

Maria Cecília de Sousa Vieira

**A História n' “A Inaudita Guerra”
de
Mário de Carvalho**



UNIVERSIDADE ABERTA

**Lisboa,
2009**

Dissertação de Mestrado em Estudos
Portugueses Multidisciplinares, apresentada à
Universidade Aberta, sob a orientação da
Professora Doutora Rosa Maria Sequeira

Índice

Índice	3
Resumo	4
Abstract	5
Introdução	6
1. A História n' "A Inaudita Guerra"	8
1.1 O cruzamento da História com a Literatura	8
1.1.1 A História na Literatura Pós-moderna	13
1.2 <i>Res Factae</i> d' "A Inaudita Guerra"	19
1.2.1 Antes da Reconquista	19
1.2.2 A Reconquista da Península	20
1.2.3 A tomada de Lisboa pelos cristãos	21
1.3 Manipulação ou recuperação da História?	22
1.4 Século XX: os anos 80	25
1.4.1 A Actuação da PSP	26
1.5 (In)coincidências entre dois tempos	27
2. O Fantástico e o Maravilhoso n' <i>A Inaudita Guerra</i>	32
2.1 O Fantástico e o Maravilhoso na literatura contemporânea	32
2.1.1 O Fantástico e o Maravilhoso na produção de Mário de Carvalho	34
2.2 Marcas do Fantástico e do Maravilhoso	35
2.3 O Insólito enquanto elemento estruturador d' <i>A Inaudita Guerra</i> .	39
2.4 Opção genológica pelo conto	55
3. Verosimilhança do Inverosímil	60
3.1 Verdade / Ficção	60
3.2 Verosimilhança / Inverosimilhança	64
3.2.1 Elementos propiciadores da verosimilhança n' "A Inaudita Guerra"	67
3.2.2 Cooperação do leitor na construção da verosimilhança	70
3.3 "A Inaudita Guerra": uma história possível	74
4. A História como pretexto para a crítica	77
4.1 Interação passado-presente	77
4.2 "A Inaudita Guerra": veículo de crítica ideológica	79
4.3 Estratégias e procedimentos técnico-discursivos para veiculação da crítica	83
4.3.1 A Intertextualidade	83
4.3.2 A Ironia	87
4.3.3 O Humor e o Cómico	91
Conclusão	94
Referências Bibliográficas	97

Resumo

Ao retomar a matéria histórica, a literatura pós-moderna reavalia o conceito de História, mostrando que é impossível reconstruir os tempos idos como, aliás, o presente. O passado só nos chega textualizado e a sua matéria é recontada e reescrita de diferentes formas e perspectivas, não querendo, porém, isto significar que se pode escrever um número infinito de histórias idiossincráticas.

N' "A Inaudita Guerra", estabelece-se um diálogo conciliador entre a História e o Maravilhoso e ambos se conjugam para alertar sobre a necessidade de interrogar as raízes de um presente à deriva de valores e de certezas. Sendo o insólito o elemento estruturador dos seis contos que integram a obra, *A Inaudita Guerra na Avenida Gago Coutinho*, estes mantêm operativa uma combinatória de estratégias e de procedimentos técnico-discursivos, de forma a veicular uma moral que não se realiza dentro das expectativas do leitor. Subversivos e provocatórios, os contos têm em comum o facto de encenarem confrontos, onde o Bem é esmagado pelo Mal, funcionando, assim, como veículos de expressão e/ou contestação de ideologias.

O universo ficcionado n' "A Inaudita Guerra", apesar de inverosímil, é lido como verosímil, devido à cooperação do leitor, exigindo-se dele uma atitude heurística e hermenêutica de grande esforço, pois a tessitura narrativa é complexa. Embora o universo narrativo tenha como pano de fundo a realidade empírica, pois nada é criado *ex nihilo*, é imprescindível que o leitor mobilize a sua enciclopédia para encaixar semanticamente a polifonia de vozes que surge no texto.

"A Inaudita Guerra" reflecte o olhar reflexivo e crítico do autor sobre a contemporaneidade e plasma a cosmovisão de Mário de Carvalho enquanto escritor e enquanto homem. A História é usada como veículo para desafiar conceitos ideológicos estabelecidos e para questionar a justeza de certas atitudes e atrocidades do Homem hodierno, encerrando, assim, um *ethos* moralizante.

Abstract

By taking the historical matter again, the postmodernist literature reassesses the concept of History, showing that it is impossible to reconstruct past times as well as the present. The past only comes to us in texts and its material is retold and rewritten in different ways and perspectives. However, this doesn't mean, one can write an infinite number of idiosyncratic stories.

In "A Inaudita Guerra", a conciliatory dialogue between History and Fantasy is established, and both work together to alert about the need to question the roots of a present time adrift of values and certainties. Since fantasy is the structuring element of the six stories that make up the work, *A Inaudita Guerra na Avenida Gago Coutinho*, they maintain operational a combination of strategies and technical discourse procedures in order to provide a moral that doesn't correspond to the expectations of the reader. Subversive and provocative, the short stories have in common the fact that they display clashes, where the Good is crushed by the Evil, thus working as vehicles of expression and / or contesting ideologies.

The fictional universe in "A Inaudita Guerra", although unlikely, is read as likely, due to the cooperation of the reader, demanding of him a heuristic and hermeneutic attitude of great effort, once the narrative fabric is complex. Although the narrative universe has the empirical reality as background, since nothing is created *ex nihilo*, it is vital that the reader mobilizes his knowledge to get semantically the polyphony of voices that emerges in the text.

The "A Inaudita Guerra", reflects the author's reflective and critical look about the contemporary times and shapes the worldview of Mário de Carvalho as a writer and as a man. History is used as a means to provoke established ideological concepts and to question the righteousness of certain attitudes and atrocities of today's man, holding, thus, a moralizing *ethos*.

Introdução

O interesse que sempre mantivemos pelas relações, nem sempre pacíficas, entre a Literatura e a História levou-nos a optar por uma obra que primasse por esta conciliação. Sobejamente divulgados e estudados os romances do período romântico e pós-romântico, a nossa escolha recaiu sobre “A Inaudita Guerra” de Mário de Carvalho, autor da nossa contemporaneidade.

Com este nosso trabalho não só queremos dar o nosso contributo para a divulgação do autor, que merece ter, pela qualidade da sua obra já aliás reconhecida por alguns críticos, um lugar de destaque no panorama literário português como, também, verificar, através do estudo do conto referido, como evoca e problematiza um escritor pós-moderno o passado histórico.

A nossa dissertação será constituída por quatro capítulos. No primeiro, redimensionaremos o conceito de História, de acordo com os novos rumos por que esta parece nortear-se na actualidade. Como veremos, hoje há a consciência de que os acontecimentos do passado, pela natureza lacunar das fontes, são impossíveis de ser reconstituídos, que estes só nos chegam textualizados e refractados pela mente do registador e que sobre o mesmo acontecimento não há uma única verdade, mas uma pluralidade de verdades. Veremos que a peculiaridade da literatura pós-moderna se pauta pelo afastamento das concepções românticas de História, uma vez que já não interessa utilizar os grandes nomes ou os grandes acontecimentos dos tempos idos com intenções moralizantes, didácticas e pedagógicas, mas sim, para os parodiar, com o intuito de desmitificar a importância conferida a certos nomes e episódios. Assim, veremos como encara e utiliza Mário de Carvalho o material histórico, mais concretamente, os acontecimentos ocorridos na Reconquista Cristã. Faremos, ainda, uma análise das (in)coincidências entre os dois tempos postos em confronto – século XII e século XX.

N’ “A Inaudita Guerra”, emerge, *ex abrupto*, o meta-empírico – o adormecimento da deusa Clio – que explica a mistura dos dois tempos. Destarte, no segundo capítulo, estudaremos os traços fundamentais do Maravilhoso e do Fantástico. Sendo o insólito o elemento estruturador dos seis contos, analisaremos cada um *per se*, no sentido de averiguar em que medida se mantêm operativas as características de cada um dos géneros. A opção genológica pelo conto será, também, problematizada, ao questionarmos quer o teor moralizante das narrativas, marcadas por um jogo ambíguo entre o Bem e o Mal, quer o posicionamento do autor relativamente a valores sociais, éticos, religiosos e morais.

Os acontecimentos relatados n' "A Inaudita Guerra", apesar de inverosímeis, são narrados com contornos de verosimilhança. Assim, no terceiro capítulo, delimitaremos os conceitos de Verdade/Ficção e Verosimilhança/Inverosimilhança, noções essenciais para proceder à análise da utilização e conjugação de elementos propiciadores de verosimilhança ao narrado. Veremos, também, a relevância e significado da cooperação do leitor modelo. Este é convidado a desempenhar um papel mais interventivo porque, por um lado, constantemente sentirá a consciência do jogo artístico levado a cabo pelo autor e, desse modo, poderá ler os relatos como verosímeis. Além disso - e por outro lado - porque a sua leitura não se processa *ex nihilo* e, portanto, condicionado pelo seu conhecimento do mundo e da História, é obrigado a encetar pesquisas paralelas que corroborem, ou não, os dados veiculados pela ficção. Neste mesmo capítulo, apresentaremos a narrativa d' "A Inaudita Guerra" como um "mundo possível", uma História que poderia ter sido realizada, mas que, por circunstâncias várias, não se realizou.

No quarto capítulo, o nosso estudo incidirá sobre o diálogo passado/presente proposto em "A Inaudita Guerra". Veremos que a evocação de um período histórico distante, a *media aetas*, que surge, concomitantemente, com os anos 80 do século XX, por um lado, lembra a nossa ancestralidade, por outro, permite ao autor lançar um olhar reflexivo e crítico sobre a contemporaneidade. Denuncia-se, por este processo narrativo, a barbárie do Homem hodierno e apela-se a um redimensionamento do *modus vivendi* actual.

Por último, procederemos a uma análise das estratégias e dos recursos técnico-discursivos para a veiculação da crítica, nomeadamente, a intertextualidade, a ironia, o humor e o cómico.

“De resto, não acho que tenha qualquer predilecção especial pela história. Procuo evitar é que a minha memória seja amputada, como acontece, infelizmente, a grande parte dos meus concidadãos. As minhas deambulações pela história são uma resistência contra a lobotomização, a lembrar que não nascemos ontem”.

Entrevista de J. Cândido Oliveira Martins a Mário de Carvalho (2004) in *Os Meus Livros*, nº 19, pp. 38-44

1. A História n’ “A Inaudita Guerra”

1.1 O cruzamento da História com a Literatura

O conto em análise é um conto de cruzamentos: cruza-se a História com a Literatura, cruza-se o Passado com o Presente, cruza-se o Árabe com o Português, cruza-se a Realidade com o Fantástico, cruza-se o Verosímil com o Inverosímil...

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.

Não é, pois, 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).

Se a aceitação desta conexão tem sido aceite por alguns de forma pacífica ou até com entusiasmo, por outros, tem sido alvo de acesas polémicas, insistindo estes últimos na necessidade de estabelecer/demarcar fronteiras rígidas.

No século XXI, cremos nós, não faz já sentido querer fixar limites entre os dois territórios. Aliás, a fragilidade de fronteiras¹ e, até, a supremacia da literatura sobre a História para falar do passado está atestada em escritores como Walter Scott ou Alexandre Herculano².

Cremos também que não faz sentido considerar, como Pierre Barbéris, que a verdadeira história não é escrita pelos historiadores mas pelos bons romancistas históricos³.

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. Para além do discurso histórico, outros discursos podem ser parceiros na tarefa de decifração do real acontecido.

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. O problema da representação, como diz Paul Ricoeur, “é a cruz do historiador” (Ricoeur, 2000: 371).

Por conseguinte, o carácter lacunar das fontes e a manipulação que se faz dessas fontes e dos acontecimentos leva-nos a suspeitar das verdades históricas. Michel de Certeau afirma que todos os dados chegados à actualidade não passam de “restos de argumentos porque toda a informação foi produzida segundo ópticas particulares” (Certeau, 2006: 35-36). Também

¹ A demarcação de fronteiras pouco precisas entre História e Ficção está já patente em Aristóteles: “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” (Apud Arnaut, 2002: 290).

² Afirma Alexandre Herculano: “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 que passa” (Apud Marinho, 1999: 15-16).

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).

³ No século XIX, muitos romancistas pretendiam convencer o leitor de que a leitura de um bom romance era mais didáctica do que um verdadeiro tratado histórico.

Eis, a título de curiosidade, a forma como Pierre Barbéris apresenta o conceito de História:

“- Histoire: la réalité (?)historique;

- Histoire: le discours des historiens et, de manière générale, tout discours qui entend donner une image et une interprétation scientifique et signifiante, à la fois, de l’HISTOIRE;

- histoire: le récit, la fable, le mythe, tout ce qui, parlant du réel, constitue une autre manière d’appréhender (?) l’HISTOIRE (Barbéris, 1991: 9)

Neste sentido, é pela imaginação que se tem acesso à realidade e, como tal, ela é potenciadora de um caminho possível da História.

Linda Hutcheon afirma que todos os “eventos” são potencialmente “factos” históricos, mas apenas se tornam factos os escolhidos pelos historiadores (Apud Constâncio, 2004: 31).

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)

Na mesma linha de pensamento, E. H. Carr afirma a importância do sujeito – o historiador – na constituição do objecto, a ponto de considerar a objectividade histórica como uma falácia. Ouçamo-lo:

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

(Carr, 1961: 11)

Seguindo a mesma esteira, acrescentando a noção de desajustamento temporal entre o historiador e a matéria historiada, afirma K. Jenkins:

“A História é um discurso cambiante e problemático, tendo como pretexto um aspecto 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)

Na perspectiva deste crítico, a mundividência do presente influencia o historiador e condiciona, assim, necessariamente a sua visão do passado.

António Telo também confirma a subjectividade do trabalho do historiador, ao afirmar:

“Ele [o historiador] não é um observador neutro, que paira acima da sociedade, e dá uma explicação objectiva 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 história, enquanto relato de um sujeito, é sempre o resultado de uma percepção. Assim, a consciência de que é impossível apreender o passado pela linguagem e sem “preconceitos intelectuais e ideológicos” (Marinho, 1996: 261), de que só textualizado⁴ ele chega até nós e de que apesar de usar instrumentos científicos é “essencialmente uma arte” (Telo, 2008: 11) tem suscitado diversas discussões.

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 sinónimos⁵ (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’” (Arnaut, 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. Além disso, a História não é, nem pelos métodos nem pelos objectivos 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 objectivo é mesmo a fantasia.”

(Torgal, 1998: 196)

Na mesma linha de pensamento se inscreve o autor por nós visado, Mário de Carvalho, em *A Paixão do Conde de Fróis*, quando afirma:

⁴ 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).

⁵ Tem havido, nos últimos tempos, uma certa tendência em realçar a vertente ficcional do relato histórico, uma vez que, inevitavelmente, ele se submete a uma leitura pessoal, a um imprescindível preenchimento de vazios.

“Mas a história tem os seus pruridos de verdade que se sobrepõem às parcialidades do autor e este vê-se constringido a relatar o que ao conde calhou de dizer, e não o que ele gostaria que o conde dissesse.”

(Carvalho, 1997: 199-200)

A busca da verdade factual centrada na pesquisa de fontes documentais, que é objecto do historiador, não é condição necessária para o autor do romance histórico.

Parece-nos, assim, para concluir, que F. Braudel sintetiza bem as reflexões apresentadas sobre o conceito de História hoje:

“Entendo por História, uma pesquisa cientificamente conduzida, digamos a rigor uma ciência, mas complexa: não há uma história, um ofício de historiador, mas ofícios, histórias, uma soma de curiosidades, outros pontos de vista, outras possibilidades se acrescentarão ainda”

(Braudel, 2005: 91-92)

O trabalho do historiador obedece, deste modo, a regras éticas e estéticas. Por seu turno, a ficção, como veremos, 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.

1.1.1 A História na Literatura Pós-moderna

A cultura da pós-modernidade⁶ pauta-se, entre outros aspectos, pelo questionamento de tudo o que a precedeu e era tomado como inquestionável e definitivo e, ainda, pelo abandono da fé no progresso projectado pela humanidade. O pós-modernismo, enquanto designativo de aspectos de reflexão estética⁷, impõe-se por uma nova maneira de encarar o mundo, revelando a existência do vazio, do caos, do abismo, da precariedade.

No âmbito da literatura, e mais concretamente na de cariz histórico⁸, esta reflecte as indefinições, as descontinuidades e as fragmentaridades resultantes de uma nova forma de o Homem se posicionar perante a História.

A nova História passa, como vimos no ponto anterior, pela relativização do conceito de verdade, pela consciência da impossibilidade de produzir um discurso único e definitivo sobre acontecimentos reais. O historiador hoje é solicitado a consultar textos e histórias coetâneas e

⁶ Ana Paula Arnaut alerta para as dificuldades na determinação do conceito post-modernismo. Em primeiro lugar, porque é difícil verificar se as suas características são transformações do modernismo ou, pelo contrário, se são inovadoras, em cisão com o passado; em segundo, e decorrente do primeiro aspecto, uma vez que tem sido usada a mesma terminologia para designar diferentes estéticas do modernismo, torna-se difícil verificar se há continuidade ou ruptura com o movimento anterior; em terceiro, porque, para as mais recentes manifestações literárias, têm sido propostas várias designações: modernidade/modernismo, post-modernidade/post modernismo (Cf. Arnaut, 2002: 24-25).

Assim, uma vez que os termos pós-modernismo e pós-modernidade têm sido usados indiscriminadamente, Ana Paula Arnaut propõe, então, na linha de orientação de Thomas Docherty, de Matei Calinescu e de Richard Palmer, que a designação pós-modernidade “se reporte a um contexto social mais abrangente, ao que podemos designar por macroparadigma sócio-político-cultural, em que se encontra inserido o Pós-Modernismo, entendido como microparadigma estético-literário”. (Arnaud, 2002: 67).

A determinação do *terminus a quo* e do *terminus ad quem* do período literário do post-modernismo, em Portugal, não é consensual, no entanto, Ana Paula Arnaut sustenta a tese de que surgiu nos anos 60 (Cf. Arnaut, 2002: 69), com a publicação de *O Delfim*, de José Cardoso Pires, em 1968 (Cf. Arnaut, 2002: 356).

De notar, porém, que Helena Kaufman adverte que post-modernismo não se refere forçosamente a uma época posterior ao modernismo. Segundo esta autora, cada época tem o seu modernismo (ruptura com o passado e proposta de novos rumos) e o seu post-modernismo (Cf. Kaufman, 1991: 124). Umberto Eco também afirma que a pós-modernidade é um modo de actuar e não propriamente um período histórico delimitado (Cf. Eco, 1984: 54).

⁷ O pós-modernismo restringe-se ao âmbito da literatura, artes plásticas e arquitectura (Cf. Pires, 1999: 81).

⁸ O romance histórico 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).

O romance histórico teve três fases na sua evolução. A primeira corresponde à produção de Scott e seus seguidores; a segunda, à produção dos seus imitadores (corresponde à escrita romântica do século XIX); a terceira corresponde à produção pós-moderna (Cf. Marinho, 1996: 252). Estas três etapas sugeridas por Elisabeth Wesseling foram aceites por Linda Hutcheon, enquadrando os textos pós-modernos na sua fase terciária (Cf. Marinho, 1996: 263).

Tal evolução, *grosso modo*, está de acordo com as diferentes abordagens que se foram fazendo da História.

anónimas que não faziam parte dos compêndios de história oficiais, de forma a elaborar uma historiografia mais epistemológica e mais próxima do romance.

