, algumas contemporâneas<sup>188</sup>, mas a maior parte temporalmente muito distante<sup>189</sup>. Aliado ao seu vasto repertório textual, ressalta ainda a leitura aprofundada, séria, crítica e sob suspeita das obras por parte do autor. Verificamos também que Mário de Carvalho, ao alimentar-se de outros livros<sup>190</sup>, os transforma num tecido textual novo e não cai no *fastidium* da repetição e da mesmice, sendo a paródia – voltamos a frisar – a relação intertextual mais recorrente. Não admira, porque, como refere Carlos Ceia, a paródia é “a forma privilegiada do exercício poético-ficcional da autorreflexividade” (Ceia, 2007: 220).

Assim, no afã de compreendermos o conceito de criação literária e a forma como Mário de Carvalho o põe em prática, a partir das relações intertextuais, procederemos ao

---

<sup>186</sup> Hoje, como escreve Luc Labbé, ser escritor não é fácil, porque o mundo parece ter atingido um grau de complexidade sem precedente (cf. Labbé, 2004: 77). Face a uma tal complexidade, o romancista deve investir em todos os domínios do conhecimento: “doit être à la fois artisan, commerçant, politicien, poète, banquier, militaire, philosophe, anthropologue, etc.” (idem, 2004: 78).

<sup>187</sup> A sua escrita, como refere o próprio escritor, enraíza-se numa infinidade de leituras ecléticas, muitas delas feitas ainda criança e enquanto jovem: “A minha escrita enraíza-se – creio eu – num fundo eclético de meninice e juventude cheias de curiosidade. De mistura com as bandas desenhadas e com os filmes que então me deixavam ver, aparecia toda aquela espécie de livros, desde os que havia em casa, carregados de brados neorrealistas ou de sisudez republicana, aos da biblioteca itinerante da Gulbenkian, no Alentejo das férias; desde os poucos que existiam em casa dos avós (o inevitável *best-seller* *A Rosa do Adro...*, mas também *O Capitão Morgan* e *Texas Jack*) até às novelas de capa de papel com nomes como (reconstituiu ou invento...) *O Pistoleiro Arrependido*, ou *Na Caverna do Corsário Vermelho*” (Carvalho, 2010: 10).

<sup>188</sup> Rui Hilário, na sua dissertação de mestrado, estabelece conexões entre *Um deus passeando pela brisa da tarde* e o conto “Quatrocentos mil sestércios” com a banda desenhada de Ásterix (cf. Hilário, 2006: 57).

<sup>189</sup> Para o autor, a tradição multissecular não deve nem pode ser obnubilada. Atente-se nas suas próprias palavras: “Nascemos nos ombros de gigantes. E incomoda-me que algumas pessoas partam para esta aventura sem terem em conta aquilo que já existe. É como cair de paraquedas, o que dá origem a afirmações de uma enorme ingenuidade. De certa forma, está-se a degradar a Literatura” (Carvalho, 2010: 13).

<sup>190</sup> Luc Labbé, num artigo publicado no *Atelier de l'écrivain*, “Jeux et enjeux critiques du roman contemporain”, faz uma analogia entre o escritor, porque devorador de livros, e um comilão: “L' écrivain, gourmand autant que gourmet, est d'abord et avant tout un grand dévoueur de livres” (Labbé, 2004: 77).

levantamento dos textos literários revisitados e recuperados pelo autor e analisaremos o modo como os torna presentes e os recria nas suas narrativas. Interessa-nos, portanto, recensear os textos importados (sem preocupação de exaustividade) e verificar como é que a sua apropriação é feita. A partir daí, tentaremos responder à seguinte questão: de que forma o acervo intertextual literário abre espaço para a reflexão sobre a escrita e, *eo ipso*, para que o romance se interrogue sobre si mesmo?

Mas antes de passarmos para a análise dos casos de intertextualidade presentes no nosso *corpus*, tendo em consideração a dupla perspectiva que atrás referimos, detenhamo-nos numa passagem de *Era bom*, em que o narrador, através de um episódio ocorrido com uma personagem, Vasco Reboredo, um professor de grego, e o seu sobrinho, um engenheiro de sistemas, apresenta outras duas formas de se relacionar com os textos: a direta, ancorada numa leitura aprofundada das obras, e a indireta, resultante de uma leitura superficial de “qualquer álbum, ou enciclopédia”:

“- O fulano é engenheiro de sistemas. Não tenho nada contra os engenheiros de sistemas, mas, este, garanto que nunca leu um romance na vida! Tinha decorado aquelas frases de qualquer álbum, ou enciclopédia, e estava ali, no Gambrinus, a debitá-las, em voz de papo, para toda a gente ouvir. E eu, que li tudo, e reli, calado que nem um rato. Calado? Esmagado! E isto foi com os franceses. Se lhes tivesse dado para o Tucídedes, que eu tenho anotado parágrafo a parágrafo, o resultado era o mesmo; ele a brilhar, e eu a engolir em seco.”

(Carvalho, 2002: 162-163)

Passemos para a análise dos casos de citações diretas no nosso *corpus*.

Algumas das vozes que se cruzam no universo diegético do nosso *corpus* surgem “Sous la forme la plus explicite et la plus littérale, c’est la pratique traditionnelle de la citation” (Genette, 1982: 8). Umhas vêm com uma referência explícita à sua origem, mas há outras sem qualquer ligação à fonte. Nesta circunstância, cabe ao leitor descodificá-las e relacioná-las com a sua origem.

Atentemos, aprioristicamente, na citação extraída de *Menina e Moça*, aparentemente, apenas para legitimar a utilização da palavra “coisa”, uma vez que esta simplifica a descrição dos sonhos da personagem<sup>191</sup>:

---

<sup>191</sup> Esta citação foi retirada de uma das doze composições insertas no *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende (pp. 272-273). Os dois versos integram-se na primeira estrofe de “Diálogo I”: “Ua coisa cuidava eu, / Causa

“Não foi o Bernardim a escrever: ‘ua cousa cuidava eu / causa de outras muitas cousas...?’”

(Carvalho, 2002: 32)

Contudo, ao citar Bernardim, o narrador de *Era bom* não só justifica a utilização da palavra “coisa”, como aproveita para criticar o seu despojamento e vulgarização, quer na literatura, quer no jornalismo: “Recuso-me a usar tais processos e, ainda que Joel Strosse tivesse sonhado coisas (reparem bem: coisas – mais tarde, se tiver tempo, falarei sobre a legitimidade da utilização do substantivo *coisa* em literatura e jornalismo” (Carvalho, 2002: 32). Adotando uma postura metaficcional, o narrador conclui que a palavra “coisa”, moldada por um artista das letras, se afasta do sentido vulgarizado.

Neste jogo relacional com outros textos, atente-se agora nos versos seguintes, extraídos do poema “Portugal”, de Alexandre O’Neill, recitados por uma personagem carvalhina, Jorge Matos, num dos encontros com Joel Strosse, no tempo da juventude:

("Portugal, se fosses só três sílabas / de plástico / que era mais barato...")

(Carvalho, 2002: 53)

Joel costumava encontrar-se com Jorge, com o intuito que este lhe falasse do seu envolvimento com o partido comunista e que este “lhe comunicasse algo sobre a sua firmeza, determinação e dedicação a causas justas” (Carvalho, 2002: 53). Contudo, Jorge, ao invés de satisfazer os desejos de Joel, ora lhe falava dos recém-aparecidos álbuns de banda desenhada, como o *Astérix, o gaulês*, ou de Eluard, ora citava Alexandre O’Neill. Esta citação só pode ser lida como uma ironia, criando um quadro de humor, que já estava contida no subtexto.

Continuando o diálogo intertextual através da citação, atente-se, agora, na citação que se segue, em *Fantasia*, extraída do conto “O segredo do escultor”<sup>192</sup>, de *O círculo dos mentirosos: contos filosóficos do mundo inteiro*:

---

de outras muitas cousas! / Razão tinha de o cuidar. / Dão-me sem razão cuidado. / E inda hei de pedir a outrem / Das suas culpas perdão!” (apud Pimpão, 1942: 179-180).

<sup>192</sup> Para percebermos a citação, transcrevemos o conto “O segredo do escultor”, uma vez que este é muito curto: “Uma história contemporânea, provavelmente francesa, mostra um escultor que encomenda um grande bloco de pedra e se põe a trabalhar.

“‘Como é que sabias que dentro dessa pedra havia um cavalo?’”, pergunta o menino ao escultor no velho conto oriental.”

(Carvalho, 2003: 155)

A citação surge após a personagem, Emanuel, refletir sobre as dificuldades e o sofrimento inerentes à vida humana e antecede as reflexões do narrador sobre o labor que envolve o ato de escrita. Dialogando com o conto, o narrador encontra conexões entre o o escultor, o qual trabalha laboriosamente para fazer sair um cavalo de uma pedra, e o escritor que se esforça imenso para encontrar a “palavra exata” para poder abrir a “caverna do tesouro” (Carvalho, 2003:155), uma vez que um texto não nasce da inspiração de um génio ou de qualquer misteriosa epifania.

Atentemos no excerto que se segue, em que o narrador de *A arte*, para criticar a educação ministrada na Europa, cita a carta de Eça, intitulada “Ainda sobre a academia”:

“Eis uma das consequências da péssima educação que se ministra na Europa de hoje. Um metro, um palmo, quatro centímetros, é tudo a mesma coisa, como julgava aquele célebre criado do Eça, o Vitorino, a quem tanto dava um livro de Química, como uma peça de Teatro, ‘porque eram tudo coisas em letra redonda.’”<sup>193</sup>

(Carvalho, 2010: 37)

Como se pode inferir, a crítica de Eça, vinda de um outro contexto e sobre um outro assunto, serve perfeitamente os propósitos do narrador carvalhiano. Este apropria-se do discurso de Eça, porque se identifica com ele, mas atualiza-o. Ao atualizar os textos, citando-os, o narrador não só revela um conhecimento profundo dos textos que convoca, como ainda, implicitamente, recusa a imutabilidade e o esquecimento das obras.

---

Alguns meses mais tarde, ele acaba de esculpir um cavalo. Uma criança, que o havia observado enquanto trabalhava, lhe pergunta então:

- Como é que você sabia que havia um cavalo dentro da pedra?” (Carrière, 2004: 54)

<sup>193</sup> A carta, publicada nas *Notas contemporâneas*, constitui uma queixa contra o facto de *A relíquia*, que concorreu ao prémio da Academia, não ter ganhado o prémio. Do ponto de vista de Eça, o júri (de entre os elementos que o compunham, destacava-se Pinheiro Chagas) não soube apreciar a obra, porque, à maneira do seu velho criado Vitorino, considerou que os poemas, os romances, os dramas, os livros de viagens, as odes e os almanaques são comparáveis “por serem em letra redonda” (cf. Queirós, 1867: 294).

Os dois exemplos que a seguir apresentamos também mostram um conhecimento profundo das obras que convocam e uma preocupação atualizadora. É o caso do excerto seguinte, que atualiza palavras da *Crónica de D. João I*<sup>194</sup> e que surge após o narrador nos anunciar que o relato do encontro entre as duas personagens, Joel e Jorge, vai ser adiado, porque, entretanto, há que prestar muita atenção na cena caricata que se está a passar na sala de Jorge:

“Já lá iremos. Ora esguardemos como se fôssemos presentes.”

(Carvalho, 2002: 73)

A cena que nos é contada é a seguinte: Eduarda, iniciante no jornalismo, vem pedir a Jorge, seu antigo professor de Francês, que a ajude a preparar uma entrevista, em francês, ao escafandrista Bertrand L'Église. Usando os seus atributos físicos, esta sedu-lo e, desta forma, consegue que ele escreva as perguntas e as verta para francês.

Como se pode constatar, embora o desafio lançado ao leitor seja o mesmo, “esguardemos como se fôssemos presentes”, as situações para as quais é solicitado um exercício de imaginação são completamente diferentes. Na *Crónica de D. João I*, o leitor é convidado a imaginar todo o sofrimento do povo de Lisboa provocado pela falta de mantimentos. Ao invés, em *Era bom*, é pedido ao leitor que seja uma espécie de *voyeur* de uma cena íntima e caricata. É ainda dessemelhante o tom usado pelos dois narradores na narração dos factos: o primeiro usa um tom grave e sério; o segundo um tom irónico-jocosos. A frase repete-se, mas em absoluto contraste. A apropriação que o narrador faz desta lasca da Crónica é, pois, surpreendente. Daqui se infere que o diálogo que o autor estabelece com outros textos é profundo. Não basta repetir, há que assimilar e trabalhar as diferentes possibilidades de inserir e de rearquitetar aquilo que outros disseram.

Vejamos, agora, o outro exemplo, extraído de *Fantasia*, em que o narrador, numa aproximação cúmplice ao leitor, alude, uma vez mais, aos ensinamentos de Fernão Lopes

---

<sup>194</sup> O excerto insere-se no capítulo CXLVIII – “Das tribulações que Lixboa padeçia per mimgua de mantimentos”. Neste capítulo, Fernão Lopes descreve, pormenorizadamente, as dificuldades sentidas pela população de Lisboa pela falta de mantimentos, aquando do Cerco de Lisboa. No final do capítulo, o cronista solicita a capacidade imaginativa do leitor, para visualizar, como se efetivamente presenciase, os sacrifícios e aflições suportados pelos lisboetas: “Hora esguardae como se fossees presente, hũa tal çidade assi desconfortada e sem nenhuũa çerta feuz de seu livramento, como veviriam em desvairados cuidados, quem sofria omdas de taaes afliçoões?” (Lopes, s/d: 309).

como pretexto para se distanciar de uma cena e levar o leitor a assistir ao acontecer de uma outra:

“Mas saibamos apartar-nos das personagens. Com vénia, aproveitemos o velho ensinamento de Fernão Lopes, deixemos estes três a discutir como estavam e vamos ver o que algum tempo dizia o tio de Emanuel dentro do decrépito *Renault*:”

(Carvalho, 2003: 164-165)

Lançando mão dos expedientes literários de Fernão Lopes que, à maneira cinematográfica, focalizava acontecimentos decorridos em simultâneo e em diferentes lugares, desencadeando um entrelaçamento tal que destruía qualquer monotonia, o narrador carvalhiano apresenta-o como modelo e atualiza-o.

Mas a evocação de outras vozes, por vezes, é para ilustrar um ponto de vista, para realçar uma crítica ou, até, para estabelecer pontes e paralelismos entre tempos e modos de pensar. Atentemos no exemplo que se segue, em que o narrador de *Era bom*, em tom jocoso, cita os epítetos imaginativos que Herculano deu à cidade de Lisboa, para comentar a apropriação acrítica que durante muito tempo deles se fez:

“O venerando Alexandre Herculano chamou à Capital ‘cidade de mármore e de granito’ e durante século e meio, nos discursos oficiais, nos arrebatamentos de bodas e batizados, na retórica de alguns professores de liceu, e na conversa dos anciãos ao adormecer de netos, Lisboa de mármore e granito jazeu. (...)”

(Carvalho, 2002: 14)

E, seguindo o mesmo tom humorado e com a mesma liberdade imaginativa de Herculano, o narrador imagina os possíveis efeitos de tal afirmação, caso o escritor fosse “conhecido e estimado por esse mundo fora”: muitas agências envidariam esforços para organizar safaris “para observar o tigre nativo inexistente” (Carvalho, 2002: 14-15).

As palavras de Herculano e as ações daí decorrentes (factuais ou imaginadas) são colocadas lado a lado com o que ainda hoje acontece, quando gente prestigiada faz determinadas apreciações e declarações. Tal como aconteceu no passado, em que os leitores aceitavam como verdadeiras as representações na ficção como se fossem uma cópia

verdadeira da realidade, no presente, as pessoas continuam a não questionar, aceitando passivamente o que lhes querem impingir.

O excerto que apresentamos de seguida, retirado de *A arte*, faz intertextualidade com *Os Maias* e atualiza o episódio do jornal *Corneta do Diabo*. Hoje, numa escala superior, na *Internet*, ressoam anonimamente as mesmas calúnias de há cerca de um século e meio:

“Os leitores mais advertidos não se lembram de um jornal chamado *Corneta do Diabo*, escrito por um tal Palma Cavalão, criação do grande Eça de Queirós: ‘Ora viva, Sô Maia!’. Pois bem, os bons espíritos encontram-se, como reza o ditado, e não só se encontram no espaço, mas também no tempo. Quase cento e cinquenta anos depois, os ecos estrídulos da *Corneta do Diabo* ressoam diariamente na *Internet*, em piruetas de comentários soezes, chalaças, calúnias, mistificações e ordinarices, sob o mesmo anonimato, e pela verve de Quinta Malpique e seus milhentos confrades.”

(Carvalho, 2010: 96)

Mas a intertextualidade também se realiza no interior dos textos do nosso *corpus* pela incorporação de uma imensa e heterogénea lista de livros e autores. As vozes de tempos idos misturam-se com as modernas, a literatura *light* é citada lado a lado com as obras de figuras ilustres da literatura mundial. Sem propósitos de exaustividade, procedemos ao seu levantamento, estratégia que escolhemos para reforçarmos a tese de que o acervo intertextual do nosso *corpus* abre espaço para a reflexão sobre a escrita.

Assim, eis alguns exemplos de referências a autores e obras, disseminados pelas três narrativas do nosso *corpus*. Mais uma vez, optámos por colocá-los num quadro, para termos uma ideia mais perceptível da quantidade de textos referidos e da sua heterogeneidade.

## **Quadro 8**

### **Autores e Textos**

Eluard (Carvalho, 2002: 53); <i>Astérix, O Gaulês</i> (idem, 2002: 53); Zola (idem, 2002: 54), <i>Sobolos Rios</i> (idem, 2002: 66); <i>O Bobo</i> de Alexandre Herculano (idem, 2002: 66); Silva Gayo <sup>195</sup> (idem, 2002: 83); <i>O Senhor dos Anéis</i> de Tokien, <i>O Rinoceronte</i> de
--

<sup>195</sup> Escritor conimbricense e que viveu entre 1860 e 1930.

Ionesco e *O Falcão de Malta* de Dashiell Hammett (idem, 2002: 86), Camilo Castelo Branco (idem, 2002: 86), Homero (idem, 2002: 86); Saramago (idem, 2002: 86); *Tom Sawyer*, Alice e Trindade Coelho (idem, 2002: 86), Suetónio (idem, 2002: 87); Graham Green (idem, 2002: 96); Fernando Pessoa (idem, 2002: 99); José saramago (idem, 2002: 130); Obras Completas de Júlio Dinis e de Camilo Castelo Branco (idem, 2002: 140); *O Almanaque de Todos os Segredos* (idem, 2002: 140); *O Pensador* (idem, 2002: 142); *A Sibila* de Agustina (idem, 2002: 149); *O Bem e o Mal* de Camilo Castelo Branco (idem, 2002: 150); Gomes Eanes de Zurara (idem, 2002: 150); Dostoievsky (idem, 2002: 151); *O Diabinho da Mão Furada*<sup>196</sup> (idem, 2002: 151); *Rópica Pnefma*<sup>197</sup> (idem, 2002: 151); Balzac, Stendhal e Flaubert (idem, 2002: 162); Sherlock<sup>198</sup> (idem, 2002: 163); *O Melro* de Guerra Junqueiro (idem, 2002: 168); Agustina Maria Velho da Costa, Vergílio, José Cardoso Pires (idem, 2002: 177); *Encontros* de Mário Ventura (idem, 2002: 177); J.J. Letria (idem, 2002: 177); Rilke (idem, 2002: 221); *Alcorão e Bíblia Sagrada* (idem, 2002: 221); Livro V, conto IX, do Panchatantra<sup>199</sup> (idem, 2003: 14); *Um Prato de Arroz Doce*, de Teixeira de Vasconcellos<sup>200</sup> (idem, 2003: 16); Paulo Coelho e Lobsang Rampa<sup>201</sup> (idem, 2003: 66); Camões (idem, 2003: 71); Petrónio e Trimalquião (idem, 2003:125); José Saramago (idem, 2003: 130); *A Neve*, de Augusto Gil (idem, 2003: 132); António de Macedo Papança (idem, 2003: 133); Alessandro Manzoni (idem, 2003: 166); Tolstoi (idem, 2010: 44); Lee Falk e Phil Davis (idem, 2010: 66); Ponson du Terrail (idem, 2010: 75); João de Barros (idem, 2010: 80); *Metamorfozes* (idem, 2010: 94); *Rumo à Lua*, do Tintim (idem, 2010: 97); Eça (idem, 2010: 110); Petrónio (idem, 2010: 110); Galsworthy (idem, 210: 110); Tolstoi (idem, 2010: 110); Gógol (idem, 2010: 110).