A problematização da função e do modo de (re)escrita da História tem, portanto, consequências na Literatura. Os romances históricos contemporâneos parodiam⁹ as formas convencionais de acesso ao passado¹⁰. 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”¹¹

(Carvalho, 1994: 11)

No romance histórico pós-moderno, dá-se voz aos marginais, aos proscritos, aos pobres, aos vencidos. *Ad exemplum*, em *Um Deus Passeando Pela Brisa da Tarde*, a história de Lúcio Valério Quíncio, magistrado de Tarcisis, acontece numa vila fora de Roma, votada ao ostracismo. Em *Alferes*, as três personagens principais são três alferes, pertencentes ao patamar inferior da hierarquia militar. No conto “A Inaudita Guerra na Avenida Gago Coutinho”, aparece uma visão sobre os portugueses diferente daquela veiculada pelos compêndios de história nacionais. Os árabes vêm-nos como “hordas de nazarenos odiosos” (Carvalho, 1992: 28).

A cultura da pós-modernidade tem como *modus operandi* a recuperação de convenções pré-estabelecidas e definidas para, por meio de processos parodísticos, subvertê-los e

⁹ Sendo a paródia uma forma privilegiada de auto-reflexividade, o termo paródia não implica a obrigatoriedade do sema de comicidade como nos alerta Kuester (Apud Marinho 1996: 264). Relativamente ao seu significado, Gérard Genette refere que a paródia implica sempre 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). Há, portanto, uma espécie de jogo entre o autor e o leitor, que reconhece a sua intenção.

A existência de conscientes efeitos parodísticos e irónicos reconhecidos pelo leitor conduz a uma leitura crítica.

¹⁰ A nova forma de encarar, construir e registar a História tem efeitos na ficção histórica, como aponta Helena Kaufman: A modificação do termo “ficção histórica” para ficção historiográfica” sublinharia a sua característica predominante: o tom reflexivo que questiona as várias versões ou os próprios factos da História” (Kaufman, 1991: 40).

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. Estamos, pois, perante uma ironia. De facto, o processo de ironização paródica “situa-nos na linha mais ortodoxa de ficcionalizar o passado” (Marinho, 2005.: 252). Portanto, a ironia presente nesta Advertência só é possível, se for lida relativamente a um género ideal.

questioná-los. Isto implica que os leitores necessitem de conhecer a época e a cultura a que se reportam os acontecimentos narrados ou aludidos nestes romances, pois o interesse destes, na maior parte das vezes, reside precisamente nas grandes questões históricas que lhes estão subjacentes. Os efeitos parodísticos e irónicos, que têm como fim a leitura crítica, só realizam a sua função se o emissor e o receptor partilharem de uma cultura comum. Este só detecta e se delicia com o abuso irónico, se reconhecer o cânone a que o texto alude. Deste modo, o leitor adquire uma atitude activa perante o texto, devendo cooperar com ele na resolução de ambiguidades, na participação dos jogos de dupla codificação, na identificação das referências intertextuais. Ao partilhar um código cultural comum com os possíveis leitores, o texto “tem ainda a possibilidade de tornar o texto aberto a variadas leituras que, longe de serem nocivas, o enriquecem, ao deixar entrever as múltiplas possibilidades que dele derivam” (Marinho, 2005: 252).

A metaficção surge como uma das manifestações mais características da estética pós-moderna¹². A metaficção historiográfica, definição de Linda Hutcheon para designar estas produções e eleita por Fátima Marinho (Cf. Marinho, 1996: 263) tem, entre outros traços distintivos, a auto-reflexividade. Ou seja, todos os procedimentos de construção textual e técnicas que os autores tendem a esconder no texto, nas obras metaficcionais são postas em evidência, revelando como o texto é um artefacto construído mediante uma série de convenções compartilhadas pelos seus leitores/intérpretes. Os textos falam sobre si próprios e problematizam a sua própria ficcionalidade, procurando fazer dos leitores colaboradores activos e conscientes¹³. Isto não constitui novidade. Já Camilo Castelo Branco, em *Amor de Perdição*, e Almeida Garrett, em *Viagens na Minha Terra*, para dar exemplos de literatura portuguesa, levavam o leitor a ter acesso às técnicas utilizadas no processo de composição

¹² Segundo Maria da Penha Fernandes, a metaficção não tem delimitação histórica, pois “muito antes do surgimento do lexema ‘metaficção’ no presente século, se fez metaficção” (Fernandes, 1995: 57). No entanto, ela surge associada à estética post-moderna, uma vez que é durante este período que é usada de forma mais insistente.

¹³ Mark Currie defende que a metaficção implica dois discursos literários: o da ficção e o do discurso crítico. Este último desafia o leitor a encarar de forma diferente a literatura, incitando-o à descoberta de novos conhecimentos, de novas formas de ver e de ler o mundo ficcional. Ou seja, desafia o leitor a desenvolver um pensamento igualmente crítico relativamente à textualidade (Cf. Currie, 1995: 15). Para Jesus Díaz Armas a metaficção é uma reflexão crítica acerca dos defeitos do mundo, apresentando um mundo às avessas, permitindo um grau de complexidade narrativa maior, invertendo-se o ponto de vista e chamando a atenção para o carácter ficcional da mensagem literária. Segundo este autor, os traços metaficcionais procuram proporcionar ao leitor distanciamento relativamente ao mundo representado. Este tipo de obras perspectiva a existência de dois mundos, o empírico e histórico-factual e o da ficção literária, sendo que na diegese se apresentam duas esferas de acção com lógicas bem diferentes mas que se complementam. O leitor, deste modo, é ajudado a construir uma visão mais global sobre a literatura (Cf. Armas, 2003: 25-51).

romanesca¹⁴. De igual forma, Mário de Carvalho, nas suas obras, faz uso da auto-reflexividade:

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

(Carvalho, 1996: 125)

Com efeito, os procedimentos metaficcionais visam alertar o leitor de que é impossível reconstruir os tempos idos e que apenas a construção de um mundo possível nos permite questionar o mundo actual.

Os textos metaficcionais, ao desvendarem aos leitores muitas das convenções do jogo da comunicação literária e ao mostrarem que os textos são construções culturais, marcadas por contextos, e que visam a criação de determinados efeitos perlocutivos, cumprem uma importante função didáctica. Graças a este procedimento técnico-discursivo, o leitor aprende a ler de forma não ingénua, desenvolvendo competências que lhe permitirão olhar para os textos na pluralidade dos seus contextos e identificar as suas funções.

A utopia das categorias de tempo e lugar é outra característica do romance pós-moderno. Em *O Livro Grande de Tebas*, Mário de Carvalho apresenta-nos um bom exemplo:

“Que Tebas é esta? Que Tebas não é esta?

Não será decerto a Tebas do Velho Egipto (...).

¹⁴ 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 no sangue do coração?” (Garrett, cap. III). Como se vê, este excerto está repleto de interpelações ao “benévolo leitor” e de considerações irónicas acerca da sua própria natureza ficcional.

Não é tampouco a Tebas erigida ao rés dos montes agudos e pedrosos (...) cintada de granitos muros que evocam Antígona e Creonte e Édipo e a Esfinge e Píndaro e Alexandre (...).

Invento uma outra Tebas no país de Sumer com grifos de esmalte brilhante, luzindo azuis em tijoleira vermelha (...)"

(Carvalho, 1982: 28-29).

Esta Tebas, que no final da obra aparece como se nunca tivesse sido iniciada, funciona “como lugar da procura da utopia, ao anular o espaço-tempo convencional” (Marinho, 1999: 288):

“Pensar que Tebas nunca foi começada, sempre esteve plantada entre os escalavrados montes, fundida em grossa parda neblina... Pensar que os exércitos sitiantes nunca vieram nem foram, sempre estiveram em eterno, redundante cerco...”

(Carvalho, 1982: 120-121)

Na verdade, na literatura pós-moderna, a tendência é para apreender a realidade espacialmente e não numa sequência temporal linear. O passado e o presente interactuam e justapõem-se “numa forma semelhante à da parataxe”¹⁵ (Marinho, 2005: 270).

O Livro Grande de Tebas é um bom exemplo da sobreposição de sequências cronológicas:

“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 “história paractáctica” é referida por uma personagem:

“- Porque não posso consentir que se misturem os tempos. Que os tempos se contemplem e se toquem, mas que não se misturem”.

(Carvalho, 1982: 67)

¹⁵ Fátima Marinho baseia-se em Elias, Amy Jeanne (1991), *Spatializing History: Representing History in the Postmodernist Novel*, U.M.I., The Pennsylvania State University, pp. 107-108.

A ausência de disjunção linear é 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)

O castigo sofrido pela deusa Clio – quatrocentos anos sem ambrósia – faz sorrir o leitor por ser tão pequeno relativamente à gravidade da situação criada. Pode querer significar que durante esse período, quatrocentos anos, Clio não terá distrações e a linearidade temporal se manterá. Ou, então, por ser tão banal tal interpretação, facilmente terá outra distração e a intersecção de dois tempos pode acontecer em breve, até porque o tempo pretérito está em permanente diálogo com o presente.

O confronto de duas épocas tão díspares no tempo tem uma intenção, como veremos mais adiante: a de lançar um olhar crítico sobre o presente e denunciar a barbárie em que ainda se vive. Afinal, pouco mudou.

O romance histórico pós-moderno ambiciona procurar possibilidades que não se realizaram na História. Imagina como poderia ter sido a História, se esses acontecimentos tivessem efectivamente acontecido. *Ad exemplum*, n’ “A Inaudita Guerra na Avenida Gago Coutinho”, Mário de Carvalho imagina os árabes a invadirem Lisboa, vingando-se da derrota sofrida um ano antes. Tal ideia não é despropositada, se pensarmos que esta cidade foi alvo da cobiça dos árabes. Assim, se em 1147, em vez dos portugueses, tivessem ganho a batalha os árabes, o rumo da nossa história teria sido outro bem diferente. São outras possibilidades no curso da história que Mário de Carvalho leva o leitor a imaginar.

Pelo exposto, verificamos que, no romance histórico pós-moderno, as interferências entre a História e a ficção são imensas e sedutoras. Muitas obras, através da paródia e da ironia, fazem (re)pensar modos de ler e de encarar o saber instituído sobre o passado como algo instável. Assim, temos acesso não a uma outra forma de conhecimento histórico (como

almejavam os românticos), mas à questionação da possibilidade de utilizar esse mesmo conhecimento numa perspectiva epistemológica.

Mário de Carvalho evidencia a atracção pela História, reelaborando-a e redimensionando o seu conceito. O autor não caiu na mera reprodução de factos oficialmente veiculados ou na construção de uma diegese situada há alguns anos atrás. A sua História é dinâmica e continua a interpelar o leitor.

1.2 *Res Factae* d’ “A Inaudita Guerra”

O acontecimento histórico evocado n’“A Inaudita Guerra” é a tomada de Lisboa aos mouros em 1147. Relembramos esse momento, mas antes, apresentamos uma nota breve das lutas entre os habitantes da Península e os invasores, os árabes, *antes da e na* Reconquista.

1.2.1 Antes da Reconquista

A partir da Arábia, em 632, uma série de tribos encetaram uma notável e rápida expansão territorial, feita sob o epíteto de “guerra santa”¹⁶.

Em 711, alguns milhares de árabes (incluindo sírios, berberes, iemenitas, egípcios e persas), vindos dos mais variados lugares, penetraram na Península, aproveitando as lutas internas e conseqüente desagregação do império visigótico¹⁷.

Os visigodos, sob o comando do seu último rei, Rodrigo, foram derrotados na batalha de Guadalete, nesse mesmo ano. Foi o desmoronar do reino visigodo.

Muitos dos sobreviventes dos seus exércitos refugiaram-se no norte da península – nas montanhas das Astúrias. Resistentes à subjugação muçulmana, foram-se organizando sob o comando de Pelágio, com vista a reconquistar o território que lhes pertencera.

Em 712, a Península foi novamente invadida por um exército, composto maioritariamente por árabes, sob o comando conjunto de Muça e de seu filho, Abdalaziz. Tomaram Viseu, Portucale, Bracara, Tui e Lago.

Entretanto, Santarém, Lisboa e Coimbra caíram também no domínio árabe.

¹⁶ No século XI, na Arábia, a fé num Deus único, foi pregada por Maomé. Foi esta crença que deu coesão às diferentes tribos.

¹⁷ Por essa altura, a população hispânica rondaria os dez milhões de habitantes, dos quais duzentos mil de origem goda.

Não obstante a islamização, os cristãos que não se converteram puderam continuar a usar o seu dialecto, a reger-se pelas suas próprias leis e a praticar a sua religião, mediante o pagamento de tributo. Nas palavras de Luís Araújo, pela análise ao tempo de domínio árabe se conclui que “houve uma multissecular convivência entre a mesquita muçulmana, a igreja cristã e a sinagoga judaica” (Araújo, 1983: 255-256). Com efeito, tal como aconteceu com os moçárabes¹⁸, os judeus também puderam continuar com as suas práticas religiosas.

1.2.2 A Reconquista da Península

Entretanto, a partir das Astúrias, os visigodos afadigavam-se para reconquistar o território que lhes havia pertencido. Sob o comando de Pelágio, venceram os muçulmanos na batalha de Covadonga, em 722. Este acontecimento, insignificante para os muçulmanos¹⁹, acabou por ser o início simbólico da reconquista cristã. A luta continuaria ainda por cinco séculos.

Afonso I, o Católico, sucessor de Pelágio, aproveitando a quebra de unidade dos muçulmanos²⁰, apenas sustentada pela religião islâmica, desenvolveu uma eficaz acção político-militar contra as suas forças. Isto significou a expulsão dos Árabes da Galiza, por não poderem resistir à ofensiva cristã e à fome dos anos 749 e 750 que assolou a Espanha mourisca.

A reconquista não prosseguiu nos reinados imediatos. Coube a Afonso III, o Casto (866-910), conquistar as terras situadas entre o Minho e o Mondego.

A Península continuava ameaçada pelos árabes.

Seguiram-se os califados dos Omíadas e de Almançor que ampliaram substancialmente o seu território. Entretanto, a fragmentação da península em reinos taifas fragilizou-os, mercê de degladações internas e embates externos (dos cristãos).

Os dirigentes do Algarve al-Andalus, sentindo-se impotentes, pediram apoio exterior, aos almorávidas (berberes nómadas do Norte de África). Começou o emirado almorávida

¹⁸ Os moçárabes são aqueles que, “sob o domínio muçulmano, continuaram a praticar o culto cristão, mas adoptam a língua e cultura árabes” (Mattoso 1983: 483).

¹⁹ As fontes árabes apenas referem que um grupo de rebeldes das Astúrias subsistia ao poder árabe (Cf. Araújo, 1983: 267).

²⁰ Estes eram constituídos por vários grupos étnicos e tribos. Os berberes revoltaram-se porque, por ordem do governador do Egipto e Norte de África, deveriam pagar impostos, tal como os cristãos (Araújo, 1983: 268).

(1095-1114). Afonso VI de Leão e Castela, imperador da Espanha, tentou afastá-los, mas foi derrotado na batalha de Zalaca, em 1086, não conseguindo assim travar o seu avanço.

O emirado almorávida é caracterizado por uma grande intolerância religiosa em relação aos cristãos, devido ao fanatismo exacerbado dos seus líderes religiosos, colocando a guerra santa como missão prioritária.

No entanto, as revoltas internas, instigadas pelos sufis²¹ abalaram os seus alicerces, ficando estes vulneráveis às investidas dos almóadas, recém-chegados à Península, com o intuito de travarem o avanço dos cristãos. De novo, os moçárabes são perseguidos, vítimas do fanatismo religioso.

O principado almóada acabou por ser mais longo e marcante que o emirado almorávida.

1.2.3 A tomada de Lisboa pelos cristãos

Os cristãos, por seu lado, em 1139, dirigidos por D. Afonso Henriques, travaram a batalha de Ourique contra os sarracenos e saíram vencedores. A Ourique é atribuída uma série de relatos maravilhosos, que a tornam um acontecimento simbólico²². A vitória foi de tal forma importante que Afonso Henriques passou a ser intitulado rei a partir de 1140²³. Segundo muitos historiadores, esta batalha foi o acontecimento fundacional da Nação.

Após a conquista da cidade de Santarém aos mouros, em 1147, as atenções de Afonso Henriques voltaram-se para a cidade de Lisboa²⁴.

Para a sua conquista, o rei sabia que poderia contar com o auxílio dos cruzados²⁵. De acordo com a carta de Ranulfo de Granville a Osberno, a *De Expugnatione Lyxbonensi*, os cruzados, a pedido do bispo do Porto, D. Pedro, foram persuadidos a ajudar os portugueses.

²¹ “O sufismo é, basicamente, uma atitude religiosa, um renascer do fervor místico que se mantinha aceso debaixo das elaborações intelectualistas e do formalismo ritual que entretanto se haviam acumulado sobre a doutrina do Profeta” (Araújo, 1983: 280).

²² Segundo José Mattoso, “Esta necessidade de mitificar o acontecimento resulta, sem dúvida, de ela se ligar com a fundação da nacionalidade, desde que se associa à aclamação de Afonso Henriques como rei” (Mattoso, 1983: 486).

²³ A confirmação do título *de iure* pela Santa Sé só será confirmada em 1179.

²⁴ Lisboa era a cidade mais poderosa do império árabe na Península Ibérica. Para além de favorecer o comércio e a comunicação para o Norte de África e Europa atlântica, era uma zona com campos férteis, rica em cereais, vinho, azeite e pastagens. Por essa altura, na região terminal do Tejo, já se procedia à indústria salineira.

²⁵ Trata-se da 2ª Cruzada. A Igreja, os reis, os guerreiros nobres e plebeus cristãos assumiam a missão de defender os cristãos e Lugares Santos no Oriente. Vinham da Europa em direcção a Jerusalém e fundeavam no Porto para aí se abastecerem.

Tal pedido vinha na sequência de instruções que lhe haviam sido dadas precisamente por Afonso Henriques. O discurso que o bispo dirigiu aos cruzados, composto por ingleses, teutónicos e bretões, legitimava a guerra contra o infiel, apresentando como argumento forte a “causa justa” (Serrão, 1979: 97).

Os pormenores da expedição são conhecidos. Osberno, que participou dela, deixou-nos um relato circunstanciado.

Uma vez que os mouros não aceitaram a proposta de se renderem pacificamente, o exército, em Julho de 1147, cercou a cidade.

Após quase vinte semanas de cerco, Lisboa caiu nas mãos dos cristãos. Nas palavras de Oliveira Martins, a tomada de Lisboa “lavra a acta de nascimento da Nação portuguesa” (Apud Serrão, 1979: 99).

1.3 Manipulação ou recuperação da História?

A primeira pergunta que se impõe, ao verificarmos que o autor (re)visita o passado, é se este o recupera ou se o manipula.

Pela análise que efectuámos, concluímos que o tempo e o acontecimento narrado são manipulados, mas que os aspectos da cultura árabe que o autor elegeu para falar são reconstituídos.

Mário de Carvalho apresenta um acontecimento do século XII que aparece concomitantemente com um episódio do século XX. Se é certo que a responsabilidade da ausência de disjunção cronológica é explicada de forma mística, também é verdade que, acima da distração de Clio, está a imaginação do autor... A manipulação é, portanto, notória.

A tomada de Lisboa aos Mouros, em 1147, serve de *leitmotiv* à *res fictae* (ou não estivéssemos nós perante um texto literário!). O autor imagina um grande exército árabe, em Lisboa, para um ajuste de contas com os cristãos pela derrota sofrida:

“É que, nessa ocasião mesma, a tropa do almóada Ibn-el-Muftar, composta de berberes, azenegues e árabes em número para cima de dez mil, vinha sorradeira pelo valado, quase à beira do esteiro de rio que ali então desembocava, com o propósito de pôr cerco às muralhas de Lixbuna, um ano atrás assediada e tomada por hordas de nazarenos odiosos”.

(Carvalho, 1992: 28)

Assim, com exceção do tempo manipulado e deste acontecimento, em tudo o mais, o autor recupera elementos de índole referencial no que respeita à cultura árabe:

Ad exemplum, aspectos linguísticos, como palavras do léxico “inch Allah”²⁶, “*jinnns*”²⁷, nomes próprios (Ibn-el-Muftar, Mamud Beshewer, Ali-ben-Yussuf, Ibn-Arrik²⁸), toponímia (Lixbuna, Chantarim²⁹) e formas de saudação (“Salam aleikum e Aleikum salam”³⁰).