O acervo é, como se vê, grande e diverso. Ao retomar diferentes textos, quer da esfera erudita quer da de massas, o narrador carvalhiano apresenta-nos o seu conceito de criação literária – o texto é escrito também a partir da literatura erigida ao longo dos séculos. É nela que ele vai buscar as provisões para alimentar a sua escrita.

<sup>196</sup> Obra do dramaturgo António José da Silva (1705-1739).

<sup>197</sup> Obra do historiador português João de Barros (1496-1570).

<sup>198</sup> Personagem do escritor britânico Sir Arthur Conan Doyle

<sup>199</sup> Coleção de fábulas indianas.

<sup>200</sup> Escritor e jornalista que viveu entre 1816 e 1878.

<sup>201</sup> Escritor inglês que afirma que o seu corpo foi tomado por um espírito de um Lama tibetano.

No âmbito das relações intertextuais, através da citação, não podemos deixar de assinalar os versos citados, compostos por António de Macedo Papança, conhecido por Conde de Monsarás, e recitados pelos dois coronéis, Lencastre e Bernardes, e respetivas mulheres, em *Fantasia*<sup>202</sup>, reveladores da vasta cultura literária do narrador carvalhiano.

O programa metaficcional do escritor em apreço está, pois, patente no diálogo intertextual que os textos que compõem o nosso *corpus* entrecem com outras narrativas, de forma mais ou menos explícita. Ao trazer textos para a construção das suas narrativas, Mário de Carvalho revela o seu dinamismo dialógico que modela em profundidade o seu pensamento estético e põe em prática a sua conceção de escrita: escrever é estabelecer uma rede de relações com outros textos e escreve-se a partir do escrito. Destarte, escrever é reescrever e atualizar, pois não se escreve *ex nihilo*. A prática intertextual é condição *sine qua non* para o ato de escrita.

Relativamente ao diálogo parodístico, retome-se e lembre-se o que escrevemos sobre a conceituação, natureza, procedimentos, funções e evolução da paródia. Não nos movendo uma preocupação de aprofundamento teórico sobre este fenómeno, mas antes norteados pela necessidade de definir bem as premissas sobre as quais se fundamentará o nosso trabalho, faz todo o sentido frisar agora alguns aspetos.

Em primeiro lugar, o discurso parodístico deve ser compreendido dentro do quadro concetual da intertextualidade literária<sup>203</sup>. Interligadamente, realçamos a inversão irónica, com afastamento crítico, dos textos e das convenções. Seguidamente, queremos deixar claro que a paródia não se restringe a uma simples prática no campo literário, mas estende-se a géneros, convenções literárias, procedimentos, imagens, temáticas e discursos culturais e ideológicos. Em seguida, há que ter presente que a paródia é inseparável do processo de criação literária e da interpretação dos textos, uma vez que, quer na produção quer na receção literárias, a memória do sistema literário desempenha um papel de grande relevância (cf.

---

<sup>202</sup> Eis os versos citados: “*Em marchas lentas, estropiadas,/ aos solavancos pelas estradas,/ cheios de andrajos e de ladeira,/ de monte em monte,/ de feira em feira,/ sob as faíscas do Sol ardente,/ vão os ciganos, tranquilamente...*” (Carvalho, 2003: 131); “*de toda a parte se erguem clamores:/ rogam-lhes pragas os lavradores,/ e contra o bando roto e esfaimado/ ladram, investem os cães de gado*” (idem, 2003: 132); “*Onde ides, almas desamparadas,/ almas penadas, pelas estradas,/ almas dispersas, almas errantes,/ em corpos toscos e extravagantes?*” (idem, 2003: 132); “*Hás de ver tudo, se os maltratares, / lambido em chamas por esses ares*” (idem, 2003: 132); “*De que países do Extremo Oriente/ vindes trazidos pela corrente/ da mais sombria fatalidade? Qual é, ciganos, a vossa idade?*” (idem, 2003: 218). Itálico do autor.

<sup>203</sup> É frequente a confusão entre o conceito de paródia, que é intramural, e a sátira, que é extramural. A sátira tem motivação ética e a paródia literária tem motivação estética (cf. Hutcheon, 2000: 43). Linda Hutcheon, em *A theory of parody*, aplica a sua teoria sobre a paródia às diversas artes, pelo que a paródia pode ser não literária sem se transformar em sátira: paródia musical, pictórica, cinematográfica, etc.

Aguiar e Silva, 1982: 596). Deste modo, a paródia deve ser entendida numa perspectiva pragmática, tal como entende Hutcheon, em que o leitor terá um papel fundamental na atualização das relações intertextuais e na descodificação e identificação das diferenças entre os textos (cf. Hutcheon, 2000, 33-34). Se o leitor não conseguir descobrir o texto parodiado, pelo menos parcialmente, a relação parodística ficará comprometida, assim como a experiência estética. Porém, a relação paródica entre dois textos não depende exclusivamente das capacidades hermenêuticas e enciclopédicas do leitor, uma vez que, no texto autorreflexivo, o narrador põe a nu as diferenças do texto parodiado. Por fim, na linha de Hutcheon, a paródia inclui um vasto leque de *ethos* que vai desde a zombaria cómico-jocosa até à homenagem reverenciadora. Assim, a apropriação paródica ora se consubstancia em continuidade, ora em rutura com as convenções ou modelos literários.

Demonstrado, como julgamos, que intertextualidade e paródia partilham traços comuns, embora visando diferentes fins, passamos agora para o estudo das relações parodísticas que o nosso *corpus* estabelece com outros textos. Começaremos a nossa análise por nos centrar na paródia que tem como alvo textos ou autores individuais e, seguidamente, procederemos ao estudo da paródia que visa fórmulas, *clichés*, técnicas compositivas, estilos, temas, estereótipos e convenções que enformam certos géneros literários.

O primeiro exemplo que transcrevemos é retirado de *Era bom* e parodia João de Melo:

“Mas isto de gostos e cores, parece que não é para discutir. Já foi, mas agora não é outra vez. Se o meu amigo João de Melo, num dos seus livros, me assevera, com uma convicção firmemente reiterada, que ‘o mar é branco’, seria de mau gosto prosaico e burgesso ir dizer-lhe, contrariando-o, embora com afabilidade: ‘olha que não, João, o mar não é branco, isso são as espumas; o mar é...’”

(Carvalho, 2002: 15)

Como se pode constatar, o narrador, ao evocar uma das afirmações do seu amigo, denuncia a sua inverosimilhança, rejeita-a e, em tom jocoso, até se propõe a corrigi-la. Portanto, a distância irónica, sublinhada por Hutcheon, é conseguida em virtude de haver um diferencial entre a obra evocada e o desafio que lança.

Em *Fantasia*, não deixa de ser curiosa a paródia reiterada e inusitada que o narrador faz de o *Auto de Mofina Mendes*, de Gil Vicente. A primeira vez surge quase no início da

obra, no monólogo do apicultor. Este, perante a desdita de o seu bidão de mel se ter quebrado, diz: “Sendo-me a dita cruel, senhores, não me deis guerra: que todo o humano aranzel, como o meu bidão de mel, há de dar consigo em terra.”<sup>204</sup> (Carvalho, 2003: 13-14). Segundo a personagem, a venda do mel asseguraria por completo o seu futuro. Um pouco adiante, a mesma passagem da peça vicentina é parodiada, mas, desta vez, através do pensamento de Emanuel, aquando de um outro infortúnio de Eleutério – a perda inesperada da areia: “*Por mais que a dita o descreia, senhora, não lhe deis mágoa. Que a humanal verborreia, como o camião de areia, há de dar consigo em água.*”<sup>205</sup> (Carvalho, 2003: 37). A venda da areia permitiria à personagem angariar o dinheiro suficiente para casar e constituir família. Mais à frente, Emanuel deforma criativamente o texto modelar, enquanto viajava, sem pressa, no seu *Renault*. Deixando-se levar pelos seus pensamentos, sonha com a fama e o sucesso que poderia vir a obter através do xadrez, mas, entretanto, “desceu ao real” (idem, 2003: 100) e disse: “se me ferir a ventura, mestres, não me deis guerra, como esta minha abertura, há de dar consigo em terra” (idem, 2003: 100). A paródia ao mesmo fragmento surge, por fim, através de uma outra personagem, o comandante, que, encontrando-se numa situação limite – pouco tempo antes de se lançar ao mar, amarrado a uma bigorna, por estar a ser procurado pelas autoridades – diz já a “ganir”: “Por mais que me enjeite a sorte, é melhor não disparar, um marujo bruto e forte, como meu altivo porte, há de dar o corpo ao mar” (idem, 2003: 119).

A apropriação paródica do texto de Mestre Gil é, como se vê, notória. Na peça vicentina, Mofina Mendes recebe um pote de azeite do seu amo, de Paio Vaz, e sai para vender o azeite na feira. Durante o percurso, vai bailando e fazendo planos para o futuro com a venda do azeite. Porém, a sua ambição não passa de um sonho, porque parte o pote. O narrador de *Fantasia* lança mão de uma história que ensina que as ambições humanas, por vezes, não passam de ilusões que caem por terra e recria-a, ligando-a a outras realidades e a outro tempo. O texto carvalhiano, como é fácil de constatar, reafirma ludicamente o sentido do texto de Gil Vicente, mas parodia-o pela forma, deformando o subtexto.

---

<sup>204</sup> Eis o fragmento parodiado: “Por mais que a dita m’engeite, / Pastores, não me deis guerra, / que todo o humano deleite, / como o meu pote d’azeite, / há de dar consigo em terra” (Vicente, 1995: 233).

<sup>205</sup> Itálico do autor.

A terminar, atentemos no exemplo eloquente que se segue, extraído de *A arte*, em que a paródia de uns versos de *O livro* de Cesário Verde<sup>206</sup> está ao serviço da crítica social:

“Nas nossas ruas, ao anoitecer, há tal soturnidade, há tal melancolia, e no século XXI, Cesário amigo, pouca é a melhoria.”

(Carvalho, 2010: 100)

Registe-se alguns pormenores significativos no excerto transcrito que merecem especial atenção. Em primeiro lugar, a *aisance* com que o narrador cita os versos do poeta, sem qualquer delimitação gráfica. Em seguida, a habilidade com que retoma e refaz os últimos versos da estrofe de Cesário, evidenciando um tom satírico. Por fim, a inusitada conexão que estabelece entre o hipotexto de Cesário e a permanência da mesmice na cidade de Lisboa, no século XXI.

Continuando o estudo das relações paródicas, centremo-nos agora na paródia a técnicas compositivas, expedientes literários e temas. Não pretendemos registar nem estudar todos os casos que ocorrem no nosso *corpus*, por um lado, porque são imensos e tal ultrapassaria o âmbito do trabalho a que nos propusemos, por outro, porque já há alguns trabalhos feitos neste domínio específico relativamente a *Era bom*<sup>207</sup> e a *Fantasia*<sup>208</sup>. O nosso propósito é apresentar e analisar um conjunto variado de exemplos para demonstrar que o acervo paródico carvalhiano abre espaço para a reflexão sobre a escrita. Muito embora alguns dos exemplos que transcrevemos já tenham sido alvo de estudo, há sobretudo dois motivos que legitimam a nossa revisitação: a pertinência de tais fragmentos para completar e secundar a nossa tese; o desafio (sempre renovado) que pode representar a ação interpretativa, já que qualquer texto recusa a significação única que faria desse texto um produto e não uma produção<sup>209</sup>. Na verdade, são vários os fios de Ariadne que permitem uma revisitação deste labirinto construído por Mário de Carvalho.

---

<sup>206</sup> Os versos parodiados pertencem à primeira estrofe do poema “O sentimento dum ocidental”: “Nas nossas ruas, ao anoitecer, / Há tal soturnidade, há tal melancolia, / Que as sombras, o bulício, o Tejo, a maresia / Despertam-me um desejo absurdo de sofrer”.

<sup>207</sup> Carlos Ceia, em *A construção do romance*, apresenta alguns exemplos de paródia inclusos em *Era bom* (cf. Ceia, 2007: 231-232).

<sup>208</sup> Sandra Piçarra, na sua dissertação de mestrado, estuda alguns casos de paródia em *Fantasia* (cf. Piçarra, 2008). Rosana Baptista dos Santos, na sua tese de doutoramento, também analisa alguns casos de relações paródicas com a literatura clássica (cf. Santos, 2009).

<sup>209</sup> O texto aqui tem o sentido barthesiano: “*Texto quer dizer tecido*; mas enquanto até aqui esse tecido foi sempre tomado por um produto, por um véu acabado, por detrás do qual se conserva, mais ou menos escondido,

Assim, comecemos por nos centrar num excerto de *Era bom*, em que o narrador parodia os preceitos de composição narrativa, impostos pelos “teóricos da escrita criativa”. Tais conselheiros, convencidos do seu saber para manter a velocidade da ação e o interesse do leitor, de forma assertiva e abusiva (note-se a utilização do verbo “impor” por duas vezes), dão receitas aos escritores, qual elixir milagroso. Uma delas é, como vemos, a eliminação das divagações:

“E porque já vamos na página dezasseis, em atraso sobre o momento em que os teóricos da escrita criativa obrigam ao início da ação, vejo-me obrigado a deixar para depois estas desinteressantes e algo eruditas considerações sobre cores e arquiteturas, para passar de chofre ao movimento, ao enredo. 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 tentar algumas surpresas.”

(Carvalho, 2002: 16)

Se no fragmento que transcrevemos o narrador se posiciona criticamente em relação às coordenadas monolíticas e rígidas de bem compor um romance, propugnadas pelos tais “teóricos da escrita”, nos três exemplos que se seguem, a paródia incide sobre recursos de que os romancistas se servem com frequência para apresentar ruturas de linearidade cronológica ou descontinuidades temporais. No excerto seguinte, o narrador de *Era bom* parodia os mecanismos temporais usados para instituir os desencontros entre a ordem dos acontecimentos no plano diegético e a ordem por que aparecem narrados no discurso:

“Abra-se aqui uma analepse, que é a figura mais antiga da literatura vastamente usada pelo bom do Homero, quando não dormia, e não sei mesmo se pelo autor de *Gigalmesh*. (...) Não me ocorre agora nenhum escritor que abomine as analepses, mas deve haver algum. Esse não será, com mágoa minha, leitor deste livro, o que lhe restringe perigosamente o alcance.”

(Carvalho, 2002: 19)

---

o sentido (a verdade), nós acentuamos agora, no tecido, a ideia generativa de que o texto se faz, se trabalha através de um entrelaçamento perpétuo” (Barthes, s/d: 112). Itálico do autor.

Como se pode observar, ao parodiar a analepse – técnica narrativa amplamente usada pelos romancistas de todos os tempos – o narrador não se exclui dessa paródia, porque, tal como eles, também se serve delas.

No excerto que a seguir transcrevemos, o narrador parodia um certo tipo de romance que, para resolver situações intrincadas e de difícil resolução, lança mão de expedientes literários, como o abusivo e inadvertido encaixe de sonhos na trama narrativa:

“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 e umas irrupções disparatadas, com luas surrealistas sobre descomunais tabuleiros de xadrez de que as pedras fossem rinocerontes bailarinos, para dar verosimilhança ao sonho que, por definição, é inverosímil e portanto só com inverosimilhanças é que se aceita, (...)”

(Carvalho, 2002: 32)

Ainda relativamente às técnicas narrativas, vejamos agora o terceiro exemplo que parodia a elipse, que permite repelir intencionalmente do discurso determinados acontecimentos ocorridos em longos períodos de tempo:

“Teria a vida facilitada se os acontecimentos houvessem evoluído de molde a eu poder dizer como Camilo ‘decorreram dez meses sem sucesso digno de menção...’ deixando o tempo, entretanto, a trabalhar para o romancista.”

(Carvalho, 2002: 121)

Centremo-nos agora no exemplo que se segue, em que o cerne da paródia do narrador de *Era bom* é a inevitabilidade do fantasma da influência que sempre acompanha o romancista<sup>210</sup>. Apesar de travar uma luta incessante contra as frases famosas, o narrador não consegue desvincular-se das presenças inibidoras, dos fantasmas e das sombras dos predecessores, das imagens gastas e, por isso, só lhe resta a paródia, como de seguida se pode ver:

---

<sup>210</sup> De acordo com Harold Bloom, qualquer poeta sofre de ansiedade da influência, porque tem de competir constantemente para escapar à influência dos seus antecessores. Apoiado numa matriz edipiana, Bloom defende que a relação que qualquer poeta estabelece com o seu predecessor é conflituosa (cf. Bloom, 1991).

“Eu gostava de ter escrito ‘mede a sala a grandes passadas’, mas francamente receio 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. Custa-me estar vedado o uso de ‘Por uma noite escura e tempestuosa...’, por exemplo. Alguém se apropriou da frase e dela se fez dono, de maneira que me vejo obrigado a criar os meus próprios lugares-comuns e Deus sabe como eles são inspirações do génio que me falta.”

(Carvalho, 2002: 50)

Sendo impossível fugir às influências dos romancistas anteriores, para não cair no “plágio suicida”, resta, portanto, ao narrador evocar as expressões caídas na trivialidade e adotar uma atitude de desmistificação e de paródia:

“Mas como nem era de noite, o Verão estava quente e sossegado e não antevejo grandes invernias neste livro, talvez possa, por ora, dispensar a ‘noite cerrada’, ou ‘fria e tempestuosa’, sem me sentir obrigado a arranjar-lhe equivalente, ou tentado a um plágio suicida.”

(Carvalho, 2002: 50)

Sendo o nosso *corpus* formado por textos autorreflexivos, é de esperar a paródia à mimese de representação e a preceitos convencionados para iniciar ou enformar o romance. Neste âmbito, vejamos o exemplo que a seguir transcrevemos, em que no âmago da paródia está o romance neorrealista, vinculado a certas fórmulas e preceitos no desenvolvimento da narrativa:

“‘pegou na lancheira e foi levar o almoço ao pai’. Excelente exercício e *accipit* magnífico para um romance neorrealista”

(Carvalho, 2002: 158)

Repare-se agora no excerto que se segue, em que o narrador de *Fantasia* dismantela parodicamente uma certa poesia bucólica que pratica uma estetização extrema, descurando o conteúdo:

“O coronel Bernardes começou por entoar loas a tudo o que descortinava ao redor, o humilde alecrim, a melancolia dos rebanhos, a vida simples e filósofa dos pastores, os ritmos retardados das horas, a fauna, que bom, a flora, que bonito, os nativos, que gente.”

(Carvalho, 2003: 32)

O excerto que se segue, extraído de *A arte*, tem como alvo os romancistas que representam as personagens em termos maniqueístas – as felizes e as que são infelizes – descrevendo-as com predicados tais que facilmente se encaixam dentro das duas isotopias, como se se encontrassem entre Cila e Caríbdis e não vislumbrassem outros rumos a seguir:

“Um casal apressado e menos diligente procederá, decerto, de outro modo, mas convém aqui lembrar aquele célebre *incipit* sobre as pareências das famílias felizes e a singularidade das infelizes. Em termos subjetivos, eles consideram-se-iam razoavelmente infelizes, de maneira que não será indelicado arrolá-los nessa categoria, literariamente mais dotada.”