Alguns rituais da religião islâmica também estão presentes:

“ (...) e Ali-bem-Yussuf, lugar-tenente de Muftar, homem piedoso e temente a Deus, quis ali mesmo apelar-se para orar, depois de ter alçado as mãos ao céu e bradado que Alá era grande”.

(Carvalho, 1992: 28)

De facto, o dogma fundamental do islamismo é o seguinte: “Alá é grande e Maomet o seu profeta” (Araújo, 1983: 253) e, de entre os cinco preceitos fundamentais que os muçulmanos deviam observar, destaca-se a prece (rezar cinco vezes por dia voltados para Meca).

O conhecimento da religião islâmica por parte do autor amplia-se ainda aos dogmas da fé islâmica:

“Teriam tombado todos no inferno corânico? Teriam feito algum agravo a Alá?”.

(Carvalho, 1992: 29).

Para os muçulmanos, o texto sagrado é, na verdade, o Alcorão. E a fé é o grande pilar dos crentes, para quem Alá é o todo-poderoso, sábio e justo, que benfazeja os que se lhe submetem totalmente e que castiga os que desobedecem. O castigo, para estes, é o Inferno (Cf. Araújo, 1983: 254).

²⁶ Significa: se Deus quiser.

²⁷ Significa: demónios, espíritos.

²⁸ Forma como muitos escritores árabes se referiram a Afonso Henriques.

²⁹ Nome dado à cidade de Santarém.

³⁰ Significa: Que a paz esteja contigo.

O âmbito de conhecimento do autor não se cinge, porém, à mística islâmica, mas a aspectos culturais, como a indumentária: “ (...) dando um jeito turbante³¹ (...)” (Carvalho, 1992: 28); “(...) que lhe impregnara o manto³² e a cota de malha³³” (Carvalho, 1992: 32). Ou ainda a estratégias e adereços de guerra. Disso são exemplos: a **composição dos exércitos**: [“É que, nessa ocasião mesma, a tropa do almóada Ibn-el-Muftar, composta de berberes, azenegues e árabes em número para cima de dez mil³⁴, vinha sorrateira pelo valado (...)” (Carvalho, 1992: 28)]; a **hierarquia**: [“(...) e Ali-ben Yussuf, lugar-tenente³⁵ de Muftar (...)” (Carvalho, 1992: 28)]; as **formas de actuação**: [“(...) levantou bem alto o pendão verde e bradou uma ordem que foi repetida de esquadrão em esquadrão³⁶ (...)”]; (Carvalho, 1992: 28); “Num ápice, rompeu uma carga de cavaleiros berberes, aos gritos de guerra, de alfange³⁷ em riste (...)” (Carvalho, 1992: 32); “ (...) com alguns sinais do alfange (...)” (Carvalho, 1992: 30); “Ao Ibn-Muftar não foi muito gravoso o acontecimento, pois aproveitou o caminho de regresso para talar os campos de Chantanim, nas margens do Tejo, com grande vantagem de troféus e espólios³⁸” (Carvalho, 1992: 35)]; e os **instrumentos e adereços**: “ (...) e logo vinte arqueiros enristaram os arcos³⁹, apontaram aos céus, e expediram, com um zunido tenso, uma saraivada de setas (...)” (Carvalho, 1992: 31); “ (...) que foi ecoar no broquel⁴⁰ do beduíno Mamud Beshewer” (Carvalho, 1992: 31).

Outro aspecto que o autor não descarta e que imprime a sensação de verosimilhança é o da crença nas artes mágicas: “Seriam antes vítimas de um passe da feitiçaria cristã?” (Carvalho, 1992: 29); “Se era uma encantação, melhor era deixar que passasse – segredou para bem-Yussuf que lhe respondeu, desconfiado e muito pálido: inch Allah!” (Carvalho,

³¹ Tira de pano enrolada na cabeça. Entre os muçulmanos, é de uso comum.

³² O manto era só usado por minorias, quase exclusivamente pela classe mais alta.

³³ Vestimenta que era usada pelos guerreiros, em metal, para protecção do corpo.

³⁴ Como vimos, no ponto 1.2.2, o exército árabe era composto por diversas etnias.

³⁵ Função de imediato ao chefe.

³⁶ Subunidade de cavalaria constituído por um grupo de pelotões.

³⁷ Espada curta.

³⁸ Após as batalhas, era habitual a pilhagem dos vencidos. No entanto, o texto sagrado do Alcorão sancionava tal actuação (Cf. Araújo, 1983: 254).

³⁹ Era usual, nesta altura, o uso do arco para disparar flechas sobre qualquer alvo.

⁴⁰ Espécie de pequeno escudo, que servia de protecção dos golpes dos inimigos.

1992: 30); “O árabe considerou todas aquelas aparições de mau agouro, pouco propiciadoras de investidas felizes contra Lisboa, e desistiu da cidade” (Carvalho, 1992: 34-35).

As crenças em forças ocultas, em artes mágicas e de feitiçaria era uma realidade nesta altura. Impunha-se como uma necessidade para explicar o inexplicável, resultante da ignorância científica.

1.4 Século XX: os anos 80

A narrativa ignora o grande hiato no tempo da História, sobrepondo um acontecimento situado no século XII com outro ocorrido nos anos 80 do século XX, mais precisamente, a 29 de Setembro de 1984, dez anos após a “Revolução dos Cravos”.

Acerca deste passado recente existe um manancial de informação, sendo difícil seleccionar os dados que permitem, de forma muito resumida, dar uma visão deste período. Apresentamos apenas duas notas. A primeira refere-se ao entusiasmo que por esta altura ainda vigorava pelas liberdades, adquiridas pelo 25 de Abril. A segunda é relativa às tensões políticas e económicas em que o país estava mergulhado.

Quanto à primeira, salientamos o facto de ainda estar muito presente na memória dos cidadãos a repressão vivida durante o período do Estado Novo e, depois, a anarquia vivida logo após a Revolução, provocada pelos sucessivos governos, pelas nacionalizações, pela reforma agrária, pelas ocupações de casas, pelos movimentos estudantis, etc.

Relativamente à segunda, António Telo resume estes anos da seguinte forma:

“Todo o período de 1974-1985 pode ser considerado como navegação à vista no sentido em que os responsáveis respondiam aos estímulos que lhes chegavam, procurando resolver as crises mais agudas, mas sem a preocupação de procurar uma alteração de fundo da economia, para além das nacionalizações feitas em 1975”.

(Telo, 2008: 306)

Um período marcado pela falta de respostas profundas e duradouras por parte dos responsáveis pela governação – que se limitam a responder a estímulos imediatistas – é um tempo de tensões e de descrédito no conceito de poder e de debilidade da(s) autoridade(s).

1.4.1 A Actuação da PSP

PSP é o nome por que vulgarmente é conhecida a Polícia de Segurança Pública. Esta força actua em diversas áreas, desde a Prevenção (da criminalidade, do terrorismo e da segurança de pessoas e bens, em áreas não cobertas pela Polícia Judiciária), à Ordem Pública e à Polícia Administrativa (na execução dos actos administrativos emanados de autoridades superiores). Além disso, são-lhe atribuídas Competências Exclusivas (controlo de armas, munições e explosivos, para garantir a segurança das figuras públicas e de outros cidadãos sob ameaça de morte), Competências Especiais (na segurança aeroportuária e de missões diplomáticas nacionais e internacionais) e Programas Especiais (“Violência Doméstica”, “Verão Seguro”...).

A PSP depende do Ministério da Administração Interna, sendo chefiada por um Director Nacional.

O pessoal com funções policiais está dividido em três categorias principais, Oficiais, Chefes e Agentes, obedecendo à seguinte hierarquia: Director Nacional, Subdirector Nacional, Superintendente-chefe, Superintendente, Intendente, Subintendente, Comissário, Aspirante a Oficial, Cadete, Chefe, Subchefe, Agente Principal e Agente.

Todas as acções estão sob o comando dos que ocupam uma posição hierarquicamente superior. São imensos os degraus intermédios e a actuação dos agentes é morosa e rodeada de uma série de formalismos.

A população, em geral, não prestigia estas forças porque não lhes reconhece nem competência nem exemplo. António Telo, referindo-se a esta classe, afirma:

“A autoridade, sentindo-se sem prestígio e sem aceitação natural, tende a rodear-se de sinais exteriores que a distingam da generalidade dos subordinados. Nestas sociedades⁴¹ abundam os títulos e é essencial respeitar os formalismos consagrados, desde, por exemplo, o uso da gravata, ao abuso dos Vexas e Sexas, com infinitas regras de protocolo. São tudo barreiras que existem para consolar o ego de uma autoridade que, no fundo da consciência, sabe ser incompetente e logo desprestigiada e não-respeitada, com sobejos motivos para tal”.

(Telo, 2008: 388)

⁴¹ O autor integra a sociedade portuguesa nas sociedades corporativistas. Segundo António Telo, estas sociedades sofrem transformações muito lentas, porque o Estado “guardião das regras tradicionais”, não permite inovações por temer a confusão e a concorrência. As mudanças só acontecem quando é impossível resistir às pressões exteriores. O nosso país é, desde há séculos, corporativista, já que as elites sempre se desenvolveram à sombra do Estado e é entre este e a partir deste que grande parte da riqueza nacional é distribuída. A sociedade corporativista serve quer os interesses da esquerda quer os da direita (Cf. Telo, 2008: 386).

Se juntarmos às regras de protocolo e aos formalismos que imperam entre o pessoal de categoria diferente, a falta de condições logísticas e de leis que os defendam, não é para admirar a sua inoperância.

Nos anos 80, as “liberdades” adquiridas pelo povo no 25 de Abril eram recentes na memória colectiva. Aquando dos ajuntamentos de pessoas, facilmente se instalava a anarquia. As forças policiais tiveram dificuldade, de um momento para o outro, em adquirir formação para lidar com situações de desordem. Por isso, era com prepotência e violência que, algumas vezes, se faziam obedecer.

1.5 (In)coincidências entre dois tempos

A intersecção das duas épocas, que é explicada de forma muito simples – bastou um adormecimento da deusa Clio, uma pequena distração – não é casual nem ingénua. O cruzamento temporal tem uma intenção marcadamente ideológica, já que não só permite um paralelismo entre o caos do tráfego em Lisboa e a confusão gerada pela invasão do exército árabe em Lixbuna, como também permite lançar um olhar crítico sobre o *modus vivendi* da contemporaneidade.

A desordem na capital é tal que el-Muftar, ao ver tal “pandemónio”, julga-o fruto de maldição infernal ou de artes mágicas:

“Teriam tombado todos no inferno corânico? Teriam feito algum agravo a Alá? Seriam antes vítimas de um passe de feitiçaria cristã? Ou tratar-se-ia de uma partida de *jinnns* encabriolados?”

(Carvalho, 1992: 29)

Os árabes, não compreendendo o fenómeno, agem por instinto e com violência:

“Desprezivamente, Ibn Muftar deu uma ordem e logo vinte archeiros enristaram os arcos, com um zunido tenso, uma saraivada de setas, que obrigou toda a gente a meter-se nos automóveis e a procurar refúgio nas portadas dos prédios ou atrás dos camiões”

(Carvalho, 1992: 31).

À semelhança dos árabes, os agentes policiais, criaturas brancas e sem qualquer preparação para lidarem com a desordem e com situações imprevistas, actuam sem uma avaliação rigorosa da situação, de modo impulsivo e brutal. O comissário Nunes, ao ouvir um grande apito vindo do Areeiro, considerou que a “canalha” desafiava a polícia e, recorrendo à violência gratuita, ordenou:

“- Toca a varrer isto tudo – disse. E, puxando do apito, pôs a equipa em acção, à bastonada, a eito, por aqui e por além”

(Carvalho, 1992: 31).

O comportamento dos automobilistas, tão pouco civilizados, também pode ser considerado bárbaro. Com efeito, para além do barulho ensurdecido que fazem com os motores, os “travões a fundo” e as buzinas (Carvalho, 1992: 27), fazem uma “tremenda algazarra” (Carvalho, 1992: 31), provocam a “balbúrdia” (Carvalho, 1992: 34) e desrespeitam as regras de trânsito:

“Eram os automobilistas que haviam saído dos carros e que, entre irritados e divertidos, se empenhavam numa ruidosa assuada.”

(Carvalho, 1992: 30)

A personagem Manuel da Silva Lopes aparece como o protótipo do camionista branco e rude, que não tem qualquer respeito pelo outro:

“ Manuel da Silva Lopes, que conduzia um daqueles camiões carregados de grades de cerveja que a Providência encarregou de ensarilhar os trânsitos em Lisboa, resolveu em má hora abandonar o volante, apagar-se, e, decerto enciumado pela ocorrência, apontar um calhau miúdo que foi ecoar no broquel do beduíno Mamud Beshever que, por ainda não ter acordado de tudo isto, era um dos mais quietos da tropa”

(Carvalho, 1992: 30-31).

As próprias forças de intervenção, ao invés de se apresentarem como exemplo de civismo e de cumprimento das regras de trânsito, transgridem as normas de trânsito mais elementares:

“Ocuparam a faixa da esquerda, para chegarem mais depressa, e acabaram por ver-se envolvidos num medonho engarrafamento com camiões de TIR” (Carvalho, 1992: 32-33).

O confronto entre as tropas árabes e os automobilistas actuais permite a crítica à falta de civismo e de respeito pelo outro que se verifica nos meios citadinos. No entanto, são os agentes de segurança os principais visados. Estes, em vez de actuarem no sentido de (re)pôr a ordem, parecem estar preocupados em caçar, sub-repticiamente, uma série de multas:

“ (...) o agente de segunda classe da PSP Manuel Reis Tobias, em serviço à entrada da Avenida Gago Coutinho, meio escondido por detrás das colunas de um prédio, no propósito sábio e louvável de surpreender contraventores aos semáforos, entendeu que aquilo não estava certo e que havia de proceder”

(Carvalho, 1992: 29).

O paralelismo entre a irracionalidade e a violência de uma guerra bárbara e a vida na cidade de Lisboa ganha uma maior dimensão quando, após a reposição da ordem temporal, o líder árabe se revela incapaz de lidar com tal caos:

“Ibn-el-Muftar, por seu lado, logo que viu despejarem-se os campos daquelas gentes, daqueles objectos e daqueles prédios soltou um suspiro de alívio e resolveu arrepiar caminho”

(Carvalho, 1992: 34).

Se, como vimos, podemos encontrar muitos pontos em comum entre as duas formas de actuação, há um que diverge: o modo como se encaram os fenómenos meta-empíricos. De forma alienada, os automobilistas e as forças de segurança aceitam a ocorrência, pensando tratar-se de um reclame ou de um filme. Os árabes, pelo contrário, apercebendo-se da estranheza do fenómeno, questionam-no. Parece isto querer significar que o homem hodierno perdeu a capacidade de pensar, aceita passivamente o que se lhe apresenta, tão absorvido está na sua vida agitada. Com espírito pragmático e materialista, as suas preocupações limitam-se às consequências que, de forma directa e imediata, perturbam o seu quotidiano.

Por fim, sem qualquer comparação possível, está bem patente a intervenção morosa das forças de segurança pública, porque quem estava no terreno não tem autonomia para actuar, sujeita a uma série de formalismos:

“Dado que se lhe afigurava existir insegurança para a circulação de pessoas e bens na via pública, aguardava ordens e passava à escuta.

De lá lhe disseram que iriam providenciar e que se limitasse a presenciar as ocorrências, mas sem intervir por enquanto”

(Carvalho, 1992: 29).

A aproximação de dois tempos históricos não acontece apenas em “A Inaudita Guerra na Avenida Gago Coutinho”. Surge também em dois contos da colectânea *Contos da Sétima Esfera*: “Almocreves, publicanos, ricos-homens e ciganos” e “A pele do judeu”. Neles, assistimos à transposição abrupta do passado para o presente. No primeiro conto referido, há quatro personagens, sendo cada uma delas objecto 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 actual. 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 actualidade, Magda usa roupas do passado e adopta 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 claudò veni fulgoris domine

Repens tange inum cordem luce”.

(Carvalho, 1990: 143)

A própria casa de Magda está recheada de objectos 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)

A manipulação que Mário de Carvalho faz do tempo, ao apagar barreiras temporais e ao fazer coincidir épocas distantes, não é feita numa perspectiva nostálgica, mas sim, com uma intenção crítica e problematizante. O autor recusa uma atitude passiva relativamente à História e reivindica uma consciência metahistórica, ao realçar aspectos comuns ao indivíduo, independentemente da época a que pertence, sugerindo, não obstante, diferenças de mentalidades e costumes geradas pelo tempo.

“Um livro inaudito – Este é um livro que joga no insólito, como se um ponto de equilíbrio – o estado dito normal das coisas – oscilasse em direcção a dois pólos: o excesso de normalidade por defeito, a que chamaremos rotina (o funcionário aplicado de “In Excelsum”, os automobilistas de “A Inaudita Guerra”, os frades de “Ignotus Deus”), e o excesso propriamente dito, em que o normal começa a tocar o confuso, o estranho ou o fantástico”.

Morão, Paula (1993), “Mário de Carvalho – Um livro inaudito” in *Viagens na Terra das Palavras – Ensaios sobre Literatura Portuguesa*, Lisboa, Edições Cosmos, p. 113.

2. O Fantástico e o Maravilhoso n’ *A Inaudita Guerra*

2.1 O Fantástico e o Maravilhoso na literatura contemporânea

A produção narrativa que a contemporaneidade tem feito surgir, em diferentes géneros, possui uma componente modal de índole fantástica, como assevera Maria Alzira Seixo:

“Em síntese, considero serem os seguintes os traços da ficção portuguesa dos últimos anos: (...) uma sedução particular por formas fictivas que justamente atacam a sua organização tradicional de nexos perfeitos e que são o fantástico (e géneros afins) e as marginalidades narrativas (géneros da primeira pessoa, diários, crónicas, etc.)”.

(Seixo, 1986: 64-65)

Carlos Reis, na mesma esteira, defende que na literatura pós-moderna há uma certa revitalização do fantástico:

“Um estádio (...) moderado dessa instabilidade é o que se encontra em tentativas pós-modernistas de refazer, recuperar ou conjugar géneros e subgéneros desaparecidos ou pouco

reputados do ponto de vista cultural. (...) O romance policial, o romance gótico, o romance histórico, o romance fantástico, o romance de aventuras são alguns desses subgêneros⁴².

(Reis, 2001: 289)

De facto, a obra literária relaciona-se directamente com factores de natureza histórico-sócio-cultural a que o escritor está sujeito e, nessa medida, ela surge como uma proposta oferecida ao leitor, no sentido de repensar o mundo ou vê-lo com outra perspectiva.

Estando a realidade contemporânea “à beira do holocausto global” (Monteiro, 2005: 7), o texto fantástico apresenta “mundos saturados, mundos à beira da ruptura, fazendo-se sentir a necessidade da sua evolução para outros sistemas onde nova ordem seja imposta” (Gonçalves, 2006: 9). Deste modo, o escritor, consciente de que a literatura é uma força material e motriz de transformação da realidade, passa a dar primazia aos temas sociais, como afirma Pampa Arán:

“el relato fantástico há funcionando genericamente como signo cuya función semiótica es interrogar(se) acerca de los modos y rupturas del orden natural e social en las prácticas cotidianas que le conciernen”.

(Arán, 1999: 30)

No entanto, o escritor do texto fantástico não se limita a proporcionar a discussão sobre o Homem como ser social, ele subverte também muitos dos princípios que regem a sociedade em que se insere. A subversão⁴³ permite, pois, redimensionar o real, quebrando limites e

⁴² De notar, porém, que o fantástico não tem um carácter histórico, isto é, não se circunscreve a uma época ou a um determinado contexto sócio-cultural. O fantástico é, antes, “um modo supletivo ou derivado, pois é transitório: é uma manifestação temática que percorre determinadas obras desde as primeiras manifestações literárias” (Gouveia, 2001: 14).