(Carvalho, 2010: 16)

Para entender a dimensão parodística do narrador carvalhiano, não podemos deixar de atentar com algum detalhe no jogo paródico que este estabelece com os clássicos, revelador, mais uma vez, da sua índole provocatória e humorística e, simultaneamente, da sua forma *sui generis* de os (re) ler e atualizar. Destarte, comecemos por nos centrar na invocação reiterada da Musa Polímnia<sup>211</sup>, à semelhança dos venerandos clássicos da epopeia. O narrador de *Fantasia*, invocando Polímnia<sup>212</sup>, pede-lhe o seu auxílio para que esta oriente o seu pensamento, perdido no meio de tanta algazarra proveniente do sul do país, e o conduza estrada fora:

“Parte, pois vai pensamento sobre asas douradas, fuge, deixa-te levar pela gentil Polímnia, grácil musa que por mim zela, e que não rejeito invocar, busca-me o lugar geográfico daquelas falas, não te percas nem iludas com o clamor grosso que atroa agora os horizontes,

---

<sup>211</sup> Nem sempre Polímnia é invocada de forma individualizada, como podemos observar no seguinte exemplo: “Musa excelente e demais luzidas divindades, é justo arguir que eles não guardam arames entre as ramagens das árvores, não deixam sacos de adubo ao vento, não abandonam velhas máquinas e engrenagens na charranca, (...)” (Carvalho, 2003: 20).

<sup>212</sup> Polímnia é uma das nove musas, filhas de Zeus e de Mnemósine. Segundo a tradição, a musa inventou a lira e descobriu a agricultura. As suas funções variavam: ora era considerada patrona e inspiradora da música, ora musa da geometria ou da história (cf. Grimal, s/d: 385).

logo passará, esvaecido na aragem, vai e corre mais rápido, mais devagar, segue-me esta ancestral carreteira de sulcos em paralelo, por trilhados verdes pastos, (...)”

(Carvalho, 2003: 17)

Como se pode verificar, o narrador, ao invés de invocar a Musa, em tom solene, para lhe pedir a eloquência e a erudição necessárias para a obra que está a construir, tal como fazem os poetas da epopeia clássica, solicita-lhe ajuda para encontrar uma localização geográfica. Neste caso, nas palavras de Siegmund Schultze, a paródia faz uma abordagem criativa da tradição (apud Hutcheon, 2000: 7).

Mas a paródia à Musa continua. No exemplo que se segue, o narrador solicita-lhe que tome notas de acontecimentos ou sons importantes<sup>213</sup>:

“Já agora, por uma razão de justiça natural, convém, bela musa, que anotes estes sons que, apurando bem o ouvido, provêm das casas dos coronéis e que espriam suaves compassos de Albioni e Monteverd, só ao alcance de quem estiver abusivamente perto.”

(Carvalho, 2003: 20)

Por fim, para encerrar a narrativa, o narrador de *Fantasia* invoca novamente Polímnia, agora, em jeito de desabafo, para lhe indagar ironicamente se o país ainda tem alguma salvação possível. Note-se que a invocação tem como subtexto a célebre estrofe de *Os Lusíadas*, em que o poeta se dirige a Calíope para expressar o seu cansaço e a sua desilusão por “Cantar a gente surda e endurecida”<sup>214</sup>:

“Nô mais, ficção, nô mais! Desce tu, Musa, a de sorriso loução, ganha-me a benevolência dos meus concidadãos e diz-me: Há emenda para este país?”

(Carvalho, 2003: 227)

---

<sup>213</sup> A escolha da Musa Polímnia, a musa inspiradora da música e dos sons, para guiar e proteger o narrador em sendas labirínticas não é casual. Em *Fantasia*, para além de se entrecruzarem uma diversidade de histórias e de temas, em que o narrador necessita de alguma orientação superior, também se cruzam sons de conversas (um dos temas da narrativa é precisamente a tagarelice que invade o país) e de músicas que ecoam ou que são aludidas (cf. Carvalho, 2003: 46; 48; 50; 54; 74; 132).

<sup>214</sup> A estrofe a que nos referimos é a seguinte: “Nô mais, Musa, nô mais, que a lira tenho / destemperada e a voz enrouquecida, / e não do canto, mas de ver que venho / cantar a gente dura e endurecida / O favor com que mais se acende o engenho / não no dá a pátria, não, que está metida / no gosto da cobiça e na rudeza /duma austera, apagada e vil tristeza” (*Os Lusíadas*, X, 145).

Se, de certa forma, o narrador recupera o tom melancólico de *Os Lusíadas*, a invocação da musa ao longo da narrativa de *Fantasia* só pode ser lida como provocatória e paródica. Com efeito, se a invocação a Calíope na epopeia camoniana faz todo o sentido, na medida em que o poeta precisa de inspiração para poder cantar, em tom solene e elevado, feitos heróicos, na narrativa de Mário de Carvalho, esta é completamente escusada. Os acontecimentos narrados e as personagens que os protagonizam estão longe de merecerem um tom grandioso. Aliás, o tema dominante da narrativa é o desencanto do narrador relativamente à tagarelice compulsiva das personagens (que representa os portugueses) e à vulgaridade do seu quotidiano<sup>215</sup>.

Neste sentido, a apropriação de fórmulas usadas pelas epopeias clássicas também deve ser lida como uma paródia. Vejamos como os versos da *Odisseia* “Quando surgiu a que cedo desponta, a Aurora de róseos dedos (...)”<sup>216</sup>, que aparecem uma vintena de vezes na referida obra, são retomados em *Fantasia*: “Daí a umas horas, vinha perto a manhã, já toava a orla do céu a aurora de róseos dedos, (...)” (Carvalho, 2002: 61). Com efeito, o assunto da narrativa carvalhiana não é, como realçámos, sublime.

Da mesma forma que retomou subversivamente a epopeia, o narrador carvalhiano, com similar ligeireza, parodia símbolos do teatro clássico que contribuía para o aumento da espectacularidade dos processos cénicos. É o caso de um deus suspenso por uma *mechané*, o *deus ex machina*, isto é, a aparição inopinada de deuses<sup>217</sup>. Este expediente teatral parece ser muito caro ao narrador, já que é parodiado nas três obras que compõem o nosso *corpus*.

Atentemos no excerto que se segue, retirado de *Era bom*, em que o narrador, em tom humorístico, parodia este mecanismo teatral, dizendo que haveria de integrar a personagem na história, nem que fosse preciso “fazer sair um deus duma máquina”:

“Quer-me parecer que o leitor, neste ponto, ávido de conhecimentos sobre o futuro de Joel Strosse manifesta alguma impaciência que lha vejo na cara. A que vem, irrita-se, esta

---

<sup>215</sup> Marie-Helène Robillard, a este respeito, escreve: “(...) o autor, historiógrafo desenganado, escreve uma História que está nos antípodas da epopeia, opondo ao sentido da epopeia uma sensação de absurdo, à glorificação do heroísmo a sua paródia e ao fresco histórico a história de pessoas simples e anónimas” (Robillard, 2002: 96).

<sup>216</sup> Segundo Frederico Lourenço, os versos supracitados são um lugar-comum para descrever o despontar da aurora (cf. Lourenço, s/d: 6).

<sup>217</sup> A expressão é usada para referir qualquer forma artificiosa de resolver uma história. Sobre este procedimento, veja-se a nota de rodapé de António M. Mendes, 2005, p. 147.

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 numa máquina.”

(Carvalho, 2002: 59-60)

Em *Fantasia*, são recorrentes as aparições ora de deuses, ora de uma deusa, sempre para proteger ou salvar de situações que põem em perigo a vida da personagem principal, Emanuel Elói. Por vezes, a sua intervenção é apenas sentida ou pressentida, o que deixa a personagem na incerteza<sup>218</sup>, mas, noutras ocasiões, a sua aparição não suscita qualquer dúvida<sup>219</sup>.

Não nos parece importante transcrever todos os excertos em que tais aparições ocorrem na narrativa em apreço. Interessa-nos somente, a partir de três exemplos, confirmar a atração que este expediente teatral exerce sobre o narrador e mostrar a criatividade com que este é reatualizado. Destarte, atentemos na primeira aparição do deus que ocorre quando a personagem se desloca a uma estação de serviço para abastecer o depósito do seu carro:

“Uma estação de serviço, a salvação. Sem antecedentes nem provocação, ocorreu a Emanuel aquela imagem dos sonhos, de um deus dependurado de uma grua que lhe aparecia de súbito em frente, a vociferar.”

(Carvalho, 2003: 103)

Vejam agora uma outra, em que o deus aparece para salvar a personagem de uma situação difícil, já que esta se encontrava perdida na praia, numa noite de grande escuridão:

---

<sup>218</sup> É o caso do seguinte exemplo: “Talvez o *Renault* de Emanuel tivesse sido empurrado e destravado na fuga por aquele marmanjal. Talvez o efeito de sucção das chamas, que, como se sabe, é caprichoso, tivesse chamado o automóvel mais para estas bandas. Talvez tivesse intervindo aquele deus que vinha pelos ares, suspenso de um guindaste, nos sonhos de Emanuel. Ou, quem sabe, pode ser que houvesse ocorrido milagre e inexplicação, mas o facto é que o carro veio, muito de mansinho, encostar ao muro que sustentava o declive em que Emanuel e a moça se equilibravam. Foi só largar o arbusto, deslizar um bocadinho, abrir a porta e entrar. Nenhum deles, ingratos, reparou na prontidão da máquina” (Carvalho, 2003: 109).

<sup>219</sup> A título de exemplo, atentemos no seguinte excerto: “Olha um deus a espernear. Está suspenso por tiras de couro de uma espécie de engenho composto por um tronco que cruza com a forquilha de outro. Faz um esforço desesperado para se manter inteiro, mas a grande máscara e a pesada tiara acabam por desequilibrá-lo para o lado da cabeça, de maneira que os braços sarilham à doida e os coturnos bambolem à solta, pelo ar, numa sarambada de gerar muito vento. Mas o deus não precisou de se manifestar, de alto, para que Emanuel percebesse” (idem, 2003: 214).

“Ouvi uma casquinada, abafada, olhei de lado e estava um deus pendurado numa árvore, rindo com a sua grotesca máscara. E fez-me um gesto, estendendo o braço, de que descaía, para os longes do Oceano. Percebi que a partir daquele momento, naquela praia, a minha vida podia mudar. Habitualmente, este deus aparecia-me sempre pendurado, a tirar-me de situações difíceis, ou a enlear nós na minha vida, de que eu não seria capaz sozinho.”

(Carvalho, 2003: 114)

Para finalizar, centremo-nos noutra, em que a aparição de uma deusa impele Emanuel a dar boleia a um desconhecido, que por acaso era seu tio:

“Mas duas razões levaram o jovem Emanuel a trilhar os calços. A primeira é que, ao passar pelo castelo do Alvito, hoje apousadado, tinha distinguido, nos adarves duma torre, uma figura, desta vez feminina, de capacete parecido com o dos bombeiros, uma coruja ao ombro, muito resplandecente, a ponto de sobrepujar os holofotes da Câmara e que parecia ter sido ali depositada, no momento, por uma grua da construção civil. E como nada nestas jornadas aparece por acaso, foi por a deusa ter indicado aquela estrada, de entre os caminhos e direções possíveis, que Emanuel escolheu, e num nexo de causalidade ditado pela aparição foi encontrar o tal sujeito que pedia boleia.”<sup>220</sup>

(Carvalho, 2003: 156)

Ainda neste âmbito, vejamos agora como em *A arte* o narrador carvalhiano, na linha do mesmo tom jocoso e paródico, propõe uma atualização do *deus ex machina* para resolver situações complexas e ultrapassar os percalços de efabulação comprometida com complicações que não consegue resolver – ou a sair dum helicóptero ou a descer duma *caterpillar*:

“Pergunto eu agora: nunca vistes sair um deus duma máquina? Às vezes acontece. Por que é que Pedro Bezhukv se converteu à maçonaria? Porque pernitoou na mesma estalagem que o velho Ossip Alexeievich Basdeiev e foi convencido por ele. Por que é que Helena

---

<sup>220</sup> Curiosamente, a divindade descrita assemelha-se com Atena, filha de Zeus e de Métis. Repare-se na descrição de Pierre Grimmal: “As insígnias de Atena eram a lança, o capacete e a égide. Ela possuía a égide em comum com Zeus. Sobre o seu escudo fixou a cabeça de Górgona, que Perseu lhe dera, (...). O seu animal favorito era a coruja; a sua planta, a oliveira. Grande, de aspeto calmo, mais majestosa do que propriamente bela” (Grimmal, s/d: 54).

Bezhukova morreu? Morreu, pronto, em duas linhas, no penúltimo volume e ficou despachada.  
(...)

A expressão *deus ex machina* não tem que prefigurar um deus propriamente dito a tentar manter-se direito, com alguma dignidade, apesar de pendurado num guincho, como no celebrado teatro grego. Pode ser um mero enviado de deus, um jovem risonho que sai dum helicóptero, como em *Poderosa Afrodite*, ou um tipo desdentado, de colete de ganga, que desce duma máquina escavadora amarela, de lagartas, *caterpillar*, que o nosso povo designa de ‘catrapila.’”

(Carvalho, 2010: 44)

Para completar esta incursão pela paródia carvalhiana, registamos um outro excerto da mesma obra, desta feita, para zombar da forma como Lee Falk e Phil Davis solucionavam as situações complicadas. A personagem, Mandrake, com os seus poderes mágicos, irrompia inopinadamente na história, não sendo necessário recorrer ao *deus ex machina* e poupando esforços na montagem da maquinaria:

“Recordam-se da velha banda desenhada americana, de Lee Falk e Phil Davis, Mandrake, o mágico vestido de fraque, de bigodinho, com o cabelo a luzir de brilhantina? Nos momentos cruciais, que corriam de prancha a prancha, a didascália era ‘Mandrake faz um gesto hipnótico’ e o mundo mudava instantaneamente, com aparecimentos, desaparecimentos, reenquadramentos e uma variedade espantosa de efeitos *adlib*. Mandrake faz um gesto hipnótico.’ Genial invenção. Os autores nem precisavam de preparar e instalar o tal *deus ex machina*. Tinham-no sempre ao alcance, no estalo sonoro dos dedos. Mas nunca consideraram que um resíduo de cuspo branco, meio seco, ao canto duma boca, podia fazer maiores milagres.”

(Carvalho, 2010: 66)

Depois de analisados os exemplos de intertextualidade e de paródia que apresentámos, importa, agora, tecer algumas reflexões e apresentar algumas conclusões. Ao fim deste percurso, constatámos que, na memória do narrador do nosso *corpus*, perduram, coexistem e dialogam os textos de autores consagrados e textos de cariz popular. O repertório intertextual é, portanto, imenso e diverso. As suas leituras situam-se entre fronteiras tão remotas como a *Odisseia* ou o teatro clássico e tão contemporâneas como a obra de João de Melo. A sua escrita nutre-se da própria escrita, isto é, das obras com as quais estabelece uma

rede de relações que vão desde o texto poético, ao narrativo e ao dramático<sup>221</sup>. Mas – acentue-se – a singularidade do seu trabalho intertextual não reside apenas no facto de se ter munido de um conjunto diversificado de textos, mas, outrossim, na forma como elabora a sua síntese pessoal: de forma imaginativa, lúdica e crítica.

Relativamente às relações paródicas, verificamos que a paródia em Mário de Carvalho se funda, sobretudo, na distância irónica e crítica relativamente às obras, às coordenadas estéticas, às convenções e aos expedientes literários aludidos. O afastamento irónico é obtido, sobretudo, através do registo metaficcional que põe a descoberto um diferencial entre o texto que se parodia e o que se escreve. O narrador arroga, explicitamente, um afastamento do estilo parodiado, por isso, o reconhecimento das relações paródicas não dependem exclusivamente das capacidades hermenêuticas do leitor. Como se viu, os comentários do narrador convidam o leitor a uma leitura mais literária e efetivada no espaço do jogo e da ironia.

Mas a paródia carvalhiana não se propõe a uma simples destruição iconoclasta das convenções que parodia, nem tão pouco visa o seu desrespeito. Incorporando o velho no novo discurso (uma das contradições do pós-modernismo), apenas se demarca da influência coerciva, esgotada ou obsoleta e da anuência a uma disciplina estreita e, trilhando uma via de síntese, recontextualiza (como é exemplo o *Auto de Mofina Mendes*), reelabora convenções e propõe outros modos de representação que interroguem os paradigmas. Questionar as receitas literárias normativas dos clássicos não significa uma rejeição, mas uma problematização. O escritor tem consciência de que não pode ignorar os ensinamentos do passado, pois estes devem ser fonte de inspiração para o romance do presente. Destarte, ao reescrever, ora ressacraliza ora dessacraliza, ora homenageia ora desdenha, sempre num registo cómico-jocoso. Em relação às questões teóricas abordadas, a sua posição é, normalmente, de relativa imparcialidade, rejeitando quaisquer radicalismos ou submissão a uma corrente ou estilo.

---

<sup>221</sup> Refletindo sobre a qualidade literária dos livros que circulam e do quão importante o escritor ler um número considerável de livros, diz Mário de Carvalho, numa entrevista concedida a Américo Lindeza e a Osvaldo Silvestre: “Não há livro que valha a pena ler que não esteja recheado de literatura. Mesmo o dos autores jovens: Byron, Rimbaud, Radiguet, Almeida Faria, a própria Mary Shelley.... Apetecia-me retomar a imagem do palimpsesto, mas está muito gasta e vocês conhecem-na bem. No *Tristram Shandy* é feita a comparação do escritor com os boticários que vão misturando e decantando substâncias. Salvo um caso especial de toque da Graça divina (os milagres acontecem) não há nenhum autor (mencionável) que não se debata com (e contra) uma literatura. No texto estão, mais ou menos detetáveis, os outros, quer os acolha, quer os rejeite” (Carvalho, 1998: 32).

A intertextualidade e a paródia de Mário de Carvalho, segundo cremos, cumprem vários propósitos. Um deles é denunciar o obnubilamento das raízes da Antiguidade (relembremos a recorrente referência a autores clássicos e a expedientes literários por eles usados). Outro é o de mostrar que não basta evocar outros textos com a intenção de os imitar, adotando uma postura nostálgica, ou, inversamente, para os ridicularizar e destruir. Ao transcontextualizar<sup>222</sup> textos do passado, a abordagem deve ser criativa e crítica. Explorando a função didática da paródia carvalhiana, não é difícil de perceber que o narrador está preocupado em formar um leitor que saiba perceber os efeitos de sentido pretendidos. Por fim, parece-nos que o recurso à paródia é uma maneira de o autor questionar o próprio ato de criação literária e, também, de exorcizar fantasmas pessoais, como é o caso da influência.

Segundo cremos, estamos agora em condições de responder à pergunta que formulámos quando iniciamos este ponto. Assim, de acordo com os ensinamentos tirados da análise que efetuámos dos exemplos apresentados, uma obra constrói-se com muitos outros textos. Escreve-se dialogando, assimilando, problematizando e reconfigurando textos lidos. Cada novo texto é escrito sobre outros já escritos. Edifica-se uma obra adotando uma atitude autoconsciente e crítica em relação à obra feita. A paródia é uma forma eficaz de desconstruir e, ao mesmo tempo, de questionar a própria escrita e de a reinventar.

### **3.8- Diálogo homoautorial e metaficção**

A prática da intertextualidade em Mário de Carvalho não se esgota na importação de textos alheios. O nosso *corpus* entretece-se com obras anteriores do próprio autor, o que revela uma extraordinária capacidade de distanciamento e de posicionamento crítico em relação aos textos por si assinados e, simultaneamente, a sua propensão endógena de se reinventar. Com efeito, como veremos, a revisitação de obras do próprio autor não se faz numa mera repetição do que está feito. Ao retomar nódulos temáticos, cenários ou práticas discursivas já patentes em textos anteriores, o autor recria-os e apresenta-os com outros matizes. Esse esforço constante em reinventar o trabalho já feito, decorrente de uma elevada autoexigência, tem sido uma das suas constantes preocupações, como o próprio refere numa entrevista concedida a João Paulo Cotrim:

---

<sup>222</sup> A transcontextualização é um termo usado por Hutcheon. Segundo a autora, a transcontextualização acontece quando um autor, ao citar outro, lhe dá um novo contexto.

“Penso que devo esforçar-me por acrescentar sempre alguma coisa de novo, quer ao que eu próprio tenho escrito, quer a este património que já vem de há muitos séculos.”

(Carvalho, 1996: 43)

Não pretendendo explorar com profundidade esta particularidade que o autor percucientemente diagnostica em relação ao trabalho feito, porque isso extrapolaria o âmbito do nosso trabalho, neste contexto em que se procura verificar ressonâncias e fios que migraram de obras anteriores para as obras objeto do nosso estudo, pensamos, no entanto, que não devemos descurá-la. Assim, procuraremos, ao estudar a interação que o nosso *corpus* estabelece com outros textos por si escritos, evidenciar aquela vertente que temos vindo a frisar ao longo do nosso trabalho – a propensão endógena do nosso escritor para pensar, questionar e reinventar permanentemente a sua escrita.

A matriz de toda a obra de Mário de Carvalho pode ser encontrada em *O livro grande de Tebas, Navio e Mariana*, como o próprio refere num outro momento da mesma entrevista:

“É um livro [*O livro grande de Tebas*] que tem muito de mim. (...) E por outro, todo o programa do que eu escrevi mais tarde está ali contido, mesmo *Os casos do Beco das Sardinheiras*, mesmo casos de escrita mais caricaturais e jocosos como este último [*Era bom que trocássemos umas ideias sobre o assunto*], já estão apontados. (...) É o livro primordial.”

(Carvalho, 1996: 43)

*O livro grande de Tebas* sintetiza, portanto, as estruturas narrativas das obras posteriores, funcionando como caixas chinesas que, abrindo-se, nos levam para outros lugares, outros tempos e outros temas. Não admira, pois, que o nosso *corpus* (sobretudo *Fantasia*) esteja eivado de muitas ressonâncias de *O livro grande de Tebas*. Publicada em 1982 (embora seja a primeira na cronologia da escrita), esta obra, pela sua singularidade, não se encaixa em nenhuma das linhas do devir da obra carvalhiana apontadas no início do nosso trabalho. Contudo, e curiosamente, é este texto que acaba por inaugurar os outros caminhos literários do autor.

Resumidamente, *O livro grande de Tebas* coloca um aventureiro, amante de História, a empreender uma viagem através do Tempo e da História à procura de uma cidade antiga, talvez Tebas, para, verdadeiramente, poder ver e sentir o passado, uma vez que o

conhecimento livresco não lhe permite obter tal experiência. O ousado viajante parte de avião, mas depois recorre a muitos outros meios de transporte para percorrer continentes deste mundo e de outros imaginários, para saltar de era em era, de civilização em civilização e de mito em mito. Tebas é uma cidade erigida na imaginação do sujeito que protagoniza a odisseia, mas inspirada nos diversos documentos por ele estudados e consultados. Não obstante todo o seu empenho para chegar a Tebas, ao aproximar-se, o viajante sente-se “estranho àquelas terras, àquelas gentes e àquela guerra tão sem tempo” (Carvalho, 1996: 94) e não ousa lá entrar, regressando ao ponto de partida da peregrinação – à livraria do convento de de Saint Saëns, onde trabalhava.

A demanda da cidade de Tebas, como podemos concluir, é simbólica. Tebas é imaterial, resultante da imaginação do protagonista da história. Assim, qualquer tentativa de tentar encontrá-la é condenada, desde logo, ao fracasso: “Não curar de a procurar, pois é sítio nas regiões que quanto mais procuradas tanto menos encontradas” (idem, 1996: 112). Atingir Tebas significaria alcançar o conhecimento total acerca do Homem e da sua História?

Centremo-nos na relação que *Fantasia* estabelece com *O livro grande de Tebas*. A unir as duas narrativas surge, por exemplo, as viagens empreendidas pelos seus protagonistas. Em *Fantasia*, Emanuel Elói, o “trotamundos” (Carvalho, 2003: 237), viaja, na sua carrinha *Renault Quatro*, pelos caminhos de Portugal, sem um itinerário predefinido, seguindo os seus instintos e ao sabor da sua vontade. A viagem empreendida pelo viajante da obra primeva também é feita com base no improvisado, consoante as casualidades da fortuna. Também, tal como acontece com o viajante de *O livro grande de Tebas*, a viagem protagonizada por Emanuel, por vezes, é uma viagem que se faz de forma fantástica, o que lhe permite viajar através do Tempo e da História, neste caso, até ao tempo histórico dos Descobrimientos:

“Ele então contou daquela vez em que, passando por Peniche, tinha metido o velho *Renault* ao mar, pelo meio de uma vastidão de ondas grandes, balanceadas, enjoativas. Andou por ali a derivar, apreciando a maresia, sem precisar de se preocupar muito, porque o carro sabia o caminho.”

(Carvalho, 2003: 61-62)

Há, como se pode inferir, similaridades entre as duas viagens. Porém, este *regressus* ao texto *O livro grande de Tebas* não se traduz numa mera repetição do já feito ou dito. A

personagem de *Fantasia*, embora, em certa medida, continue a viagem imaginativa do viajante do primeiro texto, tipifica o jovem peninsular dos novos tempos e do seu *modus vivendi*, distanciando-se, portanto, do espírito empenhado por grandes causas de outros tempos. Trabalhando como vedor e ensinando a arte de xadrez, a personagem apenas se preocupa em ganhar o suficiente para sustentar-se a si próprio e ao seu *Renault Quatro*. Sem ambições, Emanuel vive o dia-a-dia sem pensar no futuro, resolvendo as situações à medida que vão surgindo. São as histórias fantasiosas que inventa que compensam a trivialidade do viver quotidiano.

O que é interessante verificar é que o dialogismo entre as duas obras desmorona fronteiras ficcionais, permitindo que personagens que se movimentam em diegeses tão distintas e temporalmente distantes se encontrem, numa espécie de *continuum* romanesco e de circularidade.

Atente-se, de seguida, numa passagem de *Fantasia*, em que Emanuel, na sua viagem de regresso ao tempo histórico dos Descobrimentos, se encontra com um antigo navio de guerra:

“Emanuel no regresso teve de se haver com um péssimo mar cada vez mais grosso. E foi por entre neblinas geladas e borrifos de espuma que viu passar, lá ao longe, aquela massa cinzenta e disforme de um velho cruzador, de proa em ponta de charrua, empanando águas negras. Colossais canhões espreitando para todo o lado pareciam querer derrubar o mundo. Uma fila de marinheiros, vestidos de escuro, alinhava num estreito convés. ‘Meu Deus’, pensou Emanuel, ‘é o couraçado *Graf Von Hollenstein!*’ (...). Mas o monstro, pesado, passou com espessas baforadas de fumo, que se confundiam com a névoa, se é que a não enformavam.”

(Carvalho, 2003: 62)

Conforme se pode constatar, a personagem assusta-se com o “velho cruzador”, pelo cenário ameaçador em que este surge, pelo seu porte e aspeto e porque este se parece com o “couraçado *Graf Von Hollenstein*”, um navio de guerra alemão usado durante a Segunda Guerra Mundial. Se repararmos, esta embarcação é idêntica ou, até, a mesma que amedronta o viajante de *O livro grande de Tebas*:

“Era pardo, ferruginoso, velho, bordos estreitos ao rés da água, carregado de zigurates altíssimos e complicados e confusos, coberto de massas indiscerníveis, formigueiras, de que se destacavam canhões grossos, em movimento lerdo, e mastros curtos, em cruz, num emaranhar de cabos.”

(Carvalho, 1996: 156)

Comparemos, agora, uma outra passagem de *Fantasia* com uma de *O Livro grande de Tebas*. Eis a passagem retirada de *Fantasia*:

“Abria-se à direita um espaço pantanoso, de águas verdes e paradas<sup>223</sup>. Aí os ares eram mais espessos, e o motor do *Renault Quatro* entrou a funcionar muito baixinho, num sussurro miúdo de quem não quer incomodar. Entravam no mar das estátuas. (...) Às tantas, correu os ares aquietados uma música, leve e saltariqueira. Um esquife negro, com marinheiros vestidos a rigor aos remos, deslizava lá mais longe, entre estátuas. À popa, com a cana do leme debaixo do braço, um jovem oficial fumava tranquilamente o seu cachimbo. Quando a música se sumiu, da distância, e do barco havia só memória, o velho carro deu meia volta, cruzou um banco de nuvens baixas, e após um longo percurso, começaram a ouvir-se as gaivotas. Afastavam-se de Tebas.”

(Carvalho, 2003: 120-121)

E, agora, a citação extraída de *O Livro grande de Tebas*:

“Vinha um escaler esguio, muito preto, polido e comprido e luzidio lavrado de prata junto aos bordos, que surdiu detrás de umas estátuas e se aproximou ao bater compassado, medido, dos remos. Por esse então, a música toava em acordes fortes, com grandes toques triunfais dos instrumentos. (...) Ao escaler me içaram os tripulantes, marinheiros fardados de escuro, a rigor, como prontos para alguma cerimónia (...). Prostrado que estava, tive embora oportunidade de fixar o oficial que me fitava da ré, sobre o lume vivo do seu cachimbo. Senti que a música marcial que agora se ouvia baixinho, ciciada, embaladora, era dele que vinha. E assim me deixei ir, grande tempo, embalado por sons tranquilizadores, (...)”

(Carvalho, 1996: 124-125)

---

<sup>223</sup> Repare-se como é perceptível a mesma imagem do espaço pantanoso em *O livro grande de Tebas*: “(...) um litoral pantanoso de um mar largo, parado, atalhado de limos verdes, viscosos, brilhantes” (Carvalho, 1996: 122).

Do cotejo de um excerto com o outro, observamos, desde logo, que *Fantasia* mantém o mesmo cenário de *O livro grande de Tebas* – o mar de estátuas, a pequena embarcação com tripulantes, de onde se destaca um oficial com o seu cachimbo, e a música entoada. Há, pois, uma reapropriação consciente e deliberada de passagens da obra escrita anteriormente<sup>224</sup>. Mas, curiosamente, o texto anterior não é apenas resgatado é, acima de tudo, reescrito e reelaborado com outros matizes pela habilidade de quem maneja a língua. Noutro contexto de tempo e de espaço, o velho torna-se novo. Tratando-se de um outro texto e, *eo ipso*, de uma outra viagem protagonizada por outra personagem, esta passagem induz uma leitura totalmente nova. Como é de esperar, para o leitor que reconhece o hipotexto deste breve trecho, este encontro entre os dois textos desencadeia uma leitura mais enriquecida e de maior prazer estético<sup>225</sup>.

Centremo-nos agora na curiosa relação intertextual que a narrativa *A arte* tem com o romance *A sala magenta*. Confrontando as duas narrativas, verificamos que as histórias contadas, aparentemente, nada têm em comum. *A arte*, como vimos, apresenta um casal jovem desavindo que, por não conseguir ver-se livre de uma tartaruga doméstica, vai adiando a separação. Lagoa Moura é o lugar escolhido para colocarem o animal. *A sala magenta*, por seu turno, gira à volta de uma personagem sofrida, Gustavo Dias Miguel, incapaz de assumir a sua carreira de cineasta e de pôr termo a uma relação sentimental que não o faz feliz. Depressivo, em Lagoa Moura, tenta o suicídio por afogamento. No entanto, apesar de na inter-relação diegética não haver similitudes, ecoa em *A arte* o cenário da Lagoa de Moura e o momento do afogamento de Gustavo, como podemos ver através do exemplo abaixo:

“Depois soou uma gritaria infernal. O homem que se tinha atirado à água uivava de pavor e debatia-se, a espadanar águas e limos. Apareceram o paquistânês e uma jovem, com

---

<sup>224</sup> Mário de Carvalho, no prefácio da segunda edição de *O Livro grande de Tebas*, escreve: “(...) surpreenderam-me temas, situações e, mesmo, personagens e registos de escrita que, insensivelmente, eu viria a retomar mais tarde noutros livros. Quase posso dizer que a matriz de tudo quanto escrevi depois se pode encontrar em Tebas. Está lá, mais ou menos cifrado, um programa que eu não sei se conseguirei levar até ao fim... Não sei? É óbvio que não conseguirei...” (idem, 1996: 8).

<sup>225</sup> A título de curiosidade, refira-se que o navio *O livro grande de Tebas* desaparece no final da narrativa: “Mas o capitão foi tomado de turvação grande. Com um machado em riste, trancou-se no porão, e surdo às súplicas, gemidos e inventivas da tripulação, machadou, durante horas, o costado, abrindo largos rombos, por onde o mar entrou em cachoeira, irremediavelmente. E afundou-se o navio” (Carvalho, 1996: 126). Porém, o navio reaparece com o nome de *Maria Speranza* no imaginário das personagens numa narrativa posterior – na segunda narrativa de *O varandim seguido de Ocaso em Carrvangel*, publicada em 2012. Sem razões plausíveis para que o navio apareça, todos o esperam.

uma lanterna, e ajudaram o homem, de corpanzil enorme, com um pé engessado e perdido de bêbedo, a sair da Lagoa.

Arnaldo e Bárbara acabaram em casa de uma professora a aquecer à lareira o banhista noturno. Parece que era um cineasta, irmão da professora, que costumava enfrascar-se e que nessa noite abusara.”

(Carvalho, 2010: 124)

Mário de Carvalho, numa entrevista concedida a Carlos Vaz Marques, confirma que estas pontes unem as duas narrativas<sup>226</sup>:

“Há um ponto de contacto deste livro com *A sala magenta*. E um certo acontecimento que se passa em *A sala magenta* é visto aqui [n’ *Arte*] numa outra perspetiva. Esse era um livro carregado, um livro sofrido, com exigências de estilo, de ritmo e de composição de frases diferentes das deste.”

(Carvalho, 2010a: 35)

Mas se, em *A sala magenta*, a Lagoa Moura pode ser entendida como a metáfora da morte, embora esta não tenha sido consumada, ao invés, em *A arte*, é a metáfora da salvação: o casal desavindo reconcilia-se após se ter libertado da tartaruga, atirando-a para a Lagoa:

“No caminho de volta, pela floresta, Bárbara abraçou Arnaldo pela cintura e disse:  
– Enfim, somos humanos, não?”

(Carvalho, 2010: 124)

Escrevendo a partir do escrito, Mário de Carvalho não cai no *fastidium* da repetição. Pelo contrário, re inventa-o.

Para concluir o estudo da relação intertextual homoautor, não devemos deixar de assinalar o cruzamento temático existente entre *Era bom* e *Um deus passeando pela brisa da tarde*, tal como constata o próprio autor:

---

<sup>226</sup> Não será despidendo referir que Lagoa Moura, embora pareça ser um apontamento realista, isto é, ligada a uma realidade extraliterária, é “um caso de transfiguração”, como, aliás, esclarece o próprio autor: “Aí está um caso de transfiguração. Conheço muitas lagoas e gosto das suas paisagens e do mistério que têm à noite, com aquela fauna toda a explodir. (...) mas devo dizer que esta Lagoa Moura é só minha. Tive o cuidado de consultar os nomes dos milhares de lagoas que existem em Portugal, para não possibilidade de confusão” (Carvalho, 2010: 11).

“Nestes dois últimos livros que, no fundo, têm o mesmo tema, *Um deus passeando pela brisa da tarde* e *Era bom que...*, podiam ter como epígrafe aquilo que diz uma personagem do segundo livro: ‘A realidade é muito abusadora.’ E não é submível às representações que fazemos dela, aos nossos desejos e mesmo aos nossos quadros de raciocínio. É muito mais rica, por um lado, mas muito mais perversa, por outro. E é com esta perplexidade que as personagens dos livros são confrontadas.”<sup>227</sup>

(Carvalho, 1996: 45)

De facto, *Um deus passeando pela brisa da tarde*, que veio a lume em 1994, é um retrato do indivíduo inadaptado ao seu tempo – século II. A personagem, o duúnviro Lúcio Valério Quíncio, formado dentro da filosofia e da prática estóica, não consegue adaptar-se às imposições sociais e políticas de uma sociedade que, aparentemente, se pauta por princípios de uma romanidade justa, mas que, na realidade, é injusta, intolerante e arrogante. Também em *Era bom*, a personagem Joel Strosse, sonha entrar para o PCP como militante, com a ilusão de que o partido continua a defender o mesmo pensamento político da sua juventude. Contudo, a ideologia e as práticas do PCP estão caducas e ultrapassadas e já não se adaptam ao mundo hodierno, porque, como nos explica o narrador da narrativa em apreço, “o Tejo continua a correr, e os tempos a não haver meio de os parar” (Carvalho, 2002: 223).

*Mutatis mutandi*, a mesma temática de *Um deus passeando pela brisa da tarde* é retomada numa narrativa cuja ação se passa no século XX. Adotando uma atitude reflexiva e crítica em relação à obra produzida, Mário de Carvalho lança mão da sua capacidade criativa, de modo a impedir a cristalização da sua escrita e a imutabilidade da sua abordagem estética.

Em síntese, o diálogo homoautorial do *corpus* em apreço com obras anteriores evidencia-se como uma estratégia consciente e deliberada do autor. As pontes que unem os textos são muitas e diversas. Muitas outras há por explorar. Não tivemos como escopo apontá-las de forma exaustiva (isso poderá ser objeto de investigações futuras), pretendemos antes, partindo de algumas seleccionadas, demonstrar que o nosso *corpus* é marcado pela autocitação. Mário de Carvalho também escreve com os textos por si escritos. No entanto,

---

<sup>227</sup> Como já referimos atrás, a frase “A realidade é muito abusadora” é da autoria de uma das personagens de *Era bom*, o professor de Grego, e aparece duas vezes. A primeira vez foi dita pelo professor e a segunda foi reproduzida por Jorge Matos.

como vimos, os temas, os motivos e os lugares revisitados surgem inteiramente assimilados, amalgamados e reelaborados pelo seu inconfundível estilo. Na obra carvalhiana nada se repete, tudo se transforma.

O diálogo homoautorral revela-se, de facto, como uma estratégia eficaz para o desnudamento do processo criativo. Conforme demonstrado, o ato da escrita exige a releitura reflexiva e crítica das obras escritas pelo próprio autor. Escrever é um trabalho árduo de assimilação e de transformação do já escrito. Mário de Carvalho, ao recuperar-se, questiona-se. Ao questionar-se, pensa-se. Ao pensar-se como criador, faz metaficção.

O leitor do universo ficcional carvalhiano deve procurar responder ao convite do narrador, constantemente renovado, para proceder a uma leitura das outras obras do autor, de modo a reconhecer as relações intertextuais e, assim, poder retirar o maior prazer estético.

#### **4- A dimensão autorreflexiva na obra de Mário de Carvalho**

A produção ficcional de Mário de Carvalho é, conforme vimos, extensa e abrange temas e géneros muito diversificados. No entanto, apesar das diferenças entre as obras, elas formam um único livro (porque por detrás de toda a obra há o mito pessoal que o distingue dos demais) e nesse livro reconhece-se a metaficção. Neste sentido, é altura de perguntarmos: que lugar ocupa a metaficção na obra de Mário de Carvalho? Qual a funcionalidade dos textos metaficcionais carvalhianos? Em que medida este tipo de textos contribui para uma melhor compreensão do autor enquanto escritor?

Algumas das respostas a estas questões estão já disseminadas ao longo deste nosso trabalho, como se a tendência para desnudar observada no nosso *corpus* tivesse contagiado o nosso *modus faciendi*... Porém, uma vez chegados a este ponto da nossa exposição, embora sem o propósito de dar uma resposta definitiva e única a cada uma das perguntas colocadas, sentimos a necessidade de perspetivar a metaficção carvalhiana em função da especificidade que a configura e da relevância que encerra relativamente à restante obra do autor. Com a nossa reflexão, almejamos contribuir – esperemos – para uma melhor e mais lata compreensão de Mário de Carvalho enquanto escritor e da sua obra.