Aguiar e Silva defende que a emergência dos géneros se relaciona com as dinâmicas sociais: “Os fenómenos da decomposição e da emergência dos géneros estão correlacionados com a dinâmica do sistema literário e com a dinâmica do sistema social (...) Algumas vezes, os géneros hegemónicos entram numa fase de obsolescência, cultivados por epígonos docilmente obedientes às regras e aos modelos estabelecidos; outras vezes, em períodos de profundas modificações do sistema literário, podem verificar-se a extinção dos géneros elevados (...)” (Aguiar e Silva, 1982: 364).

⁴³ A ideia de que o fantástico é um modo literário subversivo é defendida por vários estudiosos, como Maria João Simões. Esta autora, seguindo de perto as ideias defendidas por Lucie Armitt (Armitt Lucie (1996), *Theorizing the fantastic*, London and New York, Arnold-Hodder Headline Group), assevera que o fantástico tem propriedades subversivas. Citando Armitt, afirma que devemos “olhar para o fantástico como uma forma de escrever que abre espaços subversivos dentro da fantasia em vez de a levar para um gueto que a encaixotasse dentro de géneros” (Simões 2006: 18). A transgressão surge associada à subversão, já que, ainda segundo Maria João Simões, os textos fantásticos constituem uma forma favorável à “marginalidade” e à “excentricidade” (Cf. Simões, 2006: 18).

formas fixas convencionadas. Assim, o texto fantástico, que é também simbólico e alegórico, aproveitando a capacidade subversiva do discurso, apresenta, através da fantasia, “mundos possíveis”⁴⁴, de acordo com os seus desejos.

2.1.1 O Fantástico e o Maravilhoso na produção de Mário de Carvalho

Mário de Carvalho é autor de uma obra complexa, constituída por cerca de duas dezenas de livros publicados que se inserem em dois modos literários: o drama (dois livros) e a narrativa (os restantes). No modo narrativo, o autor cultivava o conto, a novela, o romance e a crónica.

Sobre a sua obra, embora seja difícil filiá-la num determinado gosto estético⁴⁵, pela diversidade genológica e temática do autor, 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).

Na mesma linha, na *História da Literatura Portuguesa*, considera que “a sua ficção combina frequentemente a inspiração histórica com o insólito” (Lopes e Saraiva, 2002).

Rosa Maria Sequeira, por seu turno, retoma esta bipartição:

“duas principais linhas de desenvolvimento que a crítica nota na ficção de Mário de Carvalho, a saber, uma linha que privilegia o fantástico, o insólito absurdo ou o encontro de diferentes temporalidades históricas e míticas e outra linha mais ligada ao insólito real (...)”.

(Sequeira, 2003: 290)

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

⁴⁴ Sobre o conceito de “mundo possível”, a que voltaremos mais adiante, ouçamos o que nos dizem, no *Dicionário de Narratologia*, Carlos Reis e Ana Cristina Lopes: “Fala-se de *mundo possível* para referir o próprio mundo narrativo, construção semiótica específica, cuja existência é meramente textual. Cada texto narrativo cria um determinado universo de referência onde se inscrevem personagens, os seus atributos e as suas esferas de acção. Ao nível da *história*, cada texto narrativo apresenta-nos um mundo com indivíduos e propriedades, um *mundo possível* cuja lógica pode não coincidir com a do *mundo real*” (Reis e Lopes, 1994: 245).

⁴⁵ Álvaro Machado refere a dificuldade em classificar a obra de Mário de Carvalho: “São várias as facetas da escrita de Mário de Carvalho, do relato fantástico e 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).

insólito real, as modalidades genológicas preferenciais são mais extensas, designadamente, o romance ou a novela. Ao invés, a linha em que Mário de Carvalho 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: é o que sucede em livros como *Contos da Sétima Esfera*, *Casos do Beco das Sardinheiras*, *Fabulário*, *A Inaudita Guerra na Avenida Gago Coutinho*, ou num ponto culminante, noutro, inclassificável, vazadouro de mundos, utopias, histórias e tempos que é *O Livro de Tebas*, *Navio e Mariana*; outra, bastante mais “realista”, tendendo a recorrer a formas mais extensas, da novela ao romance (...) é o caso de *A Paixão do Conde de Fróis*, *Quatrocentos Mil Sestércios e Um Deus Passeando pela Brisa da Tarde*, *Era Bom que Trocássemos umas Ideias sobre o Assunto* ou numa posição de charneira *Quatrocentos Mil Sestércios* seguido de *O Conde Jano*”.

(Silvestre, 1998: 213-214)

Incidindo o nosso estudo preferencialmente no conto, forma que melhor se adequa às vertentes do fantástico e do maravilhoso, analisaremos *A Inaudita Guerra na Avenida Gago Coutinho*, evidenciando o seu cunho subversivo e provocatório relativamente aos valores morais instalados. Com efeito, as narrativas inseridas na colectânea, marcadas por um jogo ambíguo entre o Bem e o Mal, entre o inexplicável e o verosímil, potenciam uma leitura poética e/ou alegórica.

2.2 Marcas do Fantástico e do Maravilhoso

A percepção das ocorrências insólitas depende dos períodos históricos vividos pelo Homem, de acordo com as crenças e valores de uma dada época. Nesse sentido, reflectir sobre o insólito⁴⁶ é ter consciência de que os códigos simbólico-culturais estão sempre num

⁴⁶ Entende-se por insólito tudo aquilo que frustra as expectativas do leitor, tendo por modelo a sua realidade empírica, aquilo que quebra a lógica do senso comum vigente. Ao emergir na narrativa, o insólito “estremece” o previsível ou o irrefutável dentro de uma óptica referencial ou de uma ordenação estabelecida, constituindo, ao mesmo tempo, uma força que põe em causa ou repensa o que tradicionalmente era visto como sólido. Opõe-se, portanto, a *sólito* que é aquilo que é habitual, que faz parte dos usos e costumes.

processo de metamorfose e que, conseqüentemente, a sua recepção também muda, quer pelo narrador e pelas personagens, quer pelo leitor⁴⁷.

Muitas têm sido as abordagens feitas ao género fantástico⁴⁸, no entanto, como refere Filipe Furtado, todas elas são unânimes em afirmar que este tipo de narrativa encena sempre “fenómenos ou seres inexplicáveis e na aparência sobrenaturais” (Furtado, 1980: 19), e irrompem num contexto e num espaço conforme aos normais⁴⁹.

Por conseguinte, o autor de uma obra fantástica direcciona o leitor a considerar que o mundo representado é um mundo real, habitado por personagens que poderiam ser elementos do mundo empírico. O leitor, ao deparar-se com um mundo igual ao seu, quando lhe aparece um facto que transgride as leis naturais, cria incertezas sobre a possibilidade desse facto ser real ou não.

Segundo Todorov, a hesitação é a principal característica do género:

“Há um fenómeno estranho que se pode explicar de duas maneiras, por meio de causas de tipo natural e sobrenatural. A possibilidade de se hesitar entre os dois criou o efeito fantástico”.

(Todorov, 1992:3)

Tal hesitação, reveladora do Homem como ser partilhado, dividido entre a razão e o mistério, o *logos* e o insólito “está no discurso narrativo [e] contamina o leitor que

⁴⁷ Bauman, referindo-se à forma de encarar o meta-empírico no mundo medievo, afirma: “Para o homem e a mulher pré-modernos, verdade e realidade, combinadas numa só, eram produto da intenção de Deus, encarnada de uma vez para sempre na forma de Criação de Deus: Fora concedida desde o momento da criação e, portanto, não requeria nada para além de respeitosa contemplação, quando muito um estudo cuidadoso. A determinação, a obriedade, a natureza atribuída e imutável do lugar de cada homem ou mulher na cadeia do ser tudo sugeria tal entendimento do mundo – como consumação de uma intenção supra-humana” (Bauman, 1998: 154).

⁴⁸ Lovecraft, autor de narrativas marcadas pela irrupção do sobrenatural, foi um dos primeiros teorizadores do fantástico. Na obra *Supernatural horror in literature* de 1973, o autor defende que a literatura fantástica tem de ser capaz de provocar o medo do desconhecido no leitor. Seguiram-se outros estudiosos do género, mas é sobretudo a partir dos anos 70 do século XX que surgem estudos mais proeminentes, uma vez que, como já referimos, têm surgido, nos últimos anos, muitas obras de índole fantástica.

⁴⁹ Filipe Furtado refere que é usual o emprego de epítetos equivalentes para designar a fenomenologia insólita, como “sobrenatural”, “extra-natural”, “meta-natural”, “insólito”, mas que o qualificativo “meta-empírico” é o que melhor define o tipo de fenómeno da narrativa fantástica (Cf. Furtado, 1980: 25). O mesmo autor define a fenomenologia meta-empírica da seguinte forma: “ (...) com ela se pretende significar que a fenomenologia assim referida está para além do que é verificável ou cognoscível a partir da experiência, tanto por intermédio dos sentidos ou das potencialidades cognitivas da mente humana, como através de quaisquer aparelhos que auxiliem, desenvolvam ou supram essas faculdades. Portanto, o conjunto de manifestações assim designadas inclui não apenas qualquer tipo de fenómenos ditos sobrenaturais na acepção mais corrente deste termo (aqueles que, a terem existência objectiva, fariam parte dum sistema completamente diferente do universo conhecido), mas também todos os que, seguindo embora os princípios ordenados do mundo real, são de percepção ou desconhecimento desses princípios por parte de quem porventura os testemunhe” (Furtado, 1980: 20).

permanecerá, entretanto, com a sensação do fantástico predominante sobre explicações objectivas” (Rodrigues, 1998: 11). No dizer de Selma Rodrigues, neste caso, a literatura “nutre[-se] desse frágil equilíbrio que balança a favor do inverosímil e acentua-lhe a ambiguidade” (Idem, *ibidem*).

O fantástico, perante a dualidade empírica/meta-empírico, procura questionar este último aspecto, mantendo a hesitação, na medida em que perante um acontecimento insólito há duas possibilidades: ou é resultado de uma ilusão dos sentidos ou de um sonho, ou, então, o acontecimento ocorreu e faz parte da realidade regida por leis por nós desconhecidas.

Filipe Furtado corrobora a importância da hesitação no texto fantástico:

“Perante a irrupção do acontecimento inexplicável na aparente normalidade do quotidiano, no narratário (e, por via dele, o leitor real) deverá ser presa da dúvida, experimentando uma percepção ambígua que ora lhe aponte o sobrenatural como uma séria possibilidade, ora lhe recorde que as leis naturais não podem ser infringidas e que qualquer ocorrência que simule superá-las não passa de pura ilusão. Resulta daí a incerteza entre aceitar ou recusar os fenómenos meta-empíricos que se traduz no estado de desnorreamento angustiante (...)”.

(Furtado, 1980: 80)

Irlemar Chiampi, a propósito do fantástico e da hesitação que lhe é inerente, acrescenta que este é uma falácia, oferecendo ao leitor apenas a incerteza:

“O Fantástico contenta-se em fabricar hipóteses falsas (o seu ‘possível’ é improvável), em desenhar a arbitrariedade da razão, em sacudir as convenções culturais, mas sem oferecer ao leitor, nada além da incerteza. A falácia das probabilidades externas e inadequadas, as explicações impossíveis – tanto no âmbito do mítico – se constroem sobre o artifício lúdico do verossímil textual, cujo projeto é evitar toda a asserção, todo significado fixo. O fantástico ‘faz da falsidade o seu próprio objeto, o seu próprio móvel’”.

(Chiampi, 1980: 56).

Assim, as duas hipóteses de interpretação sobre o mesmo fenómeno, uma meta-empírica e outra racional, aparentemente incompatíveis, provocam no leitor reacções de angústia e de dúvida que se acentuam se, no texto, surgir a ambiguidade⁵⁰.

Para Filipe Furtado, a ambiguidade⁵¹ não “constitui uma categoria pré-existente a que a narrativa recorre, mas apenas uma construção do género” (Furtado, 1980: 37). São, portanto, as técnicas de construção da narrativa que expressam a ambiguidade e não o sentimento das personagens ou do leitor:

“Assim, um texto só se inclui no fantástico quando, para além de fazer surgir a ambiguidade, a mantém ao longo da intriga comunicando-a às suas estruturas e levando-a a reflectir-se em todos os planos do discurso. (...) Longe de ser o traço distintivo do fantástico, a hesitação do destinatário intratextual da narrativa não passa de um mero reflexo dele, constituindo apenas uma das formas de comunicar ao leitor a irresolução face aos acontecimentos e figuras evocadas. Por isso, como todas as outras características do género (a começar pelo tratamento, que lhe é específico, da própria temática meta-empírica), a função do narratário terá de subordinar-se, servindo-a, à ambiguidade fundamental que o texto deve vincular”.

(Furtado, 1980: 40-41)

Se, como vimos, os acontecimentos devem irromper num mundo que, à primeira vista, é conforme com a realidade comumente conhecida, a narrativa deve servir-se de estratégias eficazes, de modo a conferir, à realidade que encena, plausibilidade suficiente para criar a ilusão de real aos receptores do texto. Assim, todos os elementos da narrativa devem estar em conformidade com a mentalidade dos prováveis receptores do texto e em consonância com o que consideram ser indubitavelmente o real⁵².

⁵⁰ Irene Bessière, ao referir-se à reacção do leitor, afirma: “*Le récit fantastique provoque l’incertitude, à l’examen intellectuel, parce qu’il met en oeuvre des données contradictoires assemblés suivant une cohérence et une complémentarité propres*” (Bessière, 1974: 10).

⁵¹ A ambiguidade instaura-se no texto através de estratégias eficazes e conjugadas, tais como: caracterização contida de espaços e personagens; racionalização parcial na explicação do fenómeno meta-empírico; sugestão da incapacidade da testemunha do fenómeno meta-empírico; apresentação de uma série de interpretações para o mesmo fenómeno meta-empírico, mas incompatíveis entre si; opção por um final suspenso e recurso às reticências para encerrar os relatos; explicação, por coincidência, dos fenómenos meta-empíricos e não em termos de causa/efeito; uso de paratexto; concentração do relato numa única peripécia; recurso a um discurso modalizante que deixa transparecer dificuldades na reconstituição dos acontecimentos (Cf. Gouveia, 2001: 36-43).

⁵² Filipe Furtado, na sua obra, aponta alguns artifícios usados pelo Fantástico para dar verosimilhança ao narrado e, assim, levar o leitor à indecisão perante um facto sobrenatural: apresentação das personagens, sobretudo as da esfera meta-empírica, com as características que as tradições escritas e orais cristalizaram; datação precisa e

O maravilhoso, por seu turno, constitui-se como género literário, inserindo-se o insólito na realidade natural sem ser questionado ou percebido pelas personagens como algo que foge ao quotidiano. Nas narrativas do maravilhoso, a presença de eventos insólitos só é percebida no acto da recepção do texto pelo leitor, ser da realidade, não sendo, portanto, denunciada no plano narrativo. A intervenção de seres extraordinários ou sobrenaturais são marcas do género, porque comuns ao imaginário dos produtores e receptores destas narrativas. Filipe Furtado, ao distinguir maravilhoso, afirma:

“No maravilhoso não se verifica sequer a tentativa de fazer passar por reais os acontecimentos insólitos e o mundo mais ou menos alucinado em que eles têm lugar. Estabelece-se, deste modo, como que um pacto tácito entre o narrador e o receptor do enunciado: este deve aceitar todos os fenómenos nele surgidos de forma apriorística, como dados irrecusáveis e, portanto, não passíveis de debate sobre a sua natureza e causas. Em contrapartida, a narrativa não procurará levá-lo dolosamente a considerar possível o sobrenatural desregrado que lhe propões, mostrando-lhe cedo que a fenomenologia nela representada não tem nem pretende ter nada de comum com o mundo empírico”.

(Furtado, 1980: 35)

Deste modo, na nossa análise, seremos sensíveis às diferentes particularidades de irrupção do maravilhoso e do fantástico, às estratégias próprias da narrativa na sua construção (narrador, personagens, tempo, espaço, marcas discursivas...) e, ainda, aos possíveis efeitos nos leitores no acto da leitura, como resultantes de uma determinada intenção autoral.

2.3 O Insólito enquanto elemento estruturador d’A *Inaudita Guerra*.

Embora o conto “A Inaudita Guerra na Avenida Gago Coutinho” seja o objecto preferencial da nossa dissertação, uma vez que o insólito é o elemento estruturador dos seis contos da colectânea, faz todo o sentido analisar, no âmbito deste trabalho, como encara e lida

referência a pessoas e factos históricos reconhecidos pelo leitor; localização da acção em espaços exóticos e imaginários; uso de um discurso científico, na descrição dos eventos factuais, a fim de imprimir veracidade; inclusão de notas de rodapé na narrativa; o recurso à autoridade, através do testemunho de personagens que gozem de prestígio e de confiança; o recurso a documentos (reais ou forjados) ou a referências factuais advindas das várias áreas do conhecimento; o testemunho do narrador-personagem, oriundo de uma camada sócio-profissional respeitável; explicações meta-empíricas encaixadas numa metanarrativa dentro do relato principal; narração dos acontecimentos depois da consumação dos eventos para que o narrador tenha conhecimento total; assumpção do narrador como heterodiegético, alegando estar a contar uma história ouvida e apresentando-se como uma entidade lúcida e objectiva. (Cf. Furtado, 1980: 43-58).

o Homem – representado intratextualmente pelo narrador e pelas personagens – com os eventos insólitos que lhe surgem. Também, cremos nós, é pertinente analisarmos o insólito, tendo em conta os efeitos de recepção e sua função.

No primeiro conto da colectânea, “**In Excelsum**”, o insólito irrompe, alterando completamente a rotina de João Mendes, um escriturário da firma “Rainbow Sunshine, Jacob Benohel, SARL”⁵³.

Um dia, como acontecia habitualmente, o escriturário chegou ao local de trabalho muito cedo, tomou o elevador para o terceiro andar, mas este continuou em ascensão, ultrapassando mesmo o último andar, numa velocidade cada vez mais vertiginosa. Tomado de medo e terror, já que receoso do impacto, accionou o botão vermelho, mas em vão. Extremamente incomodado com as variações térmicas acentuadas sentidas dentro do elevador, perdeu a “compostura” e “desatou aos pontapés e aos murros nos painéis e espelhos do elevador” (Carvalho, 1992: 14)⁵⁴.

No entanto, o elevador prosseguia a sua marcha, *in excelsum*, e João Mendes experienciou outro fenómeno insólito: ele próprio foi iluminado por todas as cores do arco-íris, ora com alta, ora com baixa intensidade e, em seguida, ouviu uma série de ruídos “ou em zumbido, muito leve, sibilante, ou em roncar pesado de turbina” (Carvalho, 1992: 15).

Muito tempo permaneceu o escriturário no elevador, “anos ou séculos” até que este finalmente parou. A parede da frente desapareceu e tudo ficou “mergulhado numa luz opalina, brilhante, quase compacta” (Carvalho, 1992: 15). É o fim da “aventura”. Mas João Mendes ainda ouviu uma voz que dizia:

“- São imprevisíveis os caminhos que a Mim conduzem” (Carvalho, 1992: 15).

Como se pode verificar, o insólito irrompe na narrativa, alterando completamente o percurso normal de um dia de trabalho do funcionário. A única preocupação de João Mendes é o incómodo e o mal-estar que ora o frio, ora o calor lhe provocam. A questão da dualidade empírico/meta-empírico relativamente à origem dos fenómenos não existe no discurso narrativo. O leitor, no entanto, pode hesitar entre uma explicação racional (tudo pode não passar de um sonho, por exemplo, até porque, no final, João Mendes ouve a voz,

⁵³ Atente-se nas estratégias usadas pelo narrador para imprimir verosimilhança ao narrado: indicação precisa da firma em que trabalhava João Mendes, um funcionário que levava uma vida rotineira e conforme aos conhecimentos que os leitores têm de um empregado cumpridor.