Na verdade, há um número considerável de trabalhos sobre a obra carvalhiana (alguns elencados na nossa bibliografia e consultados neste estudo), uns a enfatizar a sua

vertente histórica<sup>228</sup>, outros a fantástica<sup>229</sup>, outros que estudam práticas discursivas recorrentes, como a ironia e a paródia<sup>230</sup> e ainda outros que se concentram no seu empenhamento em intervir na sociedade<sup>231</sup>. De inegável importância, sem dúvida, mas alguns destes estudos, entretanto, parecem descurar ou subalternizar a dimensão autorreflexiva da escrita carvalhiana<sup>232</sup>. Esta constatação fez-nos sentir a necessidade de atravessar o percurso evolutivo carvalhiano com o intuito de observar esta marca distintiva do seu discurso literário, selecionando as obras onde esta melhor se evidencia. À medida que fomos analisando os textos, sobretudo o *corpus* em apreço, fomos confirmando a nossa tese de que a metaficção constitui uma idiossincrasia da escrita carvalhiana. Em nosso entender, Mário de Carvalho é um herdeiro legítimo da poética narrativa de Cervantes. Mais: aproveitando o legado cervantino, (re)inventa novas maneiras de narrar e de desvendar e problematizar o ato da escrita e da leitura. Advogar isto é, pois, por um lado, inserir Mário de Carvalho naquele grupo de escritores que, reconhecidamente, são mestres da metaficção (porque inscrevem esta modalidade num horizonte de modernidade e de (re)invenção) e é, por outro lado, libertar a sua obra de um olhar redutor.

A principal razão que justifica um lugar proeminente da narrativa metaficcional de Mário de Carvalho não é tanto a constatação de que a desmistificação do ato de escrita é bastante visível ou recorrente ou a de que atualiza processos narrativos (de acordo com a tipologia de Hutcheon, o *corpus* selecionado enquadra-se na forma de “narcisismo explícito”). Há outros motivos que o legitimam, pois a metaficção praticada pelo autor está longe de ser um mero expediente formal ou um refinado recurso ficcional para fugir do ramerrão convencional de escrever romance. As linhas de leitura instauradas pela escrita metaficcional são, a nosso ver, motivos não menos importantes que justificam tal proeminência.

Como já demonstrámos, a intenção didática que está por detrás da desocultação do *modus faciendi* é um dos aspetos que não pode ser negligenciado. Com efeito, ao enveredar

---

<sup>228</sup> A título de exemplo, lembramos alguns trabalhos incluídos na bibliografia: Melanda, Paula de Oliveira (2001); Canuto Zilda (2004); Santos, Rosana Batista (2009); Vieira, Maria Cecília (2009).

<sup>229</sup> Exemplo: Correia, Rosita (1990); Gouveia Gonçalves (2001); Vieira, Maria Cecília (2011).

<sup>230</sup> Exemplo: Martins, Cândido Oliveira (2005); Piçarra, Sandra (2008); Constácio, Natália Massa (2012).

<sup>231</sup> Exemplo: Mendes, António Gonçalves (2005).

<sup>232</sup> Excetuamos, é claro, alguns trabalhos que reivindicam esta vertente em Mário de Carvalho como, por exemplo, o de José Cândido Martins, publicado recentemente – “Mário de Carvalho e a reflexão metaficcional sobre o futuro do romance”, o de Ana Paula Arnaut, inserto em *Post-Modernismo no romance português contemporâneo*, e o de Carlos Ceia incluído em *A construção do romance*.

por este tipo de escrita, não restam dúvidas de que Mário de Carvalho está a tentar ajudar a resolver os problemas de letargia, de ignorância crassa e de obnubilamento da rica tradição cultural que grassam a sociedade portuguesa contemporânea. Ciente do poder transformador da palavra, o escritor usa-a para reduzir ou atenuar os problemas diagnosticados, num claro desejo de transformar os leitores habituados a esquemas de linearidade discursiva e enformados por matrizes que desvalorizam o saber cimentado em bases sólidas e na tradição multissecular. Relembramos, por exemplo, que o *corpus* selecionado é um verdadeiro catálogo de memória literária. Assim, através da escrita, Mário de Carvalho dá a conhecer ao leitor as referências culturais básicas, ensina-lhes as leis da produção ficcional e força-os a uma leitura ativa e reflexiva. Ao eleger o leitor como seu interlocutor privilegiado, o autor, de forma velada, assume a responsabilidade de o ajudar a formar, fazendo com que este rejeite o laxismo, a passividade, a vulgaridade, o prosaísmo e a ignorância do tempo em que vivemos. Sendo um elemento intrínseco da narrativa e mais do que um mero cúmplice, o leitor é constantemente chamado a cooperar na interpretação e a participar de forma dinâmica no processo da criação e a partilhar com o narrador a mesma distanciação crítica em relação ao fazer literário.

Correlacionadamente, verifica-se a preocupação do escritor relativamente à forma como os portugueses, sem pejo, maltratam a sua língua pela prática usual de incorreções linguísticas ou de um vocabulário elementar, incapaz de transmitir, com precisão, as suas ideias e matizes. Gerando uma escrita singular onde se reconhece um amplo domínio vocabular e desmascarando metaficcionalmente esta inópia, Mário de Carvalho apela a uma tomada de consciência desta realidade e incentiva o leitor a travar as crescentes ameaças à língua portuguesa.

Claro que Mário de Carvalho sabe que não cabe à palavra apresentar soluções para os problemas culturais que ele próprio diagnostica, mas também sabe que, ao refletir e ao fazer refletir, mesmo que ludicamente, já está a dar um grande contributo para a formação do leitor. Neste sentido, defendemos que o investimento metalinguístico que atravessa o nosso *corpus* ensinando como se produz a escrita/leitura tem um *ethos* didático.

Outra forma de perspetivar esta idiosincrasia carvalhiana e que legitima que a coloquemos em destaque é aquela que, a partir das práticas autorreflexivas, nos ajuda a conhecer o narrador carvalhiano e, *eo ipso*, Mário de Carvalho enquanto escritor.

Ao longo do nosso trabalho, por diversas vezes, insistimos na ideia de que a ficção de cariz metaficcional exhibe o jogo ficcional. Entretanto, faltou-nos destacar o seu interesse para um conhecimento mais aprofundado do autor. E conhecer Mário de Carvalho é saber responder à seguinte pergunta: quem é Mário de Carvalho enquanto escritor?

Uma das ilações que podemos tirar da nossa exposição é a de que o “eu” se projeta na escrita nas suas múltiplas facetas, facultando aos leitores o conhecimento de quem se olha e se estuda no espelho da linguagem. Embora saibamos que o narrador de um texto não se confunde com o autor empírico, não podemos deixar de verificar, sob a égide da teorização de Carlos Reis e de Ana Cristina M. Lopes, que o narrador é criado pelo autor e que este pode projetar sobre ele as suas opções ideológicas, éticas ou culturais (cf. Reis & Lopes, 1994: 257-258). Deste modo, pensamos que a personagem literária do narrador é uma espécie de desdobramento do autor. Resta saber se neste processo de alteridade Mário de Carvalho encarna uma personagem que, em muitos aspetos, se identifica consigo próprio, ou se, ao invés, dando largas à sua idiossincrática natureza de ator, se se apresenta com uma segunda máscara, a fingir que esconde o seu verdadeiro “eu”. Recorde-se que o processo de desnudamento do fazer literário não passa de uma encenação. Com efeito, *exibir* significa *mostrar, tornar patente, oferecer em espetáculo*. Como vimos, o que o nosso *corpus* exhibe é o fazer literário de um “eu” que, no próprio momento em que escreve, dramatiza a aventura da sua própria escrita. Mas, voltamos a frisar, tudo não passa de uma encenação, de um fazer de conta. Como lembra Fernando Pessoa, a arte literária, embora tenha como ponto de partida uma realidade, é fingimento<sup>233</sup>. Contudo, não obstante estas ressalvas, acreditamos que a encenação carvalhiana é um ponto de partida para aventarmos hipóteses sobre o “eu” real ou, até, para conhecermos o artífice que está por detrás das obras. O *corpus* objeto da nossa análise é, assim, uma espécie de repositório de pistas, onde o leitor pode, heurística e enviesadamente, construir a imagem do escritor. Assim, pensamos que os textos metaficcionais acabam por ter um valor acrescido.

Tentemos, então, a partir da escrita metaficcional, construir a identidade literária de Mário de Carvalho, sem qualquer pretensão de recenseamento abarcante ou exaustivo das suas tendências ou características.

---

<sup>233</sup> Lembramos os versos de “Autopsicografia”: “O poeta é um fingidor. / Finge tão completamente / Que chega a fingir que é dor / A dor que deveras sente” (Pessoa).

Começamos por recordar que uma das peculiaridades do narrador carvalhiano é, como já sublinhámos noutra parte deste trabalho, a adoção de uma posição egocêntrica na narrativa. A relevância deste traço não deve ser descurada. Na verdade, de acordo com o jogo que nos é oferecido nas obras em análise, podemos inferir, parece-nos que legitimamente, que o narrador se compraz em aparecer, em reclamar a atenção, em confundir o leitor, em desconstruir fronteiras estanques, em exorcizar a morte do autor, em encenar. Com esta atitude metaficcional, o autor parece lembrar que não quer ficar esquecido. Afinal, por detrás da obra, há um artífice que trabalha arduamente e, portanto, não pode ser negligenciado. Aliás, o desnudamento do processo laborioso do ato de escrita e as reflexões que estas suscitam ao narrador corroboram este ponto de vista. Como vimos atrás, o escritor desconstrói constantemente a ideia de que a escrita é fruto de uma inspiração sublime de um ente superior. A “artesanaria da escrita” (Carvalho, 2003: 216) é, portanto, resultante do esforço, de um aturado labor, das “ânsias” e “tormentos” do artesão.

Um outro traço que lhe é intrínseco é o seu dinamismo criador. Temos, por diversas vezes, referido que Mário de Carvalho (re)inventa novas maneiras de narrar, de desvendar e de problematizar o ato da escrita e da leitura, mas falta-nos dar o devido destaque às modulações pessoais com que o faz. De facto, se é certo que a diversidade de processos para desvendar o *modus faciendi*, como vimos num outro momento do trabalho, é já uma prova da sua natureza eminentemente criativa, não devemos deixar de realçar que tais procedimentos vêm pulverizados com uma grande dose de humor, de ironia e de provocação que lhe são peculiares. Estes ingredientes são indissociáveis do estilo pessoal do autor. Tal não significa, porém, que possamos encarar a sua obra como menos séria. Se o fizéssemos, estaríamos a ignorar o distanciamento que a ironia exige e o espaço reflexivo que essa distância irónica proporciona. Com efeito, a sua postura irónica e provocatória e o seu ludismo ajudam-no a indagar, a desmistificar, a chocar e a fazer refletir. A título de exemplo, recordemos um excerto, já transcrito atrás, mas que concorre para ilustrar a nossa tese:

“Se não fosse abusar, até usava alíneas e limitava-me a substantivos. Mas como costume ficar incomodado das habilidades modernas, armadas ao pingarelho, com que a minha concisão poderia confundir-se, forço-me, por disciplina, a debitar texto, embora escasso. Onde é que eu ia?”

(Carvalho, 2002: 115-116)

É esta atitude lúdica e provocatória que singulariza Mário de Carvalho. Crítico de si mesmo e dos excessos do seu tempo, não hesita em denunciar, com graça, as “habilidades modernações, armadas ao pingarelho”<sup>234</sup>.

A maturidade de Mário de Carvalho enquanto escritor é outra leitura sugerida pela escrita metaficcional carvalhiana. Ao expôr-se, Mário de Carvalho mostra, de forma iniludível, que não tem receio de desvendar o trabalho real que está na origem da obra literária, os seus impasses, os seus bloqueios e as suas dificuldades para fugir aos lugares-comuns, para escapar à “barreira constante, eriçada de farpas, daquilo que outros mais expeditos ou temporãos escreveram antes” (Carvalho, 2002, 50), ao “plágio suicida” (idem, 2002: 50) ou, até, para encontrar o adjetivo mais adequado para qualificar uma situação:

“Houve um silêncio comprido que eu não sei como qualificar. Talvez (...) possa alguém, mais hábil do que eu, encontrar a qualificação para o silêncio (...).”

(Carvalho, 2002: 78-79)

Ora, a nosso ver, isto é revelador da sua maturidade enquanto escritor. Não admira, pois, como já foi referido, o autor tem dado à estampa desde 1981 e tem dado provas do seu valor a nível literário.

Do leque de possibilidades de leitura sugerido pelas narrativas metaficcionais, assinalamos ainda a sua abertura e recetividade para adotar as tendências de escrita que melhor respondam aos desafios do tempo em que escreve. Mário de Carvalho escreve as obras metaficcionais num período de grandes mutações sociais, políticas e ideológicas, com consequências ao nível do sistema literário. Daí deriva um romance que se afasta do paradigma clássico e de uma poética coerciva, porque este, de facto, já não se adequa à nova realidade. Assim, cômico dos imperativos estéticos próprios do tempo, isto é, da tendência para explicitar o *modus faciendi* e para a autorreflexão, o autor renova a sua forma de escrever, recusando escrever um romance, cujo *incipit* é “A marquesa saiu às 5 horas” (Carvalho, 2003: 40)<sup>235</sup> ou “Pegou na lancheira e foi levar o almoço ao pai” (idem, 2002:

---

<sup>234</sup> Este é um aspeto que o próprio Mário de Carvalho, no artigo “A arrogância fica bem aos perus” assume: “(...) eu espero não perder tão cedo essa tineta – o espírito lúdico, o gosto de jogar com as palavras, de jogar com as expetativas, envolvendo a proposta de um mundo sujeito a outras regras, casualidades, outras vontades” (Carvalho, 2013: 10).

<sup>235</sup> Asserção utilizada por Paul Valéry para mostrar a diferença entre literatura e o que não é literatura. O autor confessa que jamais seria capaz de escrever uma frase como aquela (cf. Valéry, 1957: 770-772). Curiosamente, Claude Mauriac, num desafio irónico, publicou um romance intitulado *La marquise sortit à cinq heures*.

138) ou, ainda, “com aquele célebre *incipit* sobre as parecenças das famílias felizes e a singularidade das infelizes” (Carvalho, 2010: 16).

Em articulação com o traço apresentado acima, deve acrescentar-se a sua tendência para se rebelar contra convenções instituídas e para transgredir. É certo que, ao longo do nosso trabalho, temos já enfatizado esta sua propensão para a “criminalidade literária” (Carvalho, 2002: 108), mas, no momento em que estamos a traçar o perfil literário do autor, não devemos deixar de o referir, porque este é um dos aspetos mais notórios. Sempre ciente das consequências que advêm de uma literatura que não se renova – bem cedo é votada à mediocridade – o autor recusa, conscientemente, práticas instituídas e envereda por outras menos convencionais, revolucionando incessantemente a *praxis* literária. Afirmações do narrador na primeira pessoa como “Eu sou mais pelas prosas pacatas e defendo-me dos frenesis literários” (idem, 2002: 83) devem ser sempre lidas sob suspeita.

Uma outra característica observada a partir desta idiosincrasia carvalhiana e que importa voltar a salientar é a criatividade com que reinventa ou atualiza as múltiplas leituras efetuadas. Conforme se constatou, a interação com os outros textos é sobretudo paródica, o que significa que o autor os leu em profundidade e que não fala deles de oitiva. Por outro lado, é prova da sua criatividade para as transformar.

O interesse por questões que têm ocupado o debate literário e o fazer literário é outro aspeto que podemos observar a partir das narrativas metaficcionalis, revelador de um espírito indagador e problematizador. Atente-se, por exemplo, no excerto que a seguir transcrevemos, em que se problematiza as relações entre ficção e realidade empírica:

“Habitualmente ocupamo-nos de histórias de famílias, (...), e esquecem-nos de passar pelas ruas, com atenção penetrante, e deixar à posteridade uma nota de verismo, bem documental: (...).”

(Carvalho, 2002: 25)

Outro traço relevante é a sua concisão. Sempre numa atitude metaficcional e humorada, o narrador, por diversas vezes, exprime a necessidade de escrever obedecendo ao princípio da concisão, de modo a poupar o leitor a redundâncias ou a artifícios temáticos e literários entendiandos. São muitos os exemplos que poderíamos extrair do nosso *corpus* para atestar a autovigilância e a autodisciplina permanentes por parte do narrador que o impeçam

de perder-se na exposição e que lhe permitam ser conciso e sóbrio. Apresentamos apenas um, mas que é ilustrativo desta sua propensão endógena:

“(...) a minha concisão poderia confundir-se, forço-me, por disciplina, a debitar texto, embora escasso.”

(Carvalho, 2002: 115-116)

Mas o desnudamento do ato de escrita indicia também a capacidade e a vontade do escritor para se autoanalisar, para se autocriticar e para lançar um olhar irónico e humorado sobre o seu estatuto e o sobre o seu próprio trabalho, qual Narciso analisando-se e estudando-se nas águas. Se, como já fizemos notar, Mário de Carvalho escreve para o leitor, porque preocupado com os outros, não parece subsistir dúvidas que também escreve para si próprio. A escrita metaficcional é uma revelação de si para si, potenciadora do autoconhecimento. Quem escreve metaficção escreve-se. Ao voltar-se reflexivamente para a sua escrita, o autor revela estar consciente das suas escolhas e ser capaz de as questionar. Ou seja, a autorreflexão permite-lhe conhecer a sua identidade literária. O autoconhecimento é, pois, fundamental para reelaborar procedimentos, para consolidar e/ou reformular ideias e conceitos para, em síntese, reinventar-se.

Defendemos, assim, que a escrita metaficcional de Mário de Carvalho surge como uma necessidade quase visceral, pois o autoconhecimento é condição *sine qua non* para continuar a escrever, quer para si, quer para os outros.

Para concluir, reforçamos a ideia de que o *corpus* que seleccionámos para a nossa investigação nos aproxima de Mário de Carvalho enquanto escritor e da sua identidade literária. É certo que este estudo está inacabado, mas, como dissemos no início deste ponto, o propósito que o norteia não é o seu traçado exaustivo. Optámos por seleccionar algumas especificidades distintivas do seu perfil literário, com o objetivo de verificar a importância dos textos metaficcionais dentro da obra carvalhiana.

## Conclusão

O nosso *corpus* revelou-se um terreno fértil e particularmente propício para dar cumprimento a dois objetivos primaciais: estudar a metaficção em Mário de Carvalho enquanto força geradora de parte da sua produção literária e, paralelamente, mostrar que as obras de cariz metaficcional dão um importante contributo para conhecer melhor Mário de Carvalho como escritor.

No âmbito da literatura portuguesa contemporânea, Mário de Carvalho é um escritor singular. A sua singularidade resulta da diversidade genológica, temática e formal da sua obra, sendo difícil filia-la numa escola literária ou vinculá-la a um determinado gosto estético. Embora haja uma certa convergência de opiniões quanto à sua bipartição temática e formal, uma que privilegia o fantástico, o absurdo, a conciliação de temporalidades históricas e míticas e que opta pela forma mais curta, e outra, mais realista, que recorre a formas extensas, a verdade é que os textos metaficcionais se integram num outro grupo, uma vez que estes perspetivam uma mudança no papel do leitor. De qualquer forma, a leitura de grande parte da obra publicada pelo autor ajudou-nos a constatar que, não obstante estas diferenças, a obra carvalhiana não deve ser entendida de forma compartimentada. Ela forma um único livro e nesse livro reconhece-se a metaficção.

No livro escrito por Mário de Carvalho, pudemos verificar que o escritor é um observador atento ao mundo que o rodeia, que é o do nosso tempo, inconformado com a degradação de princípios fundamentais e com a ignorância cultural que grassa a sociedade portuguesa atual. Muito embora não apresente a chave para “endireitar o mundo”, ao denunciar injustiças, ao fazer ruir ortodoxias, ao questionar poderes e ao apresentar uma visão crítica relativamente à ignorância e ao obnubilamento de matrizes culturais, oferece já a possibilidade de contrariar o *status quo* instituído.