⁵⁴ A reacção de João Mendes é expectável pelo leitor.

supostamente, de Deus) e uma meta-empírica, sendo esta ambiguidade uma característica do género fantástico.

Este conto constitui uma espécie de paródia velada ao cristianismo. João Mendes é elevado à categoria de santo, apenas porque é dedicado, cumpridor e madrugador. Através do elevador, actualização da simbologia da escada, e efectuando uma viagem dolorosa, acede à esfera divina. O postulado cristão de que só pelo sofrimento se ganha o céu é alvo da ironia e paródia do narrador.

“**Ignotus Deus**” abre com um relato de um acontecimento insólito ocorrido num mosteiro:

“Na semana de Pentecostes, faleceu quase toda a irmandade de uma morte serena, muito natural. Os mais dos frades deixaram a vida com um sorriso suave, o corpo tranquilo expelindo fragrâncias olorosas”

(Carvalho 1992: 19).

Os dois únicos sobreviventes, frei Abel e frei Domingos, aceitaram, sem quaisquer dúvidas, as mortes como naturais e, portanto, resultantes da vontade divina.

Após o enterramento dos corpos, os frades retomam a sua rotina diária – oração, trabalho no campo e limpezas -, de acordo com as regras do mosteiro .

Mas a vida rotineira e tranquila do mosteiro sofrerá uma alteração profunda pelos factos inusitados que se seguirão. Um dia, numa madrugada, quando frei Domingos tentava entreabrir o portão como fazia habitualmente, apesar de todos os seus esforços, este não abriu. Enquanto isto se passava com frei Domingos, frei Abel, na torre, apesar de aplicar toda a sua força a puxar a corda do sino, mas não consegue tocar⁵⁵.

Perante tais ocorrências, os frades não duvidam da sua natureza sobrenatural, a única dúvida que subsiste é se “seriam desígnios da Providência ou malas-artes do demónio” (Carvalho, 1992: 20).

Nesse mesmo dia, sucedem-se outros acontecimentos insólitos, do domínio do fantástico. Estando os dois frades sentados a almoçar, frei Domingos levanta-se repentinamente e frei Abel segue-o em direcção ao último patamar. Aí, olham em redor e

⁵⁵ Os dois frades executam, em tempo coincidente, sensivelmente a mesma acção. Esta coincidência de acções introduz na acção a dimensão fantástica. Note-se que este procedimento mantém viva a percepção ambígua dos acontecimentos.

deparam-se com o “nada”, pois tudo havia desaparecido. Frei Domingos, cheio de curiosidade, sobe umas escadas para ver melhor. Frei Abel vê-o desaparecer no ar, soltando-se-lhe um dos tamancos que vem cair a seus pés.

O frade sobrevivente, frei Abel, fica no mosteiro entregue à sua rotina diária, mas rapidamente esta é interrompida por mais um fenómeno inusitado. Um dia, na capela, enquanto orava, viu que “um clarão de luz colorida que o vitral projectava junto de si tomava uma intensidade forte e parecia deflagrar em pequenas chamas fosforescentes. E antes de se erguer, num arrepio sobressaltado, uma ciência íntima dizia-lhe que a capela estava cheia de presenças” (Carvalho, 1992: 22). Não se enganava. Na capela havia “um ror de criaturas disformes e díspares que o olhavam em sossego” (Carvalho, 1992: 22). Para frei Abel, tratava-se da sexta legião de demónios e, por isso, apesar do medo que o dominava, trata logo de os exorcizar. É interrompido por um ser que estava mesmo perto de si, disforme, de aspecto horrível⁵⁶, mas de uma sedução irresistível⁵⁷. No final, frei Abel ainda tem a oportunidade de ver Deus, um ser bondoso mas passivo, a ser completamente subjugado pelo Diabo⁵⁸, sem livre arbítrio mesmo no que concerne à salvação das almas⁵⁹.

Ao longo da narrativa, em momento algum, os frades questionam a origem dos acontecimentos insólitos, embora reconhecendo-os como tais. De forma passiva e alienada, aceitam tudo o que lhes acontece, completamente subjugados aos ditames e às crenças da sua religião. No final, os eventos estranhos, atribuídos à entidade divina, perdem significado, quando a onipotência do próprio Deus acaba por ser desmascarada. E é este o deus que todos desconhecem, o deus sem livre arbítrio, sem onipotência e sem onipresença para evitar o mal. O deus banalizado.

Neste conto, são problematizados os princípios que orientam a doutrina cristã e que orientam a conduta humana. Deus, afinal, é subjugado pelo Demónio e a salvação das almas,

⁵⁶ Esta figura é facilmente reconhecida quer por frei Abel, quer pelo leitor, porque corresponde à imagem veiculada pela tradição: “ (...) cabeçorra enorme e rugada levemente descaída, as garras sobre os joelhos pontudos, a cauda negligentemente tombada entre os pés disformes e escamados, meio escondida pelas dobras da capa fulva (...)” (Carvalho, 1992: 23).

⁵⁷ “O padre perfilou-se, assombrado, incapaz de resistir àquela solicitação serena e ficou-se hirto, a olhar, sem pinga de sangue” (Carvalho, 1992: 23).

⁵⁸ “-Eh, lá, tu, aí em baixo, chega-te cá!” (Carvalho, 1992: 23).

⁵⁹ “E após, designando o frade com um ligeiro aceno: - Bom, leva lá este para o teu céu, ou lá como se chama, e procura-me depois, que temos contas a ajustar...” (Carvalho, 1992: 23).

post mortem, nada tem a ver com a recompensa por merecimento. A contra-moral está, portanto, patente: a última decisão pertence ao Diabo.

“**A Inaudita Guerra na Avenida Gago Coutinho**” surge em terceiro lugar na colectânea e é este conto que lhe dá o nome.

É pertinente, parece-nos, antes de avançarmos na nossa análise, a descodificação do título, pois o insólito emerge já aí. Ao decompormos a palavra *inaudita*⁶⁰ nos seus elementos constitutivos, verificamos que é composta pelo prefixo *in-*, um prefixo de negação, e por *audita*, com função de adjectivo, particípio passado do verbo *audio* que significa “ouvir”. Assim, de acordo com a sua etimologia, *inaudita* significa “não ouvida”, “nunca ouvida”. Levanta-se, então, de imediato a seguinte questão: Como pode ter ocorrido uma guerra sem nunca se ter ouvido falar dela?

Insolitamente, a “inaudita guerra” tem como palco de acção um espaço concreto – a avenida Gago Coutinho – que perpetua o nome de uma personagem histórica, autor de uma proeza extraordinária e, para a época, inacreditável⁶¹. Chega-se, a partir do título, à seguinte conclusão: ocorreu uma guerra, mas, estranhamente, nunca se ouviu falar dela, apesar de extraordinária.

O título dá-nos o mote para a trama, pois toda ela se desenvolve a partir de um acontecimento meta-empírico – a amálgama de duas datas distantes no tempo – 4 de Junho de 1148 e 29 de Setembro de 1984. A causa de tal fenómeno é transcendental, como explica o narrador: tudo se deve a um descuido da deusa Clio que, enquanto fazia a sua imensa tapeçaria, adormeceu por breves instantes e, assim:

“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).

⁶⁰ Repare-se que o adjectivo tem uma posição destacada em relação aos outros elementos do título, o que remete para a valorização do termo.

⁶¹ Gago Coutinho, juntamente com Sacadura Cabral, fez a primeira travessia aérea do Atlântico Sul, em 1922. Este acontecimento deixou todo o país suspenso. Foi considerado por Afonso Lopes Vieira o XI Canto de *Os Lusíadas* e a maior façanha de então.

A distração de Clio não deve causar muito espanto, pois, como refere o narrador, Horácio⁶², poeta latino de grande credibilidade, atesta que até o grande Homero se dava a uma sesta:

“O grande Homero às vezes dormitava, garante Horácio⁶³. Outros poetas dão-se a uma sesta, de vez em quando, com prejuízo da toada e da eloquência do discurso. Mas, infelizmente não são apenas os poetas que se deixam dormir. Os deuses também”.

(Carvalho, 1992: 27).

Se, como refere o narrador, o grande Homero teve os seus “deslizes”, pois *errare humanum est*, no mundo místico também são naturais tais fraquezas. O que causa estranheza é a relação de semelhança entre deuses e homens aqui estabelecida que está invertida. O que seria pois de esperar era um exemplo como: se os deuses falham, é natural que os homens também errem.

O desenrolar da acção, com pequenas situações insólitas é, portanto, consequência do descuido de Clio e situa-se no universo maravilhoso. Assim, na manhã de 29 de Setembro de 1984, os automobilistas que iam em direcção ao Areeiro, entrando pela Avenida Gago Coutinho, deparam-se com o aparatoso exército de Ibn-el-Muftar que tinha voltado a Lisboa para a conquistar, pois um ano antes havia sido tomada por Ibn-Arrik. O insólito da situação causa a todos estranheza e Ibn-el-Muftar dá voz à perplexidade dos árabes, como se pode verificar pelo elevado número de hipóteses aventadas:

“Teriam tombado todos no inferno corânico? Teriam feito algum agravo a Alá? Seriam antes vítimas de um passe de feitiçaria cristã? Ou tratar-se-ia de uma partida de *jinn*s encabriolados?

(Carvalho, 1992: 29).

O agente da PSP, Manuel Reis Tobias, que estava ao serviço nesse dia à entrada da avenida Gago Coutinho, apercebe-se do insólito devido a todo aquele aparato, pois a mensagem que ele manda pelo intercomunicador evidencia a sua estranheza⁶⁴.

⁶² Horácio – Quintus Horatius Flaccus – nascido em 65 a. C., em Venúcia, foi um dos poetas mais notáveis da literatura romana.

⁶³ Esta afirmação é a tradução do verso *Quandoque bonus dormitat Homerus* da *Epistola ad Pisones*, v. 359, epístola mais conhecida como *Arte Poética*, designação atribuída por Quintiliano.

Os automobilistas, por sua vez, estão tão concentrados com as implicações que todo aquele ajuntamento lhes está a provocar na sua rotina diária que a única coisa que lhes ocorre é de que se trata de filmagens para um reclame. Mas o confronto era inevitável. Trava-se um pequeno confronto entre árabes e portugueses originado por um gesto incauto de Manuel da Silva Lopes, um camionista, que atirou uma pequena pedra e que, casualmente, foi bater no broquel do árabe Mamud Beshewer. Os confrontos duraram muito pouco tempo, mas o suficiente para provocar o caos na avenida e levar ao desespero as autoridades, que não sabiam nem tinham meios para agir naquela situação.

Entretanto, a deusa Clio acorda e trata logo de remediar o seu erro⁶⁵ e assim tudo volta ao que era.

O confronto ocorrido na avenida foi votado ao esquecimento por dois motivos. Por um lado, não se tratou propriamente de uma guerra; por outro, porque não tendo a deusa Clio poderes para que os acontecimentos que se verificaram voltassem à estaca zero, pelo menos, conseguiu, em poucos segundos, com borrifos de água do rio Letes, apagá-los da memória dos homens. Daí nunca ninguém ter ouvido falar desta guerra, à excepção do narrador que é omnisciente e que até conhece as limitações não só dos homens, mas também dos deuses. O insólito acaba, assim, por ser banalizado.

O facto de este conto surgir precisamente em terceiro lugar na colectânea não é casual. Segundo o *Dicionário dos Símbolos*, o três é um número universal, um número fundamental. Exprime uma ordem intelectual e espiritual, em Deus, no cosmos ou no Homem. Resulta da união do céu e da terra. É um número perfeito, é a expressão da totalidade: nada lhe pode ser acrescentado (Chevalier; Cheerbrant, 1982: 654). Com efeito, de forma perfeita, o conto estabelece uma relação de equilíbrio entre o mundo empírico e o mundo mítico/místico. O conto não cruza apenas dois tempos diferentes, mas também o mundo empírico e o meta-empírico, o humano e o mítico/mítico.

Em “**Dies Irae**”, são contados pelo narrador-personagem, Teles, os acontecimentos insólitos ocorridos num só dia da sua vida.

⁶⁴ “Uma multidão indeterminada de indivíduos do sexo masculino, a maior parte dos quais portadores de armas brancas e outros objectos contundentes, cortantes e perfurantes, com bandeiras e trajos de carnaval, montados em solípedes, tinham invadido a Avenida Gago Coutinho e parte do Areeiro em manifestação não autorizada” (Carvalho, 1992: 29).

⁶⁵ “Num credo, desfez a troca de fios e reconduziu cada personagem a seu tempo próprio” (Carvalho, 1992: 34).

Logo pela manhã, num dia de trabalho, Teles depara-se com um animal estranho:

“De manhã, quando entrei na casa de banho, empoleirava-se no rebordo da banheira um animalejo grande, sapudo, grotesco, que guinchava estridentemente. Tinha a pele verde, rugosa, mosqueada de manchas pretas e uma cabeça disforme em que rolavam os olhos descomuns semelhantes aos dos camaleões, em meio de uma amálgama indiscernível de pêlos, empolas e espinhos. Considerei a rija córnea das garras e receei que me riscassem o esmalte da banheira”.

(Carvalho, 1992: 39).

Apesar da desagradável e estranha presença do “animalejo”, Teles não questiona o porquê daquele animal estar ali, a sua preocupação centra-se apenas na possibilidade de este riscar o esmalte da banheira. Como a sua presença o incomoda, assim que acaba de fazer a barba, decide fechá-lo na casa de banho, “num recrudescer de gritaria” (Carvalho, 1992: 40).

Já no seu quarto, ao vestir-se para sair, surpreende-se com um falcão que rapidamente é posto fora, de forma simples e pacífica: com um guarda-chuva aberto, condu-lo em direcção à janela e ele sai.

Ao dirigir-se ao seu local de trabalho, depara-se com vários indivíduos armados que disparam sobre um avião. Teles, apesar de ficar intrigado, retira-se do local sem questionar tal acção, porque o seu autocarro se aproximava.

Ao chegar ao trabalho, assiste a uma conversa sobre um facto insólito no mundo do futebol entre os seus colegas de trabalho, o Nunes e o Marques: o melhor marcador de golos no campeonato era um jogador com apenas uma perna. Tal situação não causa admiração, pois a maioria dos golos tinham sido marcados de cabeça e o jogador “tinha um bom jogo de ombros” (Carvalho, 1992: 42).

O patrão de Teles também é vítima de um acontecimento insólito: ao dirigir-se para o trabalho, o seu casaco fica coberto de escamas de lagartixas. Mas rapidamente o problema é ultrapassado, porque o Marques assegura que já não há vestígios de lagartixas no casaco.

Teles e os colegas almoçam num restaurante onde acontecem fenómenos inusitados: sentados à mesa, estranham o facto de a luz ora ser mais clara ora mais escura, “o que alterava curiosamente o ritmo das refeições dos circunstantes” (Carvalho, 1992: 45) e o ritmo de marcha do empregado que os servia⁶⁶. Tais eventos são encarados pelos presentes com

⁶⁶ A ambiguidade, neste momento, é notória aos olhos do leitor, porque não consegue estabelecer uma relação de causa-efeito, tal como propõe o narrador.

curiosidade, mas sem questionação, estando apenas preocupados com o incómodo que a alteração da luz lhes provocava.

Mais tarde, Nunes convida Teles a jantar em sua casa. Mas, ao chegarem ao local, deparam-se com um fenómeno maravilhoso: a porta que dá para o céu. O Nunes reage com assombro: “E esta hã!?” – exclamou o Nunes lívido, apoiado à ombreira”. Todavia, mais uma vez, rapidamente se soluciona o problema, sem ao menos questionarem a causa de tal fenómeno: vão jantar a uma cervejaria.

Uma vez na cervejaria, Teles, Nunes e o dono são testemunhas de mais um evento meta-empírico: assistem a uma conversa entre dois anjos, sentados em cima de uma máquina de “flippers”, mostrando desagrado com o desdém de um homem em relação a Deus⁶⁷.

Mais uma vez, apesar de estranharem o fenómeno, pois é “com algum alívio” (Carvalho, 1992: 48) que se vão embora, não se interrogam nem sobre a sua natureza nem sobre o aspecto dos anjos, apesar de não corresponderem aos modelos do imaginário, quer das personagens, quer do leitor⁶⁸

À noite, Teles leva Nunes para dormir em sua casa e, após uma investigação cuidada à casa, verificam que já não se encontra lá nenhum bicho. No entanto, a sala, cuja configuração era quadrangular, agora, é triangular e a janela passa a dar para o rio. Além disso, lá fora, “um relâmpago despedido das nuvens, eternizava-se, fixo, e criando uma vasta zona de luminosidade que encadeava” (Carvalho, 1992: 49).

No final, o narrador-personagem, Teles, revela que todos aqueles eventos inusitados não o afectaram, que não são alvo das suas inquietações e dos seus questionamentos. A dúvida sobre a sua origem, característica do género fantástico, não ocorre em nenhum momento da narrativa. A verificar-se, será apenas junto do leitor, eventualmente. Para Teles, tais acontecimentos só são importantes, porque perturbaram a sua rotina:

“Folheei um livro qualquer e adormeci, pensando que aquele tinha sido um dia bem frustrante”.

(Carvalho, 1992: 49).

⁶⁷ “- E sabes o que ele disse, quando o conduziram junto ao Senhor? Pois bem, disse: Lá por ter a cara resplandecente não pense que me impressiona (...)” (Carvalho, 1992: 48).

⁶⁸ “Um deles tinha bigodes encerados, e era razoavelmente anafado; [o outro] um anjo baixinho, de cara chupada e túnica coberta de nódoas” (Carvalho, 1992: 48).

O olhar do narrador relativamente ao comportamento do Homem moderno está bem patente no conto. Este, absorvido pelos afazeres do seu dia-a-dia, aceita, passivamente, tudo, mesmo as coisas mais insólitas.

Em “**Nó Estatístico**”, os eventos insólitos protagonizados por um macaco, Golo, sucedem-se em catadupa.

O conto tem como paratexto⁶⁹ um fragmento de *Ensaio* de Montaigne, Lv. II, XIII, que reflecte acerca das virtualidades do acaso e que antecipa a aura insólita que se instaurará no universo narrativo:

“Se os átomos, por efeito do acaso, produziram tantas coisas de formas diversas, nunca ocorreu que construíssem 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 *Ilíada*?”

(Carvalho, 1992: 53)⁷⁰.

A narrativa começa com a indicação precisa do tempo da acção, ancorada em referências próprias da história de Portugal - o colonialismo:

“Quando o tio clemente – saturado de Civilização – voltou para África (...)”

(Carvalho, 1992: 55)

A razão apresentada pelo narrador para o regresso do tio Clemente a África – “saturado de Civilização” – à primeira vista, não parece estranha, não fosse o facto de ter deixado, em sua casa, em Lisboa, o seu macaco de estimação ainda criança, Golo, com os seus sobrinhos. Portanto, para além de se ter separado do seu animal, priva-o, estranhamente, do seu habitat natural, em África.

Se, no início, Golo tem alguma dificuldade em adaptar-se a Catarina e a Daniel, rapidamente “recobra a meigura de símio doméstico e prodigalizou-a aos novos donos”

⁶⁹ No texto fantástico, como vimos, o paratexto funciona como estratégia para garantir a ambiguidade.

⁷⁰ Montaigne levanta a seguinte hipótese: tal como a casa e o sapato podem ser fruto da combinação casual de átomos, assim “as letras gregas espalhadas ao acaso, em número infinito” podem formar a *Ilíada*. Esta hipótese aventada pelo autor prepara o leitor para a narração, ou seja, há probabilidades de as passagens de *Menina e Moça* serem fruto do acaso. Assim, instaura-se a ambiguidade e conseqüente hesitação do leitor, que fica na dúvida entre uma explicação racional e uma explicação meta-empírica do que se seguirá.