Distanciando-se de um certo paradigma de escrita ficcional e ousando propor outros rumos, Mário de Carvalho inscreve-se naquela geração de escritores que impulsionou (e ainda impulsiona) o pós-modernismo em Portugal.

O pós-modernismo surgiu no século XX e consubstancia-se na existência de técnicas e de artifícios que, embora não sendo inéditos, passaram a ser utilizados de forma diferente, porque usados com peculiar conjugação e com maior frequência. A rearticulação

provocatória e paródica de géneros canonicamente aceites e de subgéneros considerados marginais, o diálogo intertextual e parodístico, a deslegitimação das grandes narrativas fundadoras ou identitárias, a (re)escrita da História e o seu redimensionamento e os exercícios metaficcionais são algumas das tendências que marcam o género romanesco pós-modernista.

Sendo embora a metaficção um dos traços caracterizadores do romance pós-modernista, ela é uma categoria transhistórica praticada em todos os tempos. Por isso, ao contrário do que defende Robert Alter, a narrativa de cariz metaficcional não desapareceu no século XIX, pelo menos em Portugal, como se pode constatar através da leitura de romances de autores como Garrett, Camilo e Eça de Queirós. De qualquer forma, é unânime reconhecer-se que é com *D. Quixote* de Miguel de Cervantes, no século XVII, que se inicia o romance paradigmaticamente moderno.

Entendendo a obra literária como um produto vinculado ao seu tempo, a metaficção contemporânea deve ser compreendida à luz da nova realidade. Ela insere-se num período de grandes transformações, de enorme instabilidade e imprevisibilidade, de grande ceticismo, de grandes avanços linguísticos e filosóficos e de “autoconsciência hermenêutica e cognoscitiva sobre o modo como o nosso conhecimento é mediado pela linguagem” (Martins, 2012: 26) e, por isso, embora esta recorra a estratégias já usadas anteriormente, a integração dos *corpora* nos textos é feita de forma diferente e com tons de novidade. No entanto, é sobretudo na consciência de inclusão do processo de leitura com o da escrita que se distingue a metaficção pós-modernista das formas anteriores. Estas razões levaram-nos a defender que escrita metaficcional é um dos traços basilares da literatura pós-modernista e uma força geradora de grande parte da literatura dos nossos dias, tendo contaminado, até, a narrativa de cariz histórico (“metaficção historiográfica, na designação de Linda Hutcheon). Assim, ao invés do que proclamaram (e ainda proclamam) alguns críticos literários, a metaficção não é um recurso alienante e não é responsável pela degenerescência do romance contemporâneo, ela é antes o sustento de uma literatura que se recusa a imobilizar-se e que procura reinventar a Ideia e o Verbo.

O estudo das estratégias usadas pelos textos metaficcionais levou-nos a confirmar esta nossa tese. Verificámos que são muitas e variadas – o narrador intrusivo, a explícita dramatização do leitor, o dialogismo entre o narrador e as personagens, as interrupções narrativas e as descontinuidades, a saturação das formas e das estruturas até à vertigem, a

problematização da coerência individual, a subversão dos códigos e a paródia das convenções, a polifonia, a *mise en abyme*, a intertextualidade, a paródia... – mas que estas não fazem parte de um jogo gratuito, antes contribuem para a “renovação” do romance.

Como se esperaria, constatámos que a ficção que chama a atenção para a sua condição ficcional também acaba por levantar questões relevantes sobre o (des)conhecimento da realidade e acerca da possível ficcionalidade da própria realidade. De qualquer forma, como vimos, o processo de desmistificação do fazer literário conduz o leitor à suspensão da crença na verdade ficcional que lê, sem, no entanto, o impossibilitar de estabelecer conexões entre o mundo ficcionado e o empírico (paradoxo metaficcional).

Estabelecendo a circularidade entre a teoria e a produção literárias de Mário de Carvalho, concluímos que o universo ficcional de Mário de Carvalho revela que a metaficção é uma tendência marcante do autor e que esta faz parte da sua poética individual. Com efeito, as primeiras obras publicadas “ensaiam” já técnicas que se revelarão mais ousadas e mais recorrentes posteriormente. Reconhece-se a metaficção em *Casos do Beco das Sardinheiras* (1981), em *Contos da sétima esfera* (1981), em *O livro grande de Tebas, Navio e Mariana* (1982), em *A inaudita guerra na Avenida Gago Coutinho* (1983) em *Os alferes* (1986), em *Contos soltos* (1986), em *Quatrocentos mil sestércios seguido de O conde Jano* (1991), em *Contos vagabundos* (2000) e em *A sala magenta* (2008). Após a publicação do *corpus* estudado, a prática autorreflexiva continua, como, por exemplo, através de *O homem do turbante verde e outras histórias* (2011).

Mas a presença da metaficção em Mário de Carvalho pode ver-se, sobretudo, no *corpus* selecionado para estudo – *Era bom que trocássemos umas ideias sobre o assunto*, *Fantasia para dois coronéis e uma piscina* e *A arte de morrer longe*. Estas obras, de acordo com a tipologia dos textos metaficcionais, proposta por Linda Hutcheon, vista a partir de uma perspetiva formal-pragmática, enquadram-se no modo explícito, quer do ponto de vista diegético, quer do ponto de vista linguístico. O estudo dos paratextos das referidas obras, mas, sobretudo, de algumas das estratégias usadas pelo escritor como, por exemplo, a intrusão do narrador, o dialogismo entre o narrador, as personagens e o leitor, os diálogos de teor metaliterário, a intertextualidade e a paródia confirmaram a nossa tese. Todos estes procedimentos, usados ao sabor de uma heterodoxia *sui generis*, concorrem para o desnudamento do labor literário e, *eo ipso*, para induzir o leitor a entrar no universo ficcional e a ler a obra como constructo artístico. Além disso, como vimos, estes processos narrativos

também abrem espaço para a problematização de conceitos literários e da própria literatura, para o questionamento de algumas práticas literárias e de expedientes literários e para a discussão das relações entre literatura e vida.

Explorando as linhas de leitura sugeridas pelo *corpus* em análise, constatámos que a intenção didática que está por detrás da desocultação do *modus faciendi* é um dos aspetos que não pode ser negligenciado. Pensamos que um dos objetivos (o principal?) destas obras é formar um leitor instruído, capaz de efetuar uma leitura autorreflexiva e ativa, que saiba responder aos diversos desafios lançados pelo narrador e que consiga ser um verdadeiro parceiro na produção da obra, substituindo, assim, o leitor vulgar, aquele que adota uma postura passiva e acrítica.

Outra forma de perspetivar esta idiossincrasia carvalhiana é aquela que nos ajuda a conhecer Mário de Carvalho enquanto escritor. Deste modo, a partir do estudo feito, concluímos que há alguns aspetos que definem a identidade artística do nosso escritor que, certamente, ficará inscrito neste monumento imperecível que é a literatura: o espírito crítico em relação a procedimentos gastos e obsoletos e a uma literatura sem qualidade; a tendência para enveredar por caminhos próprios, mais de acordo com as suas exigências imaginativas, com o seu estilo pessoal, com os seus gostos estético-literários e com o seu relacionamento com o mundo exterior; a propensão para encenar o ato criador, a capacidade para se autoanalisar e se autocriticar; a autodisciplina; a habilidade para reelaborar procedimentos e para se reinventar; e, claro, a maturidade enquanto artífice da palavra e enquanto homem que reflete sobre a representação do real e sobre o modo como se edifica a obra literária.

Todas estas razões legitimam que defendamos que a metaficção faz parte da poética individual de Mário de Carvalho, não devendo, portanto, ser descurada. Mais: o escritor insere-se naquele grupo de escritores que, reconhecidamente, são mestres da metaficção (porque inscrevem esta modalidade num horizonte de modernidade e de (re)invenção). A narrativa metaficcional carvalhiana não é de forma nenhuma um espaço do artifício pelo artifício. Ao narrar a aventura da própria escrita, o autor propõe outras formas de escrever e de ler.

## Referências Bibliográficas

### I- Mário de Carvalho

#### 1- Ativa

CARVALHO, Mário de (1990), *Contos da sétima esfera*, Lisboa, Caminho, 2ª edição (1ª edição: 1981).

CARVALHO, Mário de (2007), *Casos do Beco das Sardinheiras*, Lisboa, Caminho, 7ª edição (1ª edição: 1981).

CARVALHO, Mário de (1996), *O livro grande de Tebas, Navio e Mariana*, Lisboa, Caminho, 2ª edição (1ª edição, 1982).

CARVALHO, Mário de (1992), *A inaudita guerra da avenida Gago Coutinho*, Lisboa, Caminho, 9ª edição (1ª edição:1983).

CARVALHO, Mário de (1984), *Era uma vez um Alferes*, Lisboa, Rolim.

CARVALHO, Mário de (1998), *Fabulário*, Lisboa, Caminho, 2ª edição (1ª edição: 1984).

CARVALHO, Mário de (1986), *Contos soltos*, Lisboa, Quatro Elementos Editores.

CARVALHO, Mário de (2004), *A paixão do conde de Fróis*, Lisboa, Caminho, 4ª edição (1ª edição: 1986).

CARVALHO, Mário de (2000), *Os alferes*, Lisboa, Caminho, 3ª edição (1ª edição: 1989).

CARVALHO, Mário de (2001), *Quatrocentos mil sestércios seguido de O conde Jano*, Lisboa, Caminho, 2ª edição (1ª edição: 1991).

CARVALHO, Mário de (2005), *Um deus passeando pela brisa da tarde*, Lisboa, Caminho, 11ª edição (1ª edição: 1994).

CARVALHO, Mário de (2002), *Era bom que trocássemos umas ideias sobre o assunto*, Porto, Coleção Mil Folhas, Ed. Público (1ª edição: 1995).

CARVALHO, Mário (2000), *Contos vagabundos*, Lisboa, Caminho.

CARVALHO, Mário de (2004), *Fantasia para dois coronéis e uma piscina*, Lisboa, Caminho, 3ª edição (1ª edição: 2003).

CARVALHO, Mário de (2008), *A sala magenta*, Lisboa, Caminho.

CARVALHO, Mário de (2010), *A arte de morrer longe*, Lisboa, Caminho.

CARVALHO, Mário de (2011), *O homem do turbante verde e outras histórias*, Lisboa, Caminho.

CARVALHO, Mário de (2011), *Quando o diabo reza*, Lisboa, Tinta-da-china.

CARVALHO, Mário de (2013), “A arrogância fica bem aos perus”, in *Jornal de Letras*, 16 a 29 de outubro de 2013.

## **2- Entrevistas:**

CARVALHO, Mário de (1995a), “O novo romance de Mário de Carvalho – O sítio onde ninguém nos faz mal” [entrevista de Teresa Coelho], in *Público Cultura*, Lisboa, 17 de outubro, pp.22-23.

CARVALHO, Mário de (1995b), “Os fundamentos rompem por ‘toda a parte’” [entrevista de Afonso Castela], in *A Capital*, Lisboa, 5 de agosto de 1995, p. 28.

CARVALHO, Mário de (1996), “Alguma coisa me perturba” [entrevista de João Paulo Cotrim], in *Ler Livros e Leitores*, Lisboa, nº 34, primavera de 1996, pp. 38-49.

CARVALHO, Mário de (1997), “Auto-Retratos Expressar a meninice” in *JL – Jornal de Letras Artes e Ideias*, 8 de outubro de 1997, p. 40.

CARVALHO, Mário de (1998), “Entrevista/Mário de Carvalho” [entrevista de Américo Lindeza Diogo e Osvaldo Manuel Silvestre], editada na Internet, nº 1, março de 1998, de Ciberkiosk.

CARVALHO, Mário de (2008a), “Mário de Carvalho. Paixão com Portugal ao fundo” [entrevista de Rodrigues da Silva], in *Jornal de Letras Artes e Ideias*, 27 de fevereiro de 2008, pp. 16-18.

CARVALHO, Mário de (2009), “Entrevista a Mário de Carvalho: Sob o peso da palavra” [entrevista de Ricardo Paulouro], in *A 23 online*, 10 de agosto de 2009. Disponível em <http://www.a23online.com/2009/08/10/entrevista-a-mario-de-carvalho-sob-o-peso-da-palavra> [28 de abril de 2012].

CARVALHO, Mário de (2010), “Mário de Carvalho – Um romance do tempo” [entrevista de Luís Ricardo Duarte], in *Jornal de Letras Artes e Ideias*, 21 de abril de 2010, pp. 11-13.

CARVALHO, Mário de (2010a), “Mário de Carvalho. A literatura nunca foi um fenómeno democrático” [entrevista de Carlos Vaz Marques], in *Ler livros & leitores*, maio de 2010, pp. 33-37.

CARVALHO, Mário de (2011), “Não me levo a sério como escritor” [entrevista de Carla Mendes Ferreira], in *Correio da manhã*, 22 maio de 2011. Disponível em <http://www.cmjornal.xl.pt/detalhe/noticias/lazer/cultura/nao-me-levo-a-serio-como-escritor> [20 de agosto de 2013].

CARVALHO, Mário de (2012), “Mário de Carvalho: A batalha das palavras” [entrevista de Maria Leonor Nunes], in *Jornal de Letras Artes e Ideias*, 17 a 30 de outubro de 2012, pp. 7-10.

### 3- Estudos e artigos sobre Mário de Carvalho

ALMEIDA, Teresa de Sousa (2008b), “Mário de Carvalho – A sala magenta”, in *Colóquio/Letras*, Secção Recensões Críticas. Disponível em <http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/news?i=36> [01 de abril de 2012].

BESSE, Maria Graciete (2004), “Há emenda para este país? a propósito de ‘Fantasia para dois coronéis e uma piscina’ de Mário de Carvalho”, in *Latitudes*, nº 22, dezembro de 2004, pp. 12-14.

BESSE, Maria Graciete (2006), *Littérature portugaise*, Paris, Édisud.

CANUTO, Zilda (2004), *Ficção e História em Mário de Carvalho*, Dissertação de mestrado apresentada à Universidade de Lisboa, policopiado.

COELHO, Teresa (2003), “O livro do país patusco”, in *Público*, 6 de dezembro de 2003, p. 12.

CONSTÂNCIO, Natália Massa (2012), *Subversão e paródia na obra de Mário de Carvalho*, Tese de doutoramento em Estudos portugueses, Especialidade de estudos de literatura, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, policopiado.

CORREIA, Rosita Silveirinha Paneiro (1990), *O Fantástico – espaço de liberdade - em Mário de Carvalho*, Dissertação de mestrado em Letras Vernáculas (literatura portuguesa), Universidade Federal do Rio de Janeiro, policopiado.

FERREIRA, António Mega (2012), “A bordo do Maria Speranza”, in *JL – Jornal de Letras Ensaio/Letras*, 17 de outubro de 2012, p.9. Disponível em <http://visao.sapo.pt/-a-bordo-do-maria-speranza=f694183> [08 de agosto de 2013].

GOMES, Manuel João (1986), “A literatura do avesso”, in *JL – Jornal de Letras Artes e Ideias*, ano VI, nº 193, 17 de março de 1986, p.13.

GOUVEIA, Teresa Isabel Gonçalves (2001), *O fantástico na produção contista de Mário de Carvalho*, Dissertação de mestrado de ensino da língua e literatura portuguesa, Vila Real, Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, policopiado.

GUERREIRO, António (1990), “Alegorias do absurdo”, in *Expresso, Livros*, de 13 de janeiro de 1990, p. 31.

GUERREIRO, António (2011), “Cenas da vida vulgar”, in *Expresso, Livros*, de 26 de novembro de 2011, p. 34.

HILÁRIO, Rui Filipe Alves (2006), “*Quantrocentos mil sestércios*” de Mário de Carvalho – *Intertextualidades para a escola*, Dissertação de mestrado em Estudos portugueses interdisciplinares, Universidade Aberta, policopiado.

LOPES, Óscar (1987), “A Questão mais dramática foi Levantada por *A Jangada de Pedra*”, in *JL - Jornal de Letras*, nº 252, 4 de maio de 1987, p. 9.

LOURENÇO, Raul (1996), “Mário de Carvalho – Um deus passeando pela brisa da tarde”, in *Colóquio/Letras*, nº 140/141, pp. 300-301. Disponível em <http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/issueContentDisplay?n=140&p=300&o=p> [22 de fevereiro de 2012].

MARTINS, Manuel Frias (1983), “Contos da sétima esfera de Mário de carvalho”, in *Sombras e transparências da literatura*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Coleção Plural, pp. 180-188.

MARTINS, J. M. Cândido Oliveira (2004), “Mário de Carvalho e o retrato melancólico de um país: ironia, paródia e desencanto” in *Os Meus Livros*, Lisboa, pp. 234-251. Disponível em [http://iberystyka-uw.home.pl/pdf/Dialogos-Lusofonia/Coloquio\\_ISliI-UW\\_17\\_MARTINS-J.Candido-OLIVEIRA\\_Mario-de-Carvalho-e-o-retrato-melancolico-de-um-pais.pdf](http://iberystyka-uw.home.pl/pdf/Dialogos-Lusofonia/Coloquio_ISliI-UW_17_MARTINS-J.Candido-OLIVEIRA_Mario-de-Carvalho-e-o-retrato-melancolico-de-um-pais.pdf) [19 de janeiro de 2012].

MARTINS, José Cândido (2012), “Mário de Carvalho e a reflexão metaficcional sobre o futuro do romance”, in *Ensaio sobre Mário de Carvalho* (coord. de Maria de Fátima Silva e Tereza Virgínia Barbosa), Universidade de Coimbra, 1ª edição. Disponível em <https://bdigital.sib.uc.pt/jspui/handle/123456789/138> [19 de julho de 2013].

MELANDA, Paula Cristina de Oliveira (2001) *Pela Mão de Clio. A Reescrita da História em Mário de Carvalho*, Dissertação de mestrado apresentada à Universidade de Aveiro, policopiado.

MENDES, António Gonçalves (2005), “Trimalquião, os coronéis e a piscina: retrato impiedoso de um país em crise”, in *Ágora. Estudos clássicos em debate*, Aveiro, nº 7, pp. 129-150. Disponível em <http://www2.dlc.ua.pt/classicos/Trimalquiao.pdf> [19 de fevereiro de 2012].

MENDONÇA, Fernando (1997), “A paixão do conde de Fróis”, in *Colóquio/Letras*, nº 99, setembro/dezembro, p. 104. Disponível em

<http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/do?class&dom=OLLP&ncod=43298&org=F&xdoms> [21 de fevereiro de 2012].

MOURÃO-FERREIRA (1987), “Não foram três prémios, foram dois e meio...”, in *JL - Jornal de Letras*, nº 261, 4 de julho de 1987, p. 3.

PEREIRA, Ricardo Araújo (2000), “Mário de Carvalho. E se um burguês pacato fosse do PCP”, in *JL – Jornal de Letras Artes e Ideias*, ano XX, nº 788, de 13 a 26 de dezembro de 2000, pp.5-8.

PIÇARRA, Sandra Cristina (2008), *Estratégias paródicas e o pacto de leitura na obra Fantasia para dois coronéis e uma piscina de Mário de Carvalho*, Dissertação de mestrado apresentada à Universidade de Évora. Disponível em <https://www.google.pt/webhp?sourceid=chrome-instant&ion=1&espv=2&ie=UTF-8#q=Estrat%C3%A9gias+par%C3%B3dicas+e+o+pacto+de+leitura+na+obra+Fantasia+p+ara+dois+coron%C3%A9is+e+uma+piscina+de+M%C3%A1rio+de+Carvalho%2C> [06 de maio de 2013].

PORTELA, Manuel (2008), “A sala magenta”, in *Os livros ardem mal*. Disponível em <http://olamtagv.wordpress.com/2008/07/20/a-sala-magenta/> [02 de abril de 2012].