(Carvalho, 1992: 56). O jovem casal, por sua vez, também se habituou à sua presença, desistindo mesmo da ideia de o oferecer ao Jardim Zoológico.

O primeiro evento insólito surge uma noite quando Daniel, em vez de meter Golo na cozinha, como fazia habitualmente quando recebiam amigos, o fechou no escritório. Golo, depois de “garatujar” uma página “com sinais sem nexos: hífenes, números, cifrões, letras ao acaso” (Carvalho, 1992: 57), escreveu “um texto, impecável, de escuridão ortográfica: Menina e Moça me levaram de casa de minha mãe para muito longe” (Carvalho, 1992: 57).

Catarina, perante a reacção de perplexidade do marido, rapidamente desvaloriza a ocorrência e apresenta uma explicação racional, com base em pressupostos de natureza psicológica⁷¹.

Daniel, no entanto, não se conforma com o cepticismo racionalista da mulher, até porque, pouco depois, Golo escreveria mais um excerto da obra de Bernardim Ribeiro. Desta vez, Catarina faz o seguinte diagnóstico: “uma síndrome hipnótica de cansaço típico” (Carvalho, 1992: 60).

Mas, quando mais tarde Catarina experiencia o insólito, vendo Golo a escrever mais um trecho de *Menina e Moça*, não lhe resta outra coisa senão “dar o braço a torcer” (Carvalho, 1992: 61).

Na tentativa de encontrar uma explicação lógica para o fenómeno, Daniel propõe levá-lo à Faculdade de Ciências para ser examinado, mas, temendo o vexame a que se exporiam, Catarina convence-o a levá-lo antes a um psiquiatra, com quem anos antes tivera um namoro.

A explicação que o médico dá é lógica e racional, todavia, inverosímil, no plano narrativo:

“Que tinha sido sugestão – dizia o perito -, que eram congeminções cúmplices de ambos. O que acontecia, na realidade, é que um dos dois, provavelmente Daniel (e aqui olhava sorridente para Daniel que, do fundo da poltrona, lhe dardejava olhares homicidas), escreveria o texto, e uma qualquer ânsia oculta de sensacionalismo, ou a necessidade de afastar responsabilidade da tese inacabada, levava-o a atribuí-lo a Golo. Por sua vez, Catarina entrava no jogo e, inconscientemente, ambos tomavam a fantasia por realidade, num perverso vaivém de

⁷¹ “- Sossega – tranquilizava-o Catarina – foste tu quem escreveu o texto, sem dares por isso. Foi o subconsciente ou o que quer que o valha. Isso chama-se um acto ideomotor, creio. Deves andar cansado, é tudo (...)” (Carvalho, 1992: 57).

cumplicidades que reforçava a harmonia do casal, cortando-o, na sua solidariedade, do resto do mundo”.

(Carvalho, 1992: 63).

Apesar das tentativas de Catarina para contra-argumentar, alegando ter sido testemunha ocular do facto insólito, o médico sentencia:

“- Mas minha querida, vejamos que é isso ver, presenciar? Lembre-se daquele índio Zuni que garantiu a Ruth Benedict ter visto o seu feiticeiro transformar-se em urso, durante uma encantação. E aqueles negros de... coiso... enfim, lá de África que não ouvem, positivamente... não... ouvem a cachoeira, quer dizer uma certa cachoeira que lá há, por ser tabu? É que nestas coisas de ver, de sentir, vê-se e sente-se aquilo que se quer, ou que se pode...”.

(Carvalho, 1992: 64).

O médico, voz de autoridade do meio científico, ao apresentar tal explicação lógica e racional, rejeita, portanto, uma fundamentação sobrenatural para o fenómeno considerado insólito pelo casal. A dúvida permanece no casal e, conseqüentemente, no leitor.

Chegado a casa, o casal depara-se com outro evento insólito: Golo tinha escrito mais um extracto da obra de Bernardim. Desta vez, é a um professor de Matemática, frequentador da casa, que pedem ajuda. Este ouve, “atónito”, os relatos e “concordou que, de facto, se tratava de um problema sério” (Carvalho, 1992: 65). Por isso, a explicação não é imediata, surge mais tarde, após uma análise ponderada.

O casal, entretanto, consulta um veterinário “um velhote sorumbático”⁷², mas a justificação que este lhes apresenta para o comportamento de Golo é das mais corriqueiras e populares, a do “choque climático” (Carvalho, 1992: 60), a qual é rapidamente rejeitada pelo casal.

Surge, finalmente, a explicação do professor: “Tratava-se de estatística” (Carvalho, 1992: 67), sendo “o único caso, num universo de quadrilhões de macacos, desde os tempos mais remotos” (Carvalho, 1992: 67). A justificação do professor, com dados concretos e analogias, faz com que as personagens se sintam aliviadas, porque “Afinal não havia nada de

⁷² A caracterização do veterinário apresentada pelo narrador está ao serviço da ambiguidade, já que aponta para a senilidade do médico. No entanto, este “auscultou Golo demoradamente, lhe viu os dentes com cuidado e o interior das orelhas e das narinas” (Carvalho, 1992: 66).

especial com o Golo. Tratava-se, *grosso modo*, de uma extraordinária e raríssima coincidência, de um capricho dos números. Do tal ‘nó estatístico’” (Carvalho, 1992: 68)⁷³.

Neste conto, verifica-se, portanto, que o insólito é sempre reconhecido pelo casal (primeiro por Daniel e, posteriormente, por Catarina), que indaga constantemente a sua origem, mas, depois de uma explicação plausível, pois tal fenómeno é raríssimo mas pode ocorrer, aparentemente é aceite. O leitor, por sua vez, depois de ver frustradas uma série de explicações científicas, pode hesitar entre a explicação do “nó estatístico” ou uma explicação meta-empírica.

Em **“Pede Poena Claudio...”**, temos duas narrativas encaixadas e relacionadas uma com a outra.

A primeira, contada por um narrador em primeira pessoa, dá conta de um fenómeno insólito ocorrido há muito, em Poelsberry, e é testemunhado por si próprio e pelo gaivoteiro O’Malley: observam uma alteração da natureza e do tempo atmosférico à passagem do padre da aldeia:

“ (...) os ares ficaram álgidos e caiu uma súbita névoa, espessa, cinzenta, em volta. De imediato, todas as gaivotas levantaram voo, e chegaram a nós muito nítidos os seus lamentos roucos”.

(Carvalho, 1992: 75)

Abre a segunda narrativa, cujo narrador é o velho gaivoteiro e cujo destinatário imediato é o primeiro narrador, sendo este, portanto, o intermediário entre O’Malley e o leitor. Se, por um lado, O’Malley é apresentado como uma personagem digna de crédito, não só pela sua maneira de ser (pouco falador e “muito céptico”), como pela sabedoria conferida pela sua larga experiência de vida, por outro, é um “pouco filósofo” o que torna esta personagem ambígua:

“O velho era de poucas falas, o que convinha. Já tinha corrido os mares todos, a bordo de todos os navios, o que o tornava um pouco filósofo e muito céptico”.

(Carvalho, 1992: 74)

⁷³ A explicação dada pelo professor responde, como discurso do poder, ao que se crê naquele momento. Bauman lembra que o “expediente da verdade” está comprometido com as crenças de um determinado tempo, de um imaginário próprio. (Bauman, 1998: 143).

Ainda com o intuito de conferir plausibilidade ao narrado, o primeiro narrador mune-se de outras estratégias que garantem a verosimilhança. Primeiro, deixa-nos a garantia de que o que conta corresponde *ipsis verbis* ao que ouviu⁷⁴, de que os eventos insólitos foram testemunhados por O'Malley, quando jovem, e pela população da aldeia; de seguida, conta que ele próprio tinha tido acesso, através de um amigo, o capitão-tenente Laurely Malone, a um documento que não só comprovava a veracidade da história de O'Malley, como até ajudava a explicar alguns factos ocorridos⁷⁵.

O' Malley começa por referir-se à paz existente na sua aldeia no tempo em que havia uma convivência harmoniosa entre o pároco e um dos seus moradores, um profeta que era “curandeiro, cirurgião, adivinho de coisas miúdas, dador de bons conselhos, grande contador de histórias” (Carvalho, 1992: 77). Os papéis estavam invertidos, pois o padre passava o tempo a tocar violino na sacristia, até altas horas da noite, e o profeta ocupava-se da vida espiritual dos paroquianos, até mesmo da do padre⁷⁶. Esta situação, apesar de insólita, nunca foi questionada nem posta em causa, quer pelos aldeãos, quer pelo episcopado.

Morto o padre, só passado muito tempo chega um substituto à aldeia, que não cativa a simpatia dos paroquianos, não só pelos seus modos, como também pelas homilias, eivadas de ameaças de castigos para os infractores da lei divina. O seu discurso coaduna-se com o veiculado pelos ministros da Igreja e, por isso, não levanta quaisquer suspeitas sobre a sua identidade. Os aldeãos, no entanto, continuavam a consultar o profeta, pois o que lhes interessava era encontrar uma ajuda para a resolução dos seus problemas quotidianos.

Pela festa da Degola, festa de natureza pagã, contra a vontade do padre, os aldeãos juntam-se para os festejos e para ouvir, como acontecia habitualmente nesta ocasião, as previsões feitas pelo profeta para o ano que decorria. Dá-se, então, um fenómeno fantástico visível, mas a que ninguém prestou atenção:

⁷⁴“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” (Ibidem: 76).

⁷⁵ A forma como tem acesso ao documento e ao seu conteúdo é explicada em nota de rodapé, constituindo, assim, uma terceira narrativa (Carvalho, 1992: 81-84). É contado que o amigo do narrador, o capitão-tenente Laurely Malone, ao ouvir a história de O'Malley “que lhe faz lembrar qualquer coisa” (Idem: 82), encontra, mais tarde, em sua casa, os dois cadernos no meio de uma confusão de papéis. Um deles falava sobre a epidemia que tinha alastrado por todo o navio e que tinha dizimado todos os marinheiros, incluindo Frederick Robertson, o autor do diário.

O diário do navio Spotzy vem atestar, ainda que de forma apócrifa, uma consistente explicação para as mortes.

⁷⁶ “O sacerdote tratava de música, animava casamentos e baptizados, o profeta curava da vida espiritual de todos, inclusivamente da do padre, de que era visitante assíduo e o ouvinte mais demorado e contemplativo” (idem: 77).

“Naquele dia, mal a voz do profeta entrou a avantajar-se, uma língua de fogo, coruscante e silenciosa, levantou-se algures do mar para permanecer até tarde, presa aos céus”.

(Carvalho, 1992: 80)

Simultaneamente, o padre de cima de uma falésia, anuncia, aos gritos, um navio naufragado que se aproximava da costa e todas as atenções se centram no mar. Rapidamente a população trata de recolher o espólio, ficando o padre, curiosamente, apenas com “uma bandeira amarela, em farrapos, que escondeu num velho sacrário e dois cadernos muitos desfiados e passados de água” (Carvalho, 1992: 81). A multidão de ratos que saiu, aos guinchos, durante o desmantelamento, provoca grande admiração e susto na multidão, mas rapidamente o episódio é esquecido.

O profeta é posto à margem e o padre, pelo contrário, “desenvolveu uma actividade frenética, rara, promoveu vigílias, visitou as famílias da aldeia, cada qual beneficiada com o espólio do navio, colhendo os méritos daquele parco enriquecimento” (Ibidem: 81).

Mas, inesperadamente, os habitantes, pouco depois, são surpreendidos com uma série de mortes na aldeia. Não encontrando uma explicação para tal desgraça, fazem uma análise retrospectiva aos acontecimentos e concluem que o profeta é o responsável por tais desgraças. Além disso, as palavras do padre confirmam as suas suspeitas. Por isso, de forma alienada, aceitam as suas explicações: Deus castigava-os merecidamente, pois tinham-se deixado seduzir pelo maligno, pelo profeta. Deveriam, por isso, participar em actos religiosos para acalmar a ira divina. Como lembra o narrador, a explicação mais natural, a utilização de objectos e roupas usados do navio naufragado nem foi sequer lembrada. Todas as atenções se centram, assim, no profeta e a população nem repara no comportamento estranho do padre durante a procissão⁷⁷.

Durante o acto religioso, o profeta é vítima da fúria do povo e o padre aproveita a oportunidade para levar a cabo a sua acção diabólica: incendeia uma casa e a multidão, alienadamente, segue-lhe o exemplo, incendiando quase toda a aldeia.

No final, o padre vem a saltitar para a Igreja e O'Malley vê-o a incendiar os restos da bandeira amarela e a igreja e observa o seu comportamento diabólico e a sua pata de pato:

⁷⁷ “O padre manquejava à frente, paramentado a rigor, e ia entoando uma ladainha com voz sonora, que ressoava por toda a aldeia em contraste com o *misere* surdo e espalhado do responso. O ritmo da litania parecia marcado pelas passadas claudicantes do padre de que a sombra adunca ia e vinha, perto e longe nas paredes” (Carvalho, 1992: 87).

“A figura do padre movia-se com uma agilidade tosca, quebrando freneticamente objectos de culto, atirando mais fogos em todas as direcções, derrubando armários, bancos, candeeiros, imagens. Do sítio em que eu estava distinguia-lhe o resfolegar tenso, quase gritado. (...) Então vi a sua perna doente, hirta, grossa, terminada por uma excrescência amarelenta, rugosa, achatada, disforme, assentando pesada e ruidosamente no tabuado. (...) O padre tinha uma pata de pato”.

(Carvalho, 1992: 89)

A história contada por O’Malley, recheada de acontecimentos insólitos e fantásticos, a maior parte dos quais testemunhada por grande parte da população da aldeia⁷⁸, só é questionada quando transtorna directamente o devir natural das suas vidas. Acerca dos poderes divinatórios do profeta ou da origem da língua de fogo ninguém indaga. E, mais curioso ainda, ninguém reconhece o diabo na figura do padre⁷⁹.

No final da narrativa, a entidade narradora, para manter a ambiguidade, não estabelece uma relação directa entre as mortes em série e o naufrágio, sendo a conexão entre os acontecimentos apenas sugerida:

“Ao invés, nem uma única vez foi lembrado o naufrágio do navio deserto, nem a corrida aos salvados que se seguiu, apesar de alguns vestirem roupas encontradas a bordo, e de as crianças brincarem com as esferas de rolamento do cabrestante”.

(Carvalho, 1992: 86)

Em “Pede Poena Claudio...”, Mário de Carvalho apresenta uma outra interpretação do papel do cristianismo perante as forças ocultas que simbolizam o Mal e o Demónio: não há uma vitória do cristianismo; pelo contrário, no conto de Mário de Carvalho, o narrador, com um olhar irónico, concede a vitória aos poderes demoníacos que se sobrepõem à própria igreja, destruindo-a. Aliás, o título dado ao conto, retirado do verso dos *Carmina* de Horácio, *Livro III*, Ode 2, 31, veiculando uma sábia máxima, *o castigo tarda, mas vem*, conduz a uma

⁷⁸ O’Malley é a única testemunha a tomar conhecimento da natureza maléfica do padre.

⁷⁹ O padre, apesar do seu discurso plausível, tem um comportamento que corresponde às características que tradições orais e escritas cristalizaram e que o leitor comum reconhece como sendo o diabo. No final da narrativa, a juntar-se ao comportamento, há a deformação física – a sua perna de pato.

interpretação semelhante, pois quem assume o papel de castigador e, portanto, moralizador é o Diabo⁸⁰.

Como se pode notar, os seis contos d'*A Inaudita Guerra* entrecruzam, de forma hábil, as manifestações insólitas e fantásticas com o mundo empírico. Elas emergem das narrativas, segundo as mais variadas combinações e formas (figuras disformes e celestes, animalejos, manifestações próximas de fenómenos naturais...), em situações diversas, sendo experienciadas por pessoas de diferentes idades, sozinhas ou em grupo. Em qualquer dos casos, a irrupção de tais fenómenos, apesar de alterar as rotinas diárias das personagens, em momento algum, as faz posicionar-se criticamente perante tais fenómenos. Pelo contrário, estes são banalizados. Esta nova forma de encarar o insólito é, muito provavelmente, uma característica do homem pós-moderno.

O autor constrói relatos que, em termos arquitectónicos obedecem às propriedades do texto fantástico, mantendo operativas a hesitação e a ambiguidade, resultantes de um conjunto de estratégias e procedimentos técnico-discursivos. Porém, as suas narrativas plasam também a cosmovisão do autor enquanto escritor e enquanto homem e, por isso, estas constituem um poderoso instrumento de análise e de denúncia de uma sociedade alienada.

2.4 Opção genológica pelo conto

Mário de Carvalho, consciente de que o conto é a realização genológica que melhor enforma as narrativas de orientação modal fantástica e, conseqüentemente, serve eficazmente os seus propósitos ideológicos no sentido de veicular uma moral, opta por este género.

Com efeito, a opção pelo conto, pelas suas propriedades, é quase uma inevitabilidade, como afirma Filipe Furtado:

“Por isso, a construção fantástica deverá, em princípio, rodear a diegese apenas do mínimo essencial à organização de uma intriga aceitável que, privilegiando sempre a

⁸⁰ “Pede Poena Claudio...” tem, curiosamente, algumas semelhanças com a lenda da “Dama do Pé de Cabra”, contada no Livro de Linhagens de D. Pedro, Cap. IX.

D. Diego Lopez, estando um dia a caçar, apaixona-se, à primeira vista, apesar do seu pé de cabra, por uma mulher formosa, que cantava em cima de um rochedo. Ela aceita a sua proposta de casamento, sob a condição de este nunca se benzer. D. Diego promete-lhe que nunca o fará. Casaram e tiveram um filho e uma filha. Depois de uma caçada, à refeição, D. Diego e a família observam a disputa entre um cão e uma cadela por um osso atirado por D. Diego, em que a cadela mata o cão. Considerando tal acto um milagre, D. Diego benze-se. A sua mulher desaparece com a sua filha para as montanhas sem deixar rasto.

Ao benzer-se, acto cristão, D. Diego liberta-se do pagão, do pacto que tinha feito com os poderes demoníacos, já que a sua mulher representava isso mesmo. Assiste-se, portanto, ao triunfo do cristianismo sobre o paganismo.

manifestação meta-empírica, conduz directamente à reprodução do papel do narratário na leitura a que o texto será submetido, já que qualquer elemento supérfluo poderia dificultar ou impedir essa reprodução”.

(Furtado, 1980: 119)

Apesar da “idade” do conto⁸¹ e de todas as mudanças temáticas, estilísticas e culturais sofridas ao longo dos tempos, observa-se que há características que persistem e que individualizam este modo narrativo⁸².

Grosso modo, o conto caracteriza-se por ser uma narrativa breve⁸³, simples, linear, gravitando em torno do mesmo elemento estrutural. Condicionada por factores ideológico-pragmáticos, esta forma narrativa tem como propriedade fundamental a veiculação de uma moral.

O conto concentra, portanto, todos os eventos numa única peripécia, desprezando tudo o que é acessório⁸⁴. A unidade de acção condiciona as restantes categorias da narrativa⁸⁵. As personagens que intervêm são em número reduzido, parcamente caracterizadas e estereotipadas, muitas vezes, identificando-se com a personagem tipo. O espaço é circunscrito,

⁸¹ Estamos perante a forma mais antiga de narração. De facto, esta “forme simple” (Jolles, 1972) enraíza-se em ancestrais tradições culturais que faziam do relato, *in praesentia*, uma forma de congregar comunidades. O conto, para além de cumprir uma função lúdica, tinha também uma intenção moralizante.

⁸² Convém fazer a distinção entre conto tradicional de transmissão oral e conto literário, já que, no âmbito deste trabalho, interessa este último. Embora partilhem de propriedades comuns, há algumas diferenças. O conto de transmissão oral remete de imediato para as suas raízes, o povo (conceito relativamente ambíguo) e para a forma de transmissão: a oralidade. Reveste-se de grande importância na transmissão e manutenção de um património cultural e de valores que se querem preservar. Nas sociedades ocidentais, são fortemente influenciados pela visão dicotómica maniqueísta Bem/Mal, veiculada pela religião cristã. Contrariamente, o conto literário, a “forme savante” (Jolles, 1972), tende a escapar a todo o tipo de convenção, como diz Maria Fernanda Afonso: “(...) o conto literário depende da vontade do autor, sendo este que determina de forma definitiva a organização do texto; ao contrário, na “forma simples”, a linguagem é móvel, varia com frequência e sem qualquer embaraço. Na “forma erudita”, as imagens podem suceder-se desordenadas, aparentemente caóticas, decorrentes de um supra-racionalismo implacável, inscrevendo-se deste modo no universo da poesia (Afonso, 2004: 55-56).

⁸³ Subestimando a complexidade deste modo narrativo, alguns teorizadores preconizam o critério quantitativo como elemento diferenciador entre o conto, a novela e o romance, visto que a narratividade e a ficcionalidade são marcas comuns. No entanto, se é certo que a breve dimensão é um aspecto a não descurar, também é verdade que “os contos não são contos porque têm poucas páginas, mas, ao contrário, têm poucas páginas porque são contos” (Moisés, 1975: 116).

⁸⁴ Massaud Moisés, a este respeito, afirma: “O conto aborrece as digressões, as divagações, os excessos. Ao contrário, exige que todos os seus componentes estejam galvanizados numa única direcção e ao redor dum só drama” (Moisés, 1975: 124).

⁸⁵ Massaud Moisés refere a necessidade de o contista fazer “síntese dramática”, isto é, abstrair tudo quanto encerre importância menor, incidindo a narrativa nos momentos mais relevantes: “Em suma: o conto constitui uma fracção dramática, a mais importante e a decisiva, dum continuidade em que o passado e o futuro possuem significado menor ou nulo” (Moisés, 1975: 125).

caracterizado a traços largos e, muitas vezes, indeterminado. Quanto ao tempo diegético, não é obrigatório que seja reduzido. Neste caso, o narrador recorre a técnicas de estruturação narrativa (elipse, sumário), de forma a condensar os acontecimentos narrados.

A opção genológica pelo conto é, portanto, intencional, sendo este género, pelas suas propriedades, o género ideal para a construção do fantástico. A concentração de eventos e a curta extensão sintagmática surgem como meios eficazes de garantir a ambiguidade e a hesitação.

Porém, no conto de orientação fantástica, a preponderância do meta-empírico compromete a moralização, tal como ela é entendida pelo relato contista. A moralidade é construída de forma marginal à norma tradicional, caindo por terra os padrões normativos e emergindo uma moral-outra, que subverte a moral vigente. As expectativas do leitor, que espera retirar desta particular realização textual uma moral são, portanto, frustradas⁸⁶.

Nos contos objecto da nossa análise, o fenómeno meta-empírico é banalizado, o Mal é vencedor e o Bem não tem expressão. O protagonismo dos relatos, ao invés de ser atribuído a seres superiores nos planos ético, moral, psicológico e físico, surgindo como *exemplum*, como encarnação modelar de valores, é desempenhado sobretudo por anti-heróis⁸⁷. Massaud Moisés apresenta o anti-herói nos antípodas dos seres notáveis e, portanto, despido das marcas de excepcionalidade:

“O anti-herói não se define como personagem que carrega defeitos ou taras, ou comete delitos ou crimes, mas que possui debilidade ou indiferenciação de carácter a ponto de assemelhar-se a toda a gente. E que apenas ostenta relevo porque seleccionada pelo escritor da massa humana onde se inscreve”.

(Moisés, 1999: 29)

⁸⁶ Sobre as possíveis expectativas do leitor, afirma Henriqueta Gonçalves: “Pensamos também que o leitor se coloca numa posição de choque que afecta a sua hesitação, no que diz respeito ao seu ‘horizonte de expectativas’, tendo em conta as exigências pragmáticas do género conto que se não vêem realizadas nesta sua particular realização. O fantástico reside também nesta procura/hesitação que vê logrados os seus propósitos de encontrar no texto a regra que conduz a conduta do indivíduo dentro dos princípios da moral vigente” (Gonçalves, 1995a: 14).

⁸⁷ Nuno Costa Santos, no suplemento do Diário de Notícias, realça o facto de as personagens constituídas por Mário de Carvalho se caracterizarem pela normalidade, sem marcas de excepcionalidade: “Um dos aspectos mais interessantes neste autor é a pouca complacência que ele tem com as suas personagens. Mário de Carvalho nunca é ‘demasiado simpático’ para as figuras que cria. Quando uma personagem sua está a exhibir um rol grande de qualidades, ele surpreende, levando-a a ter um gesto defeituoso, egoísta. Humano” (Santos, 1999: 52).

O anti-herói⁸⁸ tem, tal como o herói de qualquer narrativa, um papel central, mas o seu protagonismo não é imanente, advém de uma atitude opcional do narrador. Anti-herói é, *ad exemplum*, o senhor Teles do conto “Dies Irae” por nós analisado.

O herói fantástico caracteriza-se, pois, como um ser vacilante, abatido, passivo e derrotado pelo meta-empírico⁸⁹.

Analisando as repercussões da actuação do anti-herói, Filipe Furtado afirma:

“Assim, para além da crítica, mais subentendida do que explícita, a alguma peculiaridade da ética dominante, nenhuma subversão importante é de esperar de qualquer dos comedidos protagonistas da ficção fantástica, a não ser uma ilusória transfiguração do real. (...) De resto, as características destes arremedos de anti-herói adequam-se inteiramente aos objectivos visados pelo género. Nele, com efeito, a personagem deve promover a identificação do leitor com a ambiguidade da sua situação perante o sobrenatural, mas, ao mesmo tempo, evitar apontar-lhe possíveis interpretações heterodoxas dessa situação, o que naturalmente aconteceria se a sua relação com o todo social fosse menos acomodatória e mais interveniente ou crítica”.

(Furtado, 1980: 101)

Não concordamos inteiramente com Filipe Furtado, pois, pela análise efectuada aos contos insertos na colectânea *A Inaudita Guerra na Avenida Gago Coutinho*, verificámos que a contra-moral ilustrada por alguns heróis abala valores que regem a sociedade. *Ad exemplum*, no conto “Ignotus Dei” é posto em causa o postulado cristão de que as almas, *post mortem*, se salvam por recompensa de uma vida exemplar. Como vimos, o frade ascende à esfera divina não por merecimento, mas porque o Diabo assim decidiu. Deus, afinal, não é um ser onnipotente, mas submisso à vontade do Diabo. Em “In Excelsum”, através da personagem João Mendes, é problematizada a crença veiculada pela Igreja de que o sofrimento é garantia

⁸⁸ Carlos Reis e Ana Cristina Lopes, acerca do anti-herói, acrescentam que este é o resultado de épocas e sociedades em desagregação: “Neste aspecto, o estatuto do anti-herói estabelece-se a partir de uma desmistificação do herói, tal como o Renascimento ou o Romantismo o entenderam; do mesmo modo, a transição da epopeia para o romance, banalizando a figura do protagonista e apresentando-o não raro eivado de defeitos e limitações, constitui também um factor de desvalorização que há que ter em conta. Apresentado como atravessado por angústias e frustrações, o anti-herói concentra em si os estigmas de épocas e sociedades que tendem a desagregar o indivíduo e a fazer dele ‘o homem sem qualidades’” (Reis e Lopes, 1994: 35).

⁸⁹ Filipe Furtado caracteriza-o da seguinte forma: “ (...) o herói fantástico caracteriza-se por uma capacidade de reacção geralmente fraca, quando não pela completa passividade perante as forças insondáveis que se agigantam contra ele. É muito mais um juguete do desconhecido, avassalado por entidades inimagináveis, do que o sujeito do seu próprio destino capaz de as vencer” (Furtado, 1980: 86-87).

para a salvação das almas. Em “Pede Poena Claudio”, vencem as forças malélicas corporizadas no herói, o padre com perna de pato.

Como se vê nos exemplos apresentados, é intencional, por parte do autor, a veiculação de sentidos ideológicos que se colocam nos antípodas da doutrina da igreja cristã. No relato fantástico, o papel moralizador do género está, portanto, subvertido:

“Assim, entende-se melhor que a moralidade do conto fantástico seja subversiva, na medida em que se projecta a partir de uma anti-norma, ou melhor de uma norma às avessas, construída com base num real em que se põe em causa o princípio da arbitrariedade. Não seria mais razoável, tendo em conta este aspecto, falarmos de anti-conto, quando ele tem uma orientação modal do domínio do fantástico?”.

(Gonçalves, 1995^a: 15)

Pelo exposto, se confirma que a opção de Mário de Carvalho pelo conto não é casual. Todos os elementos estruturantes do conto se conjugam e se potencializam para acentuar a veiculação a uma moral “às avessas”.

“Quando nós, em razão de qualquer circunstância em que se dá a concretização da obra, somos logo de princípio obrigados a pensar que nos acontecimentos e objectos apresentados se trata de formações *puramente* fictícias que não comportam em si nenhum indício do aspecto de realidade, então a obra permanece para nós como algo de irrelevante, morto, dispensável, a sua polifonia valiosamente qualitativa não tem possibilidade de se desenvolver nem tão-pouco as qualidades metafísicas atingem a sua revelação.”

Ingarden, Roman (1979), *A obra de arte literária*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

3. Verosimilhança do Inverosímil

3.1 Verdade / Ficção

A citação em epígrafe postula o seguinte princípio: as obras literárias (mesmo as mais fictícias ou fantásticas) referem o real empírico e são dele subsidiárias.

Antes de estabelecermos uma relação entre os acontecimentos narrados n’ “A Inaudita Guerra” com a realidade, convém, no âmbito deste trabalho, definir conceitos como Verdade/Ficção e Verosimilhança/Inverosimilhança.

Muitos têm sido os escritores que, em diversas épocas, nas suas produções, se arrogaram reduplicar aquilo que simplisticamente apelidam de real ou verdadeiro. No entanto, a consciência da sua inexequibilidade 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)

Se até ao século XVIII a preocupação em fazer acreditar o leitor na veracidade e fidelidade dos eventos narrados era quase nula, no século XIX, a busca da verdade passa a ser uma obsessão para alguns autores de determinado tipo de textos⁹⁰.

Hoje sabemos que não há coincidência entre representação e referente.

Com efeito, os estudos linguísticos recentes demonstram que não há relação entre a coisa designada e a palavra que designa, a não ser uma relação convencional que a comunidade linguística estabelece:

“O signo linguístico une não uma coisa e um nome, mas um conceito e uma imagem acústica”.

(Saussure, 1971: 122)

E, mais adiante, Saussure acrescenta:

“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”.

(Idem: 124-126)

Estas considerações levam-nos a concluir que a relação entre texto e mundo é meramente convencional e que a obra literária é um objecto isolado e auto-suficiente, subsistindo apenas por si mesma.

Roland Barthes, ao afirmar que o “real não é representável”⁹¹ (Barthes, 1978: 23) e que é impossível “fazer coincidir uma ordem pluridimensional (o real) com uma ordem

⁹⁰ Camilo Castelo Branco, no seu romance *Mistérios de Lisboa*, afirma: “ (...) 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).

Na literatura portuguesa, há mais exemplos de escritores que atestam a veracidade dos factos narrados, como Garrett em *O Arco de Sant’Ana* e Herculano em *O Monge de Cister*.

⁹¹ Selma Rodrigues defende um ponto de vista idêntico, ao afirmar que “o real é mutável, historicamente relativo, inconscientemente resvaladiço, difícil de ser apreendido pelo discurso humano” (Rodrigues, 1988: 28). Já Eric Auerbach (1972) alertava para a desagregação de um conceito homogêneo de realidade, o que está de acordo com uma dimensão plural de realismo.

unidimensional (a linguagem)” (Barthes, 1978: 23), leva-nos a concluir que a imitação simétrica do modelo está fora do alcance humano.

Considerando o “real como ‘aquilo que é’, ‘aquilo que existe de facto’ (em oposição tanto ao fictício, ao ilusório, como ao ‘poder ser’ ou ao ‘dever ser’), (...) torna-se claro que apenas a verdade o traduz rigorosamente” (Furtado, 1980: 45).

A teoria da representação da realidade como uma cópia está, portanto, condenada à partida. Por um lado, porque é impossível copiar todos os aspectos do objecto, por outro, porque, como afirma Ernest Gombrich, “*il n'existe pas d'oeil innocent*” (Apud Goodman, 1990: 36). O artista, aquando da representação da realidade, está “*obsédé par son propre passé et par les insinuations anciennes et recentes de l'oreille, du nez, de la langue, des doigts, du coeur et du cerveau*” (Goodman, 1990: 36). E, mais adiante, Goodman acrescenta que o artista “*choisit, rejette, distingue, associe, classe, analyse, construit*” (Goodman, 1990: 36-37).

De facto, por mais objectivos e transparentes que possam parecer os textos, as componentes subjectiva e sócio-cultural e histórica do autor têm influência no modo como encara e transmite o mundo empírico. Aliás, as próprias regras a partir das quais se aufero o conceito de objectividade 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 se caracteriza, precisamente, pela sua mutabilidade, não sendo, portanto, uma entidade fechada e estanque à modelação temporal (Gadamer, 1976: 146).

Assim, ao concluirmos que a literatura cria um universo de ficção, a sua própria realidade, que não se identifica com a realidade empírica, estamos a admitir o carácter ficcional da literatura. A ficcionalidade da literatura resulta do seu carácter verbal: a literatura é um sistema de natureza simbólica, isto é, refere-se ao real sem se confundir com ele, já que se refere às coisas *in absentia*.

A teoria da literatura define ficcionalidade do seguinte modo:

A realidade possui, deste modo, uma componente historicamente mutável, que está em conformidade com as diversas realidades e percepções de cada escritor. Há, portanto, diferentes realidades e formas distintas de as enunciar.

“(…) um conjunto de regras pragmáticas que prescrevem como estabelecer as possíveis relações entre o mundo construído pelo texto literário e o mundo empírico, actual, manifesta-se textualmente em dois níveis: a nível da enunciação, pois o autor e o narrador são co-referenciais com o autor empírico e produzem textos que não dependem, imediata e explicitamente de um contexto de situação actual; ao nível dos referentes textuais (...), visto que esses referentes não preexistem ao texto literário, não lhe são anteriores, sendo instituídos pelos enunciados do próprio texto”.

(Aguiar e Silva, 1982: 608).

Os enunciados dos textos literários apresentam uma “pseudo-referencialidade, porque as condições e os objectos da referência são produzidos pelo próprio texto (e por isso a pseudo-referencialidade se identifica, sob vários aspectos, com a auto-referencialidade)” (Idem, 1982: 608). Os objectos do mundo empírico, ao figurarem no texto literário, adquirem um “estatuto ficcional”. Porém, quer no caso em que os objectos têm uma determinada existência empírica, quer no caso em que não a possuem, torna-se possível ajuizar da sua veracidade ou falsidade, não enquanto passíveis de correspondência com a realidade empírica, mas “em função dos enunciados dos textos literários em que aqueles objectos ocorrem (trata-se de uma verdade *de dicto* e não *de re*.” (Idem, 1982: 610). Della Volpe, referindo-se ao problema da verdade no texto literário, escreve que as palavras do escritor instituem uma “verdade que pode ser *explicada*, mas não *verificada*”, já que essa verdade existe nessas palavras, num discurso semanticamente orgânico e autónomo (Volpe, apud Aguiar e Silva, 1982: 611-612).

Das asserções acima apresentadas se pode inferir que a lógica do texto literário postula determinadas verdades que o próprio texto não pode negar e que a pseudo-referencialidade apenas suspende a referência ao mundo empírico, não a anula (Cf. Bello, 2002: 271).

Mesmo as produções pós-modernistas não excluem (nem podem) o contacto com a realidade objectiva 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. 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 empírico⁹². Nada é criado *ex nihilo*, pois “só Deus cria do nada” (Ferreira, 1972: 10). Dizer ficcionalidade não equivale a dizer falsidade ou mentira, mas sim um mundo imaginário, nas suas diversas formas⁹³. Através da linguagem verbal que, como vimos, é simbólica, o autor do texto literário tem a capacidade de referir não só o real concreto, mas o possível e, até, o impossível.

A relação entre ficção e realidade é “uma relação simultânea de oposição e de complementaridade” (Berrio, 1994: 438). A relação é tão estreita que, para dar consistência ao mundo possível que cria, aproveita muitos dos elementos da realidade empírica.

3.2 Verosimilhança / Inverosimilhança

O avanço nos estudos literários obriga a que redimensionemos os conceitos de verosimilhança e, por inerência, o seu oposto, inverosimilhança, já que estes têm sido alvo de alguma polémica ao longo dos tempos.

A verosimilhança numa narrativa não pressupõe nem a reprodução fiel do real nem a adequação da intriga a esse real. O inverosímil, por sua vez, também não é, por força, a fuga ao real. Verosímil e inverosímil definem-se através de outras coordenadas.

A narrativa verosímil emprega e conjuga elementos que dão a impressão de que a intriga reproduz o que aconteceu ou que é comum acontecer, indo ao encontro daquilo que o senso comum considera ser real⁹⁴.

⁹² 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 directa 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).

⁹³ Sobre o conceito de verdade, Eco considera que “a nossa noção de verdade do mundo real não está assim tão distanciada da nossa concepção de verdade do mundo ficcional, visto aceitarmos muito da informação de que as nossas vidas dependem sem verificarmos primeiro, tal como aceitamos sem verificação prévia muita da informação ficcional que o autor nos propõe” (Eco, apud Bondanella, 1998: 177).

⁹⁴ Como nos alerta Aguiar e Silva, “O princípio da verosimilhança exclui da literatura tudo o que seja insólito, anormal, estritamente local ou capricho da imaginação” (Aguiar e Silva, 1982: 483). Na opinião de Mário de Carvalho, expressa na entrevista ao Ciberkiosk, 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

O verosímil supõe a simulação do real, o seu “falseamento furtivo” (Furtado, 1980: 45) fazendo parecer algo que efectivamente não é. Na verdade, segundo Filipe Furtado, o melhor meio para simular a ausência de conformidade entre a história narrada e o real é, precisamente, através do verosímil.

Mas, paradoxalmente, muitas vezes, o verdadeiro, aquilo que realmente acontece, pode ser inacreditável e distanciar-se, por conseguinte, do verosímil, como sublinha Boileau, na *Art Poétique*:

“ Jamais au spectateur n’offrez rien d’incroyable: Le vrai peut quelquefois n’être pas vraisemblable”.

(Boileau, apud Aguiar e Silva, 1982: 483)

Desde que exista coerência interna numa obra literária, é possível inserir, num fundo verosímil, uma narração inverosímil. Segundo Eco, o fascínio proporcionado pela ficção verbal ou visual reside precisamente na capacidade de albergar o leitor dentro dos limites do seu mundo, o que impele a considerá-lo relativamente sério (Eco, 1997: 84).

A obra satisfaz na medida em que cria a ilusão da realidade⁹⁵, isto é, quando refere elementos comuns à realidade, quando as reacções sociais e psicológicas das personagens apresentadas são identificadas pelo leitor como verosímeis⁹⁶. Com efeito, quando os elementos ficcionais são “disfarçados”, isto é, envolvidos num contexto de elementos reais, fazendo esquecer a sua irrealdade, o discurso ficcional é legitimado e aceite.

No entanto, a verosimilhança de uma intriga não depende exclusivamente da conformidade entre a história narrada e opinião comum dos leitores⁹⁷. A plausibilidade depende ainda da observância de outros princípios: “as *regras do género* em que se inclui”

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 fingimento com pontos de verosimilhança” (Carvalho, 1998).

⁹⁵ Segundo Umberto Eco, “habitualmente julgamos o mundo de uma narração segundo o ponto de vista do nosso universo de referência e raramente fazemos o inverso” (Eco, 1979: 180). De acordo com o mesmo autor, o universo empírico fornece o material semiótico necessário à construção ficcional como “os próprios indivíduos e as suas propriedades” (Eco, 1979: 141).