REAL, Miguel (2010), “O realismo irónico”, in *JL – Jornal de Letras Artes e Ideias*, ano XXX, nº 1032, de 21 de abril a 4 de maio de 2010, p. 13.

REIS, Carlos (1996), “Mário de Carvalho: Incitação ao romance”, in *Jornal de Letras*, ano XVI, nº 675, 28 de agosto, pp. 22-23.

ROBILLIARD, Marie-Amélie (2002), *Água em pena de pato de Mário de Carvalho. Um teatro do desencanto* (trad. de Manuel Ruas), Estudos de Literatura Portuguesa, Lisboa, Caminho.

SANTOS, Rosana Batista dos (2009), *Aspetos da herança clássica em Mário de Carvalho*, Tese de doutoramento apresentada à Universidade de Minas Gerais. Disponível em [http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/ECAP-7QUJ7S/tese.rosana\\_baptista\\_dos\\_santos.2009.pdf?sequence=1](http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/ECAP-7QUJ7S/tese.rosana_baptista_dos_santos.2009.pdf?sequence=1) [21 de fevereiro de 2012].

SEIXO, Maria Alzira (2004), “O Alentejo do nosso contentamento”, in *Visão*, de 5 de fevereiro de 2004, p. 112.

SEQUEIRA, Rosa Maria (2003), “O Conde Jano de Mário de Carvalho: uma história de desejo no desejo da História”, *Literatura e História, Atas do Colóquio*, Lisboa, Universidade Aberta, pp. 285-296. Disponível em <http://repositorioaberto.univ-ab.pt/bitstream/10400.2/320/1/ACTAS-Literatura%20e%20Hist%C3%B3ria285-296.pdf.pdf> [18 de abril de 2009].

SILVESTRE, Osvaldo (1998), “Revolução e Contra-Revolução ou um passo atrás e dois à frente”, in *Colóquio/Letras*, nº 147/148, pp. 209-229. Disponível em

<http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/do?author&author=SILVESTRE,%20OSVALDO%20MANUEL> [07 de outubro de 2008].

TAVARES, José Correia (1995), “Cultura”, in *Público* de 16 de julho de 1995, p. 32.

VALENTE, João Ricardo Marques (2010), *Ficções do crepúsculo: Outrora agora e A sala magenta*, Dissertação de mestrado apresentada à Universidade de Aveiro, policopiado.

VENÂNCIO, Fernando (1995), “Mário de Carvalho: Não há crítica em Portugal”, in *Jornal de Letras*, Lisboa, Ano XV, nº 647, 2 de agosto, p. 17.

VIEIRA, Agripina Carriço (2004), “Mário de Carvalho – realidade tornada ficção”, in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, de 31 de março de 2004, p. 23.

VIEIRA, Maria Cecília de Sousa (2009), *A história n’ “A inaudita guerra” de Mário de Carvalho*, Dissertação de mestrado apresentada à Universidade Aberta.

VIEIRA, Maria Cecília de Sousa (2011), “O fantástico n’ ‘A inaudita guerra’ de Mário de Carvalho”, in *Revista de Letras da Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro*, nº 10, Série 2, dezembro de 2011, pp. 259-275. Disponível em [http://www.utad.pt/vPT/Area2/investigar/CEL/RevistadeLetras/Documents/revista\\_de\\_letras\\_10.pdf](http://www.utad.pt/vPT/Area2/investigar/CEL/RevistadeLetras/Documents/revista_de_letras_10.pdf).

## **Bibliografia geral**

ALMEIDA, Teresa “Romance” in BUESCU (1997), in *Dicionário do romantismo literário português* (coord. de Helena Carvalhão), Lisboa, Caminho.

ALTER, Robert (1975), *Partial magic: the novel as a self-conscious genre*, Berkeley, University of California Press.

ARISTÓTELES (1994), *Poética* (trad., prefácio, introdução e apêndices de Eudoro de Sousa), Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 4ª edição.

ARNAUT, Ana Paula (2002), *Post-Modernismo no Romance Português Contemporâneo – Fios de Ariadne – Máscaras de Proteu*, Coimbra, Almedina.

AUERBACH, Erich (1972), *Introdução aos estudos literários* (trad. de José Paulo Paes), S. Paulo, Cultrix, 2ª edição (1ª edição: 1944).

BAKHTINE, Mikhail (2002), *Os problemas da poética de Dostoievski* (trad. de Paulo Bezerra), Rio de Janeiro, Forense Universitária.

BARTH, John (1967), “The literature of exhaustion”, in *Atlantic*, vol. 220, nº 2, august de 1967, pp. 29-34.

BARTH, John (1984), “The literature of replenishment. Postmodernism fiction”, in *The Friday book. Essays and other nonfiction*, New York, G.P. Putnam’s Sons, pp. 193-206.

BARTHES, Roland (s/d), *O prazer do texto* (trad. de Maria Margarida Barahona), Lisboa, Edições70.

BARTHES, Roland (1978), *Leçon*, Paris, Seuil.

BARTHES, Roland (1989), *Grau Zero da Escrita* (trad. de Maria Margarida Barahona), Lisboa, Edições 70.

BAUMAN, Zygmunt (1991), *Modernity and ambivalence*, Cambridge, Polity Press.

BAUMAN, Zygmunt (1998), *O Mal-estar da Pós-Modernidade* (trad. de Mauro Gama e Cláudia Martinelli), Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor.

BERRÍO, António Garcia (1994), *Teoria da literatura (La construcción del significado poético)*, Madrid, ed. Cátedra, 2ª edição (1ª edição:1987).

BLOOM, Harold (1991), *A angústia da influência* (trad. de Miguel Tamen), Lisboa, Cotovia.

BOOTH, Wayne (1952), “The self-conscious narrator in comic fiction before Tristram Shandy”, in *PLMA*, Vol. LXVII, nº 2, march, 1952, pp. 163-185.

BOOTH Wayne (1974), *A rhetoric of irony*, Chicago, The University of Chicago Press.

BOOTH, Wayne (1980), *A retórica da ficção* (trad. de Maria Teresa Guerreiro), Lisboa, Arcádia.

BORGES, Jorge Luis (1969), “Fragmentos de um evangelho apócrifo” in *Elogio da sombra* (trad. de Jorge Schwartz e Maria Carolina de Araújo), Brasil, Editora Globo.

BOYD, Michael (1983), *The reflexive novel: fiction as critique*, London and Toronto, Associated University Press.

BRANCO, Camilo Castelo (1969), *Mistérios de Lisboa*, Lisboa, Parceria António Maria Pereira, Vol. I, 10ª edição (1ª edição: 1854).

CALINESCU, Matei (s/d), *As Cinco Faces da Modernidade. Modernismo. Vanguarda. Kitsch. Pós-Modernismo*, Lisboa, Vega Editora.

CARR, E. H (1961), *Que é a História?*, Lisboa, Gradiva – Publicações Lda

CARRIÈRE, Jean-Claude (2004), *O círculo dos mentirosos: contos filosóficos do mundo inteiro* (trad. de Cláudio Figueiredo), S. Paulo, Codex

CASTELO-BRANCO (1999), “No eixo da visão do mundo saramaguiano – o novo círculo do romance histórico”, in Castelo-Branco, M. Leão I.V. *Os círculos da leitura (em torno do romance de Saramago, Memorial do Convento)*, Porto, Edições Universidade Fernando Pessoa, pp.21-40.

CEIA, Carlos (1998), *O que é afinal o pós-modernismo?* Lisboa, Edições Século XXI.

CEIA, Carlos (s/d), *E. Dicionário de termos literários*. Disponível em [http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com\\_mtree&task=viewlink&link\\_id=353&Itemid=2](http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=353&Itemid=2) [02 de dezembro de 2011].

CEIA, Carlos (ed. e org.) (2005), *E-Dicionário de termos Literários*. Disponível em <http://www.edtl.com.pt/business-directory/6500/pos-modernismo/> [18 de dezembro de 2011].

CEIA, Carlos (2007), *A construção do romance*, Coimbra, Almedina.

CHANANDY, Amaryll (1987), “Une métacritique de la métalittérature: quelques considérations théoriques”, in *Études françaises*, vol. 23, Montréal, Les presses de l’université de Montréal, pp. 135-145. Disponível em <http://www.erudit.org/revue/etudfr/1987/v23/n3/035732ar.pdf> [21 de julho de 2012].

CICERO, Marcus Tullius, *De Oratore*. Disponível em [http://books.google.pt/books?id=knNnSUjLqpcC&pg=PA366&lpg=PA366&dq=Urbana+etiam+dissimulatio+est,+cum+alia+dicuntur+ac+sentias&source=bl&ots=eQSAVeJZAe&sig=mUaDAR-fOHLmZYMjr0NAkimTo3A&hl=pt-PT&ei=D6pySuODI8mfjAeVy-2nBg&sa=X&oi=book\\_result&ct=result&resnum=1#v=onepage&q=Urbana%20etiam%20dissimulatio%20est%20cum%20alia%20dicuntur%20ac%20sentias&f=false](http://books.google.pt/books?id=knNnSUjLqpcC&pg=PA366&lpg=PA366&dq=Urbana+etiam+dissimulatio+est,+cum+alia+dicuntur+ac+sentias&source=bl&ots=eQSAVeJZAe&sig=mUaDAR-fOHLmZYMjr0NAkimTo3A&hl=pt-PT&ei=D6pySuODI8mfjAeVy-2nBg&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1#v=onepage&q=Urbana%20etiam%20dissimulatio%20est%20cum%20alia%20dicuntur%20ac%20sentias&f=false) [30 de julho de 2014].

COELHO, Eduardo Prado (1982), *Os universos da crítica*, Lisboa, Edições 70.

COELHO, Jacinto do Prado (1984), *Dicionário de Literatura*, Porto, Figueirinha, 3ª edição.

COMPAGNON, Antoine (1979), *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil.

COMPAGNON, Antoine (1998), *Le démon de la littérature et sens commun*, Paris, Seuil.

COSTA, António Pinto (coord.) et alii (2005), *Portugal contemporâneo*, Lisboa, Publicações D. Quixote.

COUTURIER, Maurice (1995), *La figure de l’auteur*, Paris, Seuil.

CULLER, Jonathan (1980), “Literary competence” in Jane P. Tompkins (ed.), *Reader-response criticism. From formalism to post-structuralism*, Baltimore and London, The Johns Hopkins Press, pp. 101-117.

DAL FARRA, Maria Lúcia (1993), “Epitáfio para a metaliteratura”, in *Vértice*, nº 53, março/abril de 1993.

DÄLLENBACH, Lucien (1977), *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil.

DAVISON-PÉGON (2002) “Les mots et les Gloses: le bon sens du métatexte dans ‘A Victorian fable (With glossary)’”, in LEPALUDIER, Laurent, *Métatextualité et métafiction, théorie et analyses*, Ouvrage collectif du CRILA (Centre de recherches inter-langues d’Angers), Rennes, Presses universitaires de Rennes, pp. 117-129.

De CERTEAU, Michel (2006), *A Escrita da história* (trad. de Maria de Lourdes Menezes), Rio de Janeiro, Forense, 2ª edição (1ª edição: 1975).

DEVOIZE, Jeanne (2002) “Champs d’exploration de la réflexion métatextuelle”, in LEPALUDIER, Laurent, *Métatextualité et métafiction, théorie et analyses*, Ouvrage collectif du CRILA (Centre de recherches inter-langues d’Angers), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, pp. 17-23.

DUARTE, João Ferreira (s/d), “Carnavalização”, in *E. Dicionário de Termos Literários*. Disponível em [http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com\\_mtree&task=viewlink&link\\_id=602&Itemid=2](http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=602&Itemid=2) [28 de outubro de 2012].

DUCROT, Oswald (1972), *Dire et ne pas dire. Principes de sémantique linguistique*, Paris, Hermann.

DUNE, Michael (1992), *Metapop. Self-referentiality in contemporary american popular culture*, Jackson, MS, University Press of Mississippi.

ECO, Umberto (1984), *Postille a “Il nome della rosa”*, Milano, Bompiani.

ECO, Umberto (1986), *Obra Aberta* (trad. de João Rodrigo Furtado), Lisboa, Difel.

ECO, Umberto (1993), *Leitura do Texto Literário, Lector in Fabula*, Lisboa, Editorial Presença, 2ª edição (1ª edição: 1979).

ECO, Umberto (1997), *Seis Passeios nos Bosques da Ficção* (trad. de Wanda Ramos), Lisboa, Difel, 2ª edição (1ª edição: 1994).

ECO, Umberto (2002), *Sobre literatura* (trad. de José Colaço Barreiros), Lisboa, Difel.

ELIAS, Amy Jeanne (1991), *Spatializing History: representing History in the postmodernist novel*, U.M.I., The Pennsylvania State University.

EMINESCU, Roxana (1983), *Novas coordenadas no romance português contemporâneo*, Lisboa, Biblioteca Breve.

FEDERMAN, Raymond (1981), *Surfiction: fiction now and tomorrow*, Chicago, Swallow Press.

FERNANDES, Maria da Penha Campos (1995) *Mimese irónica e metaficção. Para uma poética pragmática do romance (contemporâneo)*, Braga, Instituto de Letras e Ciências Humanas – Universidade do Minho.

FERNANDES, Maria da Penha Campos (1996), “Do caráter mítico das referências poético-literárias”, in *Diacrítica, XII*, (Comunicação apresentada no VII congresso internacional de la Asociación española de semiótica, Universidade de Zaragoza, *Mitos*, de 4 a 9 de novembro de 1996), Braga, Universidade do Minho, 1997, pp. 205-218.

FERNANDES, Maria da Penha Campos (1997), “Sobre a vertente retórico-produtiva da mimese em Aristóteles”, in *Atas do congresso – A retórica greco-latina e a sua perenidade*, I, coord. José Ribeiro Ferreira (Comunicação apresentada na Universidade de Coimbra, de 11 a 14 de março de 1997), Porto, Fundação Engenheiro António de Almeida, 2000, pp. 207-216.

FERNÁNDEZ, Carlos J. García (1994), *Metanovela: Luis Goytisolo, Azorín y Unamuno*, Madrid Júcar.

FERRAZ, Maria de Lourdes (1987), *A ironia romântica – estudo de um processo comunicativo*, Lisboa, Imprensa Nacional.

FERREIRA, Vergílio (1972), “Da verosimilhança”, in *Colóquio/Letras*, nº 8, pp. 5-11. Disponível em <http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/issueContentDisplay?n=8&p=5&o=p> [19 de março de 2012].

FERREIRA, Vergílio (2001), *Escrever* (ed. de Hélder Godinho), Lisboa, Bertrand Editora.

FLEISHMAN, Avrom (1971), *The english historical novel. Walter Scott to Virginia Wolf*, Baltimore and London, The Johns Hopkins Press.

FLETCHER, John et BRADBURY, Malcom (1976), “The introverted novel” in *Modernism*, Harmondsworth, Penguin, pp. 394-415.

FOLEY, Barbara (1986), *Telling the truth. The theory and practice of documentary fiction*, Itaca and London, Cornell University Press.

FOWLER, Alistair (1989), “The future of genre theory: functions and constructional types”, in COHEN, Ralph (ed.), *The future of literary theory*, New York, Routledge, pp. 291- 303.

GADAMER, Hans (1976), *Vérité et Méthode. Les Grandes Lignes d'une Herméneutique Philosophique*, Paris, Seuil.

GARRETT, Almeida (s/d), *Viagens na minha terra*, Lisboa, Biblioteca Ulisseia de Autores Portugueses.

GASS, William (1971), *Fiction and the figures of life*, Boston, Nonpareil Books.

GENETTE, Gérard (1972), *Figures III*, Paris, Seuil.

GENETTE, Gérard (1982), *Palimpsestes: la littérature au second degré*, Paris, Seuil.

GENETTE (1983), *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil.

GENETTE (2004), *Métalepse*, Paris, Seuil.

GOMES, Álvaro Cardoso (1993), *A voz itinerante*, S. Paulo, Edusp.

GOODMAN, Nelson (1990), *Langages de l'Art* (trad. do Inglês de Jacques Morizot), Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon.

GRIMAL, Pierre (s/d), *Dicionário da mitologia grega e romana* (trad. de Victor Jabouille), Lisboa, Difel.

GROUPE mu (1982), *Rhétorique générale*, Paris, Seuil.

HABERMAS, Jürgen (1987), "A modernidade: um projeto inacabado?", in *Crítica*, nº 2, novembro de 1987, pp. 5-23.

HELLER, Agnes e FEHER Ferenc (1988), *The Postmodern Political condition*, Cambridge, Polity Press.

HERCULANO, Alexandre (1840), "A velhice", in *O panorama*, nº 170, 1 de agosto de 1840.

HERCULANO, Alexandre (s/d), *Eurico, o presbítero*, Mem Martins, Publicações Europa-América.

HOMERO (1951), *Iliada* (trad., prefácio e notas pelo padre M. Manuel Alves Correia), Lisboa, Livraria Sá da Costa, Vol. I.

HOMERO (1980), *Odisseia* (trad., prefácio e notas pelos padres E. Dias Palmeira e M. Alves Correia), Lisboa, Livraria Sá da Costa, Vol. I, 5ª edição.

HORÁCIO (1984), *Arte Poética* (introdução e comentário de R. M. Rosado Fernandes), Lisboa, Inquérito, 3ª edição.

HUTCHEON, Linda (1980), *Narcissistic narrative: the metafictional paradox*, Waterloo, Wilfrid Laurier University Press.

HUTCHEON, Linda (1981), “Ironie, satire, parodie: une approche pragmatique de l’ironie”, in *Poétique*, n° 46, avril 1981, pp. 140-156.

HUTCHEON, Linda (1989), *The politics of postmodernism*, London, Routledge.

HUTCHEON, Linda (1991), *Poética do pós-modernismo* (trad. de Ricardo Cruz), Rio de Janeiro, Imago.

HUTCHEON, Linda (2000), *A theory of parody: the teachings of twentieth-century art forms*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press.

ISER, Wolfgang (1975), “Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional”, in Luiz Costa Lima, *Teoria da literatura em suas fontes*, Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 2ª edição, Vol. II, pp. 384-416.

JAKOBSON, Roman (1963), *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit.

JAUSS, H. Robert (1978), “La ‘modernité’ dans la tradition littéraire et la conscience d’aujourd’hui”, in *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, pp. 158-209.

JAUSS, H. Robert (1994), *A história da literatura como provocação à teoria literária* (trad. de Sérgio Tellaroli), S. Paulo, Ática.

JENKINS, Keith. (2005), *A História repensada* (trad. de Mário Vilela), S. Paulo, Ed. Contexto, 3ª edição (1ª edição: 2001).

JENNY, Laurent (1979), “Intertextualidades”, in *Poétique*, Coimbra, Livraria Almedina.

KAUFMAN, Helena (1991), *Ficção histórica portuguesa do Pós-Revolução*, tese de doutoramento apresentada à Universidade de Madison-Wiscosin.

KAYSER; Wolfgang (1968), *Análise e interpretação da obra literária* (trad. de Paulo Quintela), Coimbra, Ed. Arménio Amado, Vol. II.

KAYSER; Wolfgang (1970), “Qui raconte le roman?”, in *Poétique*, n° 4, pp. 498-510.

KELMAN, Steven (1980), *The self-begetting novel*, New York, Columbia University Press.

KRISTEVA, Julia (1974), *Introdução à semiótica* (trad. de Lúcia França Ferraz), São Paulo, Perspetiva.

KRYSINSKI, Wladimir (1981), *Carrefour de signes: essais sur le roman moderne*, Haie, Mouton.

KUESTER, Martin (1992), *Framing Truths – Parodic Structures in Contemporary English Historical Novels*, Toronto, Buffalo, University of Toronto Press.

KUMAR, Krishan (1997), *Da sociedade pós-industrial à pós-moderna: novas teorias sobre o mundo contemporâneo* (trad. de Ruy Jungmann), Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor.

KUNDERA, Milan (1993), *Les testaments trahis*, Paris, Gallimard.

LABBÉ, Luc (2004), “Jeux et enjeux critiques du roman contemporain”, Le groupe interligne (éd.), in *Atelier de l' écrivain I*, Université du Québec à Montréal, Département d'études littéraires, coll. “Figura”, n° 11, pp. 77-93. Disponível em [http://oic.uqam.ca/en/system/files/garde/458/documents/cf11-5-labbe-jeux\\_et\\_enjeux\\_critiques.pdf](http://oic.uqam.ca/en/system/files/garde/458/documents/cf11-5-labbe-jeux_et_enjeux_critiques.pdf). [20 de julho de 2015].

LEPALUDIER, Laurent (2002), *Métatextualité et métafiction, théorie et analyses*, Ouvrage collectif du CRILA (Centre de recherches inter-langues d' Angers), Rennes, Presses Universitaires de Rennes.

LEWIS, Clive Staples (2009), *Um experimento na crítica literária* (trad. de João Luís Ceccantini), São Paulo, Ed. Unesp.

LODGE, David (2009), *A arte da ficção* (trad. de Guilherme da Silva Braga), Porto Alegre, L&PM.

LOPES, Fernão (s/d), *Crónica de D. João I* (introdução de Humberto Baquero Moreno e prefácio de António Sérgio), Lisboa, Livraria Civilização – Editora, Vol. I.

LOTMAN, Iuri (1978), *A estrutura do texto artístico* (trad. de Maria do Carmo Raposo e Alberto Raposo), Lisboa, Ed. Estampa.

LOURENÇO, Eduardo (1984), “Literatura e Revolução”, in *Colóquio/Letras*, n° 78, março de 1984, pp. 7-16.

LOURENÇO, Frederico (s/d), “Ulisses e Nausícaa ou o Desencontro do Amor”. Disponível em <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/8333.pdf> [13 de agosto de 2015].

LUKÁCS, Georg (2005), *La théorie du roman*, Paris, Gallimard, 5ª edição (1ª edição: 1920).

LUKÁCS, Georges, (1977), *Le roman historique* (trad. de Robert Sailly), Paris, Éditions Payot, Petite Bibliothèque Payot (ed. original em lingual húngara, Moscovo, 1937).

LYOTARD, Jean-François (s/d), *A condição pós-moderna* (trad. de José Bragança de Miranda), Lisboa, Gradiva.

MACHADO, Álvaro Manuel (1996), *Dicionário de Literatura Portuguesa*, Lisboa, Editorial Presença.

MARINHO, Maria de Fátima (1996), “O sentido da História em Mário de Carvalho” in Separata da *Revista da Faculdade de Letras. Línguas e Literaturas*, Vol. XII, Porto, Universidade de Letras do Porto, pp. 257-267. Disponível em <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/2735.pdf> [04 de dezembro de 2011].

MARINHO, Maria de Fátima (1999), *O Romance histórico em Portugal*, Porto, Campo das Letras.

MARINHO, Maria de Fátima (2005), *Um poço sem fundo*, Porto, Campo das Letras.

MARTINS, José Cândido (s/d), “A paródia Carnavalesca no Surrealismo Português e a teorização de Mikhail Bakhtin”, in *Letras&Letras*. Disponível em <http://alfarrabio.di.uminho.pt/vercial/letras/candid06.htm> [28 de outubro de 2012].

MARTINS, J. M. Cândido Oliveira (1995), *Teoria da paródia surrealista* (Prefácio de Vítor Aguiar e Silva), ed. 1, 1 vol. ISBN: 972-8195-07-9, Braga, APPACDM.

MARTINS, J. M. Cândido Oliveira (2008), “Memorial do convento de José Saramago: intertexto, interdiscurso e paródia carnavalesca”, in *Literatura Portuguesa (Ontem, Hoje)* (ed. Flávia Corradin & Lilian Jacoto), São Paulo, Paulistana, pp. 93-118.

MIJARES, Maria Del Pilar Lozano (2007), *La novela española postmoderna*, Madrid, Arcos-Libros.

MONSARAZ, Conde de (1954), *A musa alentejana – Lira de outono*, Lisboa, Livraria Ferin.

MONTEIRO, Adolfo Casais (1972), “A ideia de modernidade”, in *A palavra essencial*, Lisboa, Verbo, 2ª edição.

MOYA, Domingo Ródenas de (1995), “Metaficción y metaficciones: del concepto y las tipologias”, in *Tropelías: Revista de la teoría de la literatura e literatura comparada*, nº 5-6 (1994-1995), pp. 323-335.

MUECKE, Douglas C. (1978), “Analyses de l’Ironie” in *Poétique*, nº 36, Paris, Seuil.

NICOL, Bran (ed.) (2002), *Postmodernism and the contemporary novel. A reader*, Edinburgh, Edinburgh University Press.

NICOL, Bran (2009), *The Cambridge introduction to postmodern fiction*, United Kingdom, Cambridge University Press.

OMMUNDSEN, Wenche (1993), *Metafiction?*, Melbourne, Melbourne University Press.

O’ NEILL, Alexandre (2000), *Poesias completas*, Lisboa, Assírio & Alvim.

OREJAS, Francisco (2003), *La metaficción española contemporánea*, Madrid, Arcos.

PAIVA, Assède (2015), *Cancioneiro*. Disponível em <http://www.benficanet.com/ciganiada/cancioneiro-documento-preparado-apos-cinco-anos%20de-pesquisas.php> [14 de abril de 2015].

PASCAL, Roy (1977), *The dual voice: Free indirect speech and its functioning in the nineteenth-century European novel*, Manchester, Manchester Press.

PERDIGÓN, Andrea Torres (s/d), “La notión de metaficción en la novela contemporánea”. Disponível em <http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/IMG/pdf/Torresf.pdf> [14 de julho de 2012].

PEREIRA, María Antonieta (2001), “Ricardo Piglia y la máquina de la ficción”, in *Estudios filológicos*, 34, pp. 27-34.

PESAVENTO, Sandra Jatay (org.) (2000) *Leituras cruzadas. Diálogos da História com a Literatura*, Porto Alegre, Ed. Universidade/UFRGS.

PIMPÃO, Álvaro Júlio da Costa (1942), *Poetas do Cancioneiro Geral*, Lisboa, Livraria Clássica Editora, Coleção Clássicos Portugueses.

PIRES, Maria João (1999), “Descontinuidades do tempo e da história na pós-modernidade: breve abordagem”, in *Revista da Faculdade de Letras “Linguas e Literaturas”*, Porto, XVI, pp. 81-90. Disponível em <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/2807.pdf> [28 de outubro de 2011].

PYNCHON, Thomas (2000), *V* (trad. de Salvato T. de Menezes), Lisboa, Ed. Notícias.

QUEIRÓS, Eça (2000), *Da colaboração, “no distrito de Évora” – III*, Lisboa, Livros do Brasil.

REIS, C. e LOPES, C. (1990), “Leitor”; “Leitura”; “Leitor implicado”; “Narratário”, in *Dicionário de narratologia*, Coimbra, Livraria Almedina.

REIS, Carlos (2001), *O conhecimento da literatura – introdução aos estudos literários*, Coimbra, Livraria Almedina.

REIS, Carlos (2004), “Parte I dossiê literatura portuguesa”, in *Scripta*, Belo Horizonte, v. 8, nº 15, pp. 15-45. Disponível em [http://www.ich.pucminas.br/cespuc/Revistas\\_Scripta/Scripta15/Conteudo/N15\\_Parte01\\_art01.pdf](http://www.ich.pucminas.br/cespuc/Revistas_Scripta/Scripta15/Conteudo/N15_Parte01_art01.pdf) [28 de outubro de 2011].

RICARDOU, Jean (1975), “La population des miroirs. Problèmes de la similitude à partir d’un texte d’Alain de Robbe-Grillet”, in *Poétique*, nº 22, pp. 211-215.

RIFATERRE, Michael (1978), *Semiotics of poetry*, Bloomington and London, University Press.

RODRIGUES, Urbano Tavares (2001), *O texto sobre o texto: uma visão sobre literatura portuguesa contemporânea*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

RORTY, Richard (1994) *Contingência, ironia e solidariedade* (trad. de Nuno Fonseca, Lisboa, Edições Presença).

ROSE, Margareth A. (1979), *Parody/Metafiction: an analysis of parody as a critical mirror of the writing and reception of fiction*, London, Croom Helm.

RYAN-SAUTOUR, Michelle (2002), “La métafiction postmoderne”, in LEPALUDIER, Laurent, *Métatextualité et métafiction, théorie et analyses*, Ouvrage collectif du CRILA (Centre de recherches inter-langues d’Angers), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, pp. 69-78.

SÁNCHEZ-TORRE, Leopoldo (1993), *La poesia en el espejo del poema*, Oviedo, Universidad.

SANTOS, Boaventura de Sousa (1999), *Pela mão de Alice. O social e o político na pós-modernidade*, Porto, Afrontamento, 7ª edição (1ª edição: 1994).

SANTOS, Maria Nazaré Gomes dos (1998), *A força narcísica da literatura (Autorreflexividade na ficção portuguesa: tradição e contemporaneidade)*, Tese de doutoramento em literatura portuguesa apresentada à Universidade Nova de Lisboa.

SARAMAGO, José (1985), *Manual de pintura e caligrafia*, Lisboa, Caminho, 3ª edição (1ª edição 1977).

SARAMAGO, José (1991), *O evangelho segundo Jesus Cristo*, Lisboa, Caminho.

SARTRE, Jean-Paul (1989), *Que é a literatura?* (trad.de Carlos Felipe Moisés), S. Paulo, Ática.

SAUSSURE, Ferdinand de (1971), *Curso de linguística geral* (trad. de José Victor Adragão), Lisboa, Publicações D. Quixote.

SCARPETTA, Guy de (1989), *L’impureté*, Paris, Bernard Grasset, 2ª edição (1ª edição: 1985).

SCHOENTJES, Pierre (1993), *Recherche de l’Ironie et Ironie de la Recherche*, Gent, Uitgeverij Universa.

SCHOLES, Robert (1979), *Fabulation and metafiction*, Urbana, University of Illinois Press.

SCOTT, Walter, (1994), *Waverley*, London, Penguin Popular Classics.

SEVCENKO, Nicolau (1995), “O enigma pós-moderno”, in OLIVEIRA, Roberto Cardoso et alii, *Pós-modernidade*, Campinas, Editora da Unicamp.

SHAW, Harry (1983), *The forms of the historical fiction, Sir Walter Scott and his successors*, Ithaca and London, Cornell University Press.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e (1982), *Teoria da Literatura*, Coimbra, Livraria Almedina, 4ª edição (1ª edição: 1967).

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e (1987), “A ‘leitura’ de Deus e as leituras dos homens”, in *Colecção Letras*, nº 100, novembro/dezembro de 1987, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e (1989), [entrevista conduzida por Américo Lindeza et alii] in *O Primeiro de janeiro*, Suplemento das Artes e das Letras, 2 de agosto de 1989, p.6.

AGUIAR e SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e (2002), *Teoria e metodologia literárias*, Lisboa, Universidade Aberta.

SILVESTRE, Osvaldo (1994), *Slow motion: Carlos de Oliveira e a pós-modernidade*, Braga, Angelus Novus.

SMART, Barry (1993), *A pós-modernidade*, Mem Martins, Publicações Europa-América, Lda.

SOARES, Maria Luísa C. (2006), “A re-invenção do romance d’os Lusíadas em Memorial de Convento”, in *Humanitas*, Coimbra, Faculdade de Letras, Vol. 58, pp. 509-524. Disponível em [http://www.uc.pt/fluc/eclassicos/publicacoes/ficheiros/humanitas58/28\\_-\\_Maria\\_Luisa\\_de\\_Castro.pdf](http://www.uc.pt/fluc/eclassicos/publicacoes/ficheiros/humanitas58/28_-_Maria_Luisa_de_Castro.pdf) [24 de junho de 2015].

SOARES, Maria Luísa C., (2011), “Do Amphitruo de Plauto ao Auto dos Anfitriões de Camões: paragramatismo e originalidade”, in *Humanitas*, Coimbra, Faculdade de Letras, Vol. 63, pp. 451-471.

SPIRES, Robert (1984), *Beyond the metafictional mode: directions in the modern Spanish novel*, Lexington, The University Press of Kentucky.

STIERLE, Karlheinz (1986), “O que significa a recepção em textos ficcionais?”, in LIMA, Luiz Costa (org. e trad.), *A literatura e o leitor*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, pp. 133-188.

TAMEN, Miguel (1986), “Distinções genológicas e consequências” in *Revista da Faculdade de Letras*, nº 5, 5ª série, Lisboa, pp. 129-134.

TELO, António José (2008), *História contemporânea de Portugal. Do 25 de Abril à actualidade*, Lisboa, Editorial Presença, Vol. I.

TORGA, Miguel (1971), *A criação do mundo – O quarto dia*, Coimbra, Ed. Autor, 2ª edição (1ª edição: 1939).

TORGAL, Luís Reis et alii (1998), *História da História em Portugal. Séculos XIX-XX*, Lisboa: Temas & Debates, Vol. II.

VALÉRY, Paul (1957), *Oeuvres*, Paris, Gallimard, pp. 770-772.

VERRIER, Jean (1979), “Intertextualidades”, in *Poétique*, Coimbra, Livraria Almedina.

VEYNE, Paul (1971) *Como se escreve a História*, Lisboa, Edições 70.

VEYNE, Paul (1989) *O Inventário das diferenças*, Lisboa, Gradiva Publicações.

VICENTE, Gil (1995), *Autos e farsas*, Lisboa, R. B. A. Editores.

VICENTE, Gil (1970), “Auto de Mofina Mendes”, in *Obras primas do teatro vicentino*, S. Paulo, Difusão europeia do livro, Editora da Universidade de S. Paulo.

WAUGH, Patricia (2003), *Metafiction, the theory and practice of self-conscious fiction*, London, Routledge (1ª edição: 1984).

WESSELING, Elisabeth (1991), *Writing history as a prophet. Postmodernism innovations of the historical novel*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company.

WHITE, Hayden (1978), *Tropics of discourse*, Baltimore and London, The Johns Hopkins, University Press.

WIBROW, Patricia Cifre (2005), “Metaficción y postmodernidad: interrelación entre dos conceptos problemáticos”, in Antonio J. Gil González (coord.), *Metaliteratura y metaficción. Balance crítico y perspectivas comparadas*, Número monográfico de la revista *Anthropos*, 208, Barcelona, pp. 50-58.

WICKS, Ulrich (1984), “Metafiction in *Dom Quixote*: What is the author up to?” In Richard Bjornson (ed.), *Approaches to teaching Cervantes’ Don Quixote*, New York, Modern Language Association, pp. 69-76.

WIGNY, Alfred (1970), *Cinq-Mars*, Paris, Livre de Poche (1ª edição: 1827).

YVARD, Jean-Michel, “Métatextualité et histoire”, in LEPALUDIER, Laurent, *Métatextualité et metafiction, théorie et analyses*, Ouvrage collectif du CRILA (Centre de recherches inter-langues d’Angers), Rennes, Presses universitaires de Rennes, pp. 45-68.

ZÉRAFFA, Michel (1974), *Romance e Sociedade*, Lisboa, Estúdios Cor.

## **Apêndice**

**Entrevista a Mário de Carvalho, realizada em 19 de novembro  
de 2013**



## Entrevista a Mário de Carvalho

Fazendo uma viagem pela sua obra até *O homem do turbante verde* (2011), constato que a metaficção, isto é, a autorreflexão e o desnudamento do fazer literário durante a construção da narrativa, é uma das suas práticas. Apresento alguns exemplos de entre muitíssimos mais: Em *Casos do Beco das Sardinheiras*, no epílogo, o narrador/autor aborda questões metaliterárias polémicas (a questão da representação e/ou referencialidade; a peculiaridade do discurso literário, a validação institucional da obra...); em *O livro grande de Tebas*, o narrador/autor tece comentários e reflexões sobre o modo como vai escrevendo: “Abra-se uma pausa que eu agora espraio os olhos pelas águas e aí observo uma barca (...)”; em *Era bom que trocássemos umas ideias sobre o assunto*, logo no início, o narrador/autor, satirizando certos cursos académicos, não hesita em desvendar o processo, argumentando que o relato não avança por causa da concessão às divagações: “E porque vamos na página dezoito, em atraso sobre o momento em que os teóricos da escrita criativa obrigam ao início da ação (...)”.

As minhas questões são:

- 1- Os procedimentos de autorreflexão e de desconstrução da narrativa são por puro gozo irónico? Ou visam antes a ridicularização de uma certa *gravitas* literária? Ou têm outros objetivos?**

Às vezes apetece desmontar uma certa *gravitas* ou *solemnitas* da literatura. Tenho, por formação, uma enorme desconfiança contra o *grand mot* e o arroubo proclamatório. Faz-me sempre lembrar o sarau de *Os Maias* e o grande orador Rufino.

- 2- As manifestações de autorreflexividade, mais visíveis em três obras – *Era Bom Que Trocássemos Umas Ideias Sobre o Assunto* (1995), *Fantasia para dois coronéis e uma piscina* (2003) e *A arte de morrer longe* (2010) –, são sintomas de um certo esgotamento das formas tradicionais de escrever romance?**

A essas obras tenho eu chamado «cronovelemas» porque, ao que me parece, participam da natureza dos processos da crónica, da novela, do cinema e, eventualmente, do poema. De notar que desde o *D. Quixote* e passando pelo *Tristram Shandy* e pelo *Jacques le Fataliste*, e, já agora, pelas *Viagens na minha Terra*, o lado lúdico e brincado da literatura tem sido muito vincado. De resto, creio que a ideia de «esgotamento» no romance já está algo ultrapassada e levou a muitos equívocos (aliás estéreis) sobre literatura no final dos anos cinquenta do século passado.

**3- Em algumas das suas obras, sobretudo nas mencionadas na questão anterior, o leitor, muitas vezes, encontra-se tematizado na própria obra. Com que intenção?**

O leitor é co-autor do livro. Se o narrador se apresenta, interpela, intervém, porque deixar o outro autor no silêncio? Estamos a fazer uma caminhada com este companheiro. Tratando-se de uma obra com parâmetros alargados, porque não dar-lhe espaço e apelar à sua cumplicidade?

**4- Porque é que estes procedimentos deixaram quase de ser usados nas últimas obras publicadas (refiro-me a *Quando o diabo reza*, *O varandim*, *seguido de Ocaso em Caravangel* e *A liberdade de pátio*)?**

O texto define as suas próprias balizas e legisla as suas próprias normas. Os procedimentos referidos são mais comuns nos «cronovelemas» (devido à sua própria natureza) que noutras ficções em que o texto não pede auto-reflexidade, nem interpelações do leitor. Os processos irónicos não passam por aí.

**5- Se tivesse de escolher uma obra que fosse representativa da sua arte, qual escolheria?**

É uma pergunta muito difícil porque escrevo em vários trilhos diferentes e algumas diferenças não são comparáveis. Talvez escolhesse *Um Deus Passeando pela Brisa da Tarde*.

**6- Como é para si o processo de criação? É doloroso, comparável a uma *via crucis*, ou, pelo contrário, é sobretudo inspiração?**

Às vezes transporta-se uma ideia (uma frase, uma impressão de um gesto, de um comportamento, de um riso) durante anos. O Conde Jano demorou nove anos a maturar, a partir dum verso do cancionero popular que não me saía do ouvido: «Chorava a Infanta chorava, chorava e razão havia». Mas quando chega a altura de «lançar no papel», a fase da escrita em que um núcleo de ideias e impressões começa a plasmar-se em prosa, chegam também as dificuldades, quer as de construção, quer as da busca da expressão adequada (a velha *adequatio*) que pode ser complicada e extenuante.

**7- Considera que o podemos integrar numa corrente literária? Se sim, qual?**

Agora que o post-modernismo já foi despromovido, prefiro deixar essa questão para os especialistas da coisa literária.