⁹⁶ É sabido que as obras literárias não satisfazem apenas pela sua “verdade”. Muitas vezes criam um universo ficcional em alternativa ou resposta à insatisfação ou ao sofrimento que a realidade provoca. Nestes casos, o leitor é sensível à coerência do universo criado, ao modo como o conjunto das peças constituem um todo harmonioso.

⁹⁷ Importa realçar que o verosímil varia de comunidade para comunidade, de leitor para leitor e, portanto, muitas vezes, é uma questão de interpretação.

(Furtado, 1980: 46). Mas os processos usados na conformidade aos condicionamentos do género são, por sua vez, dissimulados através de processos de vária índole, de modo a fazer crer que a obra não se sujeita a tais regras. Filipe Furtado, citando Christian Metz, afirma:

“A obra verosímil... tenta persuadir-se, persuadir o público, de que as convenções que a levam a restringir os possíveis não são leis do discurso ou regras da escrita – e que o seu efeito, constatável no conteúdo da obra, é na realidade o efeito da natureza das coisas e resulta dos caracteres intrínsecos do assunto representado. A obra verosímil quer-se e quer que a considerem directamente traduzível em termos de realidade. É então que o Verosímil encontra o seu pleno emprego: trata-se de *fingir a verdade*”⁹⁸.

(Metz, apud Furtado, 1980: 47).

No texto fantástico, como vimos no capítulo anterior, a fenomenologia meta-empírica obedece a convenções rígidas no que toca à sua encenação e, conseqüentemente, à sua verosimilhança. Assim, *ad exemplum*, com o intuito de garantir a ambiguidade própria do género, as figuras meta-empíricas são esquematicamente caracterizadas, de acordo com os cânones cristalizados e definidos pela mentalidade da época em que a obra foi produzida. Perante a irrupção do fenómeno meta-empírico, as reacções das personagens humanas são plausíveis à luz do senso comum (medo, perplexidade), pois, se tal não acontecer, a ambiguidade essencial ao género desfaz-se.

No entanto, se, como vimos, é com o reconhecimento das formas verosímeis que o discurso ficcional se faz aceitar e legitimar, também é certo que “Las inverosimilitudes se relacionan con los límites del conocimiento humano y con la propiedad originaria del discurso” (Bonati, 2005: 193).

⁹⁸ Irene Bessièrre afirma: “quanto mais a verdade escapa, tanto mais a formulação do verosímil toma relevo. É este mesmo verosímil que afasta, que exclui a verdade” (Bessièrre, 1974: 172).

Todorov confirma: “ (...) falar-se-á da verosimilhança de uma obra na medida em que esta tenta fazer-nos crer que se adequa ao real e não às suas próprias leis; por outras palavras, o verosímil é a máscara com que se disfarçam as leis do texto, a qual nós devemos tomar por uma relação com a realidade” (Todorov, 1968: 3)

3.2.1 Elementos propiciadores da verosimilhança n' "A Inaudita Guerra"

Os acontecimentos narrados n' "A inaudita Guerra" foram construídos a partir de um acontecimento fantástico e, portanto, inverosímil – o cruzamento de duas épocas distantes no tempo.

Para incrementar a verosimilhança e apagar possíveis marcas de inverosimilhança, o autor recorreu a diversas estratégias para simular acções, personagens e espaços em conformidade com as referências que o leitor actual tem da realidade empírica.

No domínio da *res factae*, o acontecimento histórico recuperado - a tomada de Lisboa aos árabes por D. Afonso Henriques, em 1147 - é facilmente comprovado pela História canónica oficial, assim como os aspectos da cultura árabe aludidos⁹⁹.

As referências espaciais onde decorre a acção propriamente dita – a Avenida Gago Coutinho, a Rotunda do Areeiro e áreas limítrofes – são perfeitamente reconhecidas pelo leitor contemporâneo. São identificáveis o quartel de Belém, o parque de estacionamento do Areeiro, "o terreiro da estação de serviço do lado contrário" (Carvalho, 1992: 30), "a placa central relvada" (Carvalho, 1992: 30), o "valado, quase à beira do esteiro de rio" (Carvalho, 1992: 28), a Rotunda da Encarnação (Carvalho, 1992: 28), o "Bairro dos Actores (Carvalho, 1992: 31), a Cervejaria Munique (Carvalho, 1992: 32), o "Vává, na Avenida dos Estados Unidos" (Carvalho, 1992: 33) e o "cruzamento com a Avenida Gago Coutinho" (Carvalho, 1992: 33).

É verosímil a descrição do trânsito caótico durante uma manhã, na Avenida Gago Coutinho, já que nela conflui o trânsito que se dirige a Lisboa vindo de vários pontos da cidade. Se juntarmos a tanta confusão o exército árabe "de berberes, azenegues e árabes" que eram "para cima de dez mil", não será difícil ao leitor tomar como crível o relato do confronto entre os dois grupos de personagens tão heterogéneos. A confusão gerada é transmitida pelo

⁹⁹ Remetemos para o ponto 1.3 do primeiro capítulo.

Vergílio Ferreira alerta para o facto de que a conformidade que nós estabelecemos com o passado é feita retrospectivamente, "de hoje para ontem" (Ferreira, 1972: 10). De facto, como mais à frente acrescenta, "É inconcebível que uma obra de arte exista à margem do seu tempo e que arbitrariamente a integração necessária que a define se imponha a esse tempo. Porque é integrado nesse tempo que o leitor a há-de ver e entender – como foi partindo desse tempo que um autor a realizou – e só Deus cria do nada..." (Ferreira, 1972: 10). Além disso, vivendo o homem imerso na sua historicidade de determinados "jogos de linguagem", a sua recepção do passado nunca é totalmente ingénua ou exterior a esse contexto no qual ele se situa: o seu ponto de vista é sempre condicionado por uma tradição – ele depende da sua "enciclopédia", das suas expectativas, dos seus pré-juízos e pré-conceitos. O passado não pode nem deve ser encarado como um "objecto" que se recebe, como uma realidade que se constata, tal como um dado experimental.

narrador de forma realista, com recurso a sensações auditivas, visuais e a um conjunto de expressões lexicais que nos permitem imaginar e quase visualizar a situação:

“ (...) e, por instantes, foi, em toda aquela área, um estridente rumor de motores desmultiplicados, travões aplicados a fundo, e uma sarabanda de buzinas ensurdecadora. Tudo isto de mistura com retinir de metais, relinchos de cavalos e imprecações guturais em alta grita”.

(Carvalho, 1992: 27-28)

As reacções das personagens, quer do lado do exército árabe, quer dos agentes da PSP e dos automobilistas, aquando da ocorrência meta-empírica, são também plausíveis.

O exército árabe, ao ver-se “envolvido por milhares de carros de metal, de cores faiscantes, no meio de um fragor estrondoso (...) e flanqueado por paredes descomunais que por toda a parte se erguiam, cobertas de janelas brilhantes”, como seria de esperar, assustou-se. Ali-ben-Yussuf, “homem piedoso e temente a Deus”, quis, logo ali mesmo, pedir protecção divina. Ao invés, Ibn-el-Muftar, o chefe do exército, homem mais prático, instintivo, perspicaz e cauteloso (aliás como convém aos chefes), avaliou a situação e deu ordens no sentido de se manterem quedos: “- Que ninguém se mexesse!” (Carvalho, 1992: 28). No entanto, perante o “pandemónio em volta” (Carvalho, 1992: 28-29), este ficou intrigado e confuso, e colocou a si próprio uma série de interrogações perfeitamente verosímeis, tendo em conta a situação, a sua cultura e as suas crenças:

“Teriam tombado todos no inferno corânico? Teriam feito algum agravo a Alá? Seriam antes vítimas de um passe de feitiçaria cristã? Ou tratar-se-ia de uma partida de *jinnns* encabriolados?”

(Carvalho, 1992: 29).

Perante o ruído que faziam as sirenes no quartel de Belém, dos carros da Polícia de Intervenção e dos automobilistas, Ibn-el-Muftar “optou por manobrar cautelosamente no pouco espaço ao dispor” (Carvalho, 1992: 30), até porque todo aquele aparato não lhe pareceu ameaçador. O árabe bem via “os trejeitos pouco amistosos que lhe vinham de dentro dos objectos metálicos com rodas que havia por toda a parte (Carvalho, 1992: 30) e “as caras que o fitavam por detrás de um estranho material transparente” (Carvalho, 1992: 30), mas “Decidiu não se deixar impressionar” (Carvalho, 1992: 30). O chefe árabe só reagiu com alguma violência quando se sentiu verdadeiramente ameaçado, ou seja, quando Manuel da

Silva Lopes atirou um calhau que atingiu o broquel do beduíno Mamud Beshewer e, depois, quando já cansado “por todos os rumores e confusões em torno, e em especial, pela zipada de água que alguém havia deixado cair de uma das janelas e que lhe impregnara o manto e a cota de malha” (Carvalho, 1992: 32).

No que concerne às atitudes e comportamentos das personagens (colectivas e individuais) portuguesas, parecem-nos também verosímeis.

Os automobilistas “começaram por apanhar um grande susto” (Carvalho, 1992: 27), mas depois, rapidamente actuaram de acordo com o expectável numa situação similar. Ouviram-se os motores, os travões e as buzinas e os condutores saíram das suas viaturas para observarem melhor o “espectáculo”. Até a atitude irreflectida de Manuel da Silva Lopes, um camionista, não nos causa estranheza.

A explicação racionalista encontrada pelos automobilistas para o fenómeno meta-empírico está em conformidade com a mentalidade do Homem moderno, dominado pela razão e pelo conhecimento científico:

“Que devia ser um reclame, diziam uns; que era mas era para um filme, diziam outros”.

(Carvalho, 1992: 30).

As operações desenvolvidas pelos agentes da PSP e a morosidade em aplicar as medidas adequadas para controlar a situação gerada pela disjunção temporal são, também, verosímeis.

O agente da PSP Manuel Tobias informou, pelo intercomunicador, o posto de comando, no sentido de saber como actuar, e para pedir reforços, uma vez que se lhe “afigurava existir insegurança para a circulação de pessoas e bens na via pública” (Carvalho, 1992: 29). Entretanto, o agente recebeu instruções para não intervir naquele momento e, após uma série de formalidades (“Um imediato telefonema para o governador civil e deste para o ministro”), foram tomadas uma série de medidas características de um país desorganizado e sem estratégias para lidar com as multidões, como era Portugal nos anos oitenta do século XX.

A actuação prepotente do comissário Nunes e a linguagem usada para fazer executar as suas ordens podem ser reconhecidas como verosímeis pelo leitor actual, pois o período conturbado do pós 25 de Abril permanece na memória colectiva¹⁰⁰:

¹⁰⁰ O desgaste político (provocado por sucessivos governos) e o desgaste económico dos anos 80 provocaram grande instabilidade a nível social. Daí surgirem muitas movimentações de rua, difíceis de controlar pelas forças da autoridade (Cf. Telo, 2007: 216-252). O leitor aceita como verosímil, pois pelos conhecimentos que tem da época, acredita que estas forças actuavam com violência, prepotência e inabilidade, por não terem ainda conseguido adaptar-se às mudanças trazidas pelo 25 de Abril.

“-Toca a varrer isto tudo até ao Areeiro – disse. E, puxando do apito, pôs a equipa em acção, à bastonada, a eito, por aqui e por além”.

(Carvalho, 1992: 31).

Como se pode constatar, o mito explica um acontecimento inverosímil – o amalgamento de duas épocas – mas os factos consequentes são narrados com contornos de verosimilhança. No dizer de Filipe Furtado,

“ A narrativa fantástica serve-se de aparências de conformidade ao real e de pequenas verdades descontínuas para mais facilmente introduzir e tornar admissível a grande mentira: o carácter alegadamente sobrenatural das figuras ou ocorrências que encena”.

(Furtado, 1980: 53)

Eis, pois, o que sucede n’ “A Inaudita Guerra”, onde se pode falar de verosimilhança do inverosímil. Na verdade, verosimilhança e inverosimilhança tocam-se e cruzam-se.

3.2.2 Cooperação do leitor na construção da verosimilhança

O emissor/autor de um texto literário, mesmo quando escreve sob o impulso confessional, ou por motivações de autocatarse, estabelece, *in absentia*, um diálogo implícito e/ou explícito com o seu receptor/leitor. Aliás, em geral, a estratégia textual de um autor é estabelecida e executada tendo em mente, de forma idealizada, um peculiar tipo de leitor, modelado por determinadas marcas culturais, morais ou psíquicas. Este leitor assim configurado é o leitor modelo¹⁰¹.

O leitor modelo não se identifica com o leitor empírico, já que este último é uma entidade factual, lê um texto de modo vário e usa-o, geralmente, para nele projectar as seus sonhos, as suas paixões e os seus sentimentos, suscitados pelo próprio texto. Pelo contrário, o leitor modelo é “uma espécie de tipo ideal que o texto não apenas prevê como colaborador,

¹⁰¹ Decidimos optar pela terminologia utilizada por Umberto Eco, por nos parecer a mais adequada. Assim, referir-nos-emos aos pares Leitor Modelo/Leitor Autor Modelo e Leitor Empírico/Autor Empírico, já que na vasta literatura existente quer da teoria narrativa, quer da estética da recepção, ou quer ainda da crítica dirigida ao leitor, há diversas designações para leitor e autor: Leitor Ideal/Autor Ideal; Leitor Implícito/Autor Implícito; Leitor Virtual/Autor Virtual; Leitor Fictício/Autor Fictício; Meta-Leitor/Meta-Autor... (Cf. Eco, 1997: 21).

mas também tenta criar” (Eco, 1997:15). Portanto, esta figura é configurada pelo autor como um indivíduo activo, capaz de cooperar na elaboração do texto¹⁰².

Deste modo, o texto literário implica, por parte do leitor, tomadas de decisão relativas às hipóteses patenteadas pelo texto e que o induz a conjecturar sobre as intenções do autor modelo¹⁰³. Umberto Eco defende mesmo a necessidade de princípios que orientem a leitura/interpretação do texto, para que este não seja usado simplesmente para uso privativo:

“Parece-me justo que enquanto passeio num bosque [o leitor] utilize cada experiência e cada descoberta para aprender a respeito da vida, a respeito do passado e do futuro. Mas como um bosque é criado para toda a gente, não devo procurar nele factos e sentimentos que só a mim dizem respeito. Caso contrário (...) não estou a interpretar um texto, mas antes a usá-lo. Não é proibido usar um texto para o devaneio, e fazemo-lo frequentemente, mas o devaneio não é uma coisa pública; leva-nos a avançar dentro do bosque narrativo como se fosse o nosso jardim privado.

Por conseguinte, devemos observar as regras do jogo e o leitor modelo é alguém desejoso de jogar esse jogo”.

(Eco, 1997: 16)

Eco, ao associar o texto literário a “uma máquina preguiçosa que conta com muita colaboração da parte do leitor” (Eco, 1997: 34), apela a uma atitude activa do leitor, estabelecendo com ele uma relação dialógica¹⁰⁴.

Os textos literários não fornecem de forma explícita toda a informação¹⁰⁵; pelo contrário, “socorrendo-se de uma rede subtil de sinais elocutórios e de artifícios semântico-

¹⁰² Eco adverte que “prever o próprio Leitor-Modelo não significa apenas ‘esperar’ que exista, significa também conduzir o texto de forma a construí-lo” (Eco, 1993: 59).

¹⁰³ O autor modelo distingue-se do autor empírico, sendo este último a entidade física que escreve o texto. O autor modelo serve-se de técnicas narrativas que se manifestam através de instruções textuais, as quais, quando seguidas pelo leitor, indicam claramente que este assumiu o seu papel. Eco define-o da seguinte forma: “ (...) uma voz que fala connosco afectuosamente (ou imperiosamente, ou dissimuladamente), que nos quer à sua beira. Esta voz manifesta-se como uma estratégia narrativa, um conjunto de instruções que nos são dadas passo a passo e devemos cumprir quando decidirmos comporta-nos como leitor modelo” (Eco, 1997: 21).

¹⁰⁴ Segundo Roland Barthes, o acto de escrita correlaciona-se, imprescindivelmente, com o acto de leitura. O leitor é o indivíduo a quem o autor se dá a conhecer: “O acto criador é apenas um momento incompleto e abstracto 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 dialéctico, e estes dois actos 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)

pragmáticos” (Azevedo, 1995: 46), os textos solicitam ao leitor para que, “com base nas pressuposições, nas promessas, nas implicações e nos subentendidos por ele sugeridos, actualize o estado de coisas potencialmente apresentado” (Azevedo, 1995: 46). Assim, o leitor modelo é solicitado a preencher uma série de lacunas e a determinar as indeterminações, de modo a cooperar com o autor na construção do texto¹⁰⁶. Estando o texto entretecido “por espaços em branco” (Iser, 1975) e de “elementos não ditos” (Ducrot, 1972), é concedida liberdade ao leitor para os interpretar¹⁰⁷. Deste modo, 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 leituras¹⁰⁸. 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. É dada a possibilidade ao leitor de “passear” pelo texto, fazendo do acto de leitura uma constante elaboração e testagem de hipóteses. O leitor modelo terá a capacidade de impor limites às suas próprias apreciações, mobilizando os conhecimentos pertinentes que estabeleçam coerência ao texto lido para daí resultar uma adequada interpretação¹⁰⁹.

Para abordar uma obra de ficção, o leitor necessita de “aceitar tacitamente um pacto ficcional, a que Coleridge chamava ‘a suspensão da incredulidade’” (Eco, 1997: 81). O leitor necessita de saber que a história narrada é imaginária, mas aceita “o pacto ficcional”¹¹⁰ (Eco,

¹⁰⁵ 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).

¹⁰⁶ Segundo Iser, os textos com mais “espaços vazios” permitem as interpretações mais ousadas (Cf. Iser, 1979: 126-127).

¹⁰⁷ Robert Scholes, afirma mesmo: “O leitor, na qualidade de escritor, constrói metáforas, metonímias e causalidades, isto é, elabora o seu metatexto pessoal” (Scholes, 1991: 65).

¹⁰⁸ As teorias tradicionais hermenêuticas preconizavam um único modo correcto e possível de construir uma interpretação da obra.

¹⁰⁹ Para que o leitor possa interpretar um texto, ele tem de possuir conhecimentos que lhe permitam identificar a macroestrutura do texto, indícios e chaves de reconhecimento do género e da tipologia textual, identificar as personagens e perceber a sua caracterização arquetípica, e tem, ainda, de ser capaz de inferir outros tipos de conhecimentos relativamente à funcionalidade dos recursos linguístico-expressivos, às especificidades do género e da tipologia textual e ao valor semântico de palavras desconhecidas. O leitor tem de mobilizar um conjunto de saberes, estratégias e recursos linguístico-culturais que serão usados durante a recepção literária e que são necessários para estabelecer associações de índole intertextual (Cf. Fillola, 2004: 147).

¹¹⁰ O pacto ficcional que é estabelecido entre o autor modelo e o leitor modelo tem como requisito fundamental a confiança que o leitor modelo deposita no autor modelo. Confiando no autor modelo, o leitor modelo toma conhecimento que a história narrada é imaginária, mas finge que esta é verdadeira (Cf. Eco, 1997: 81-83). Ao leitor modelo basta fingir que acredita na história, cooperando, portanto, deste modo, com o seu autor modelo. Maria da Penha Fernandes corrobora esta posição, já que, segundo a autora, a aceitação como verosímil de uma realidade modelizada pela literatura, mesmo que distinta da realidade empírica, resulta da confiança que o leitor deposita nas palavras ficcionais do autor. A capacidade de transmitir como verosímeis eventos inverosímeis

1997: 81), fingindo que aquilo que ele conta corresponde à verdade. No entanto, como afirma Eco, “parece que quando lemos uma obra de ficção suspendemos a nossa incredulidade a respeito de umas coisas mas não de outras. (Eco, 1997: 83).

De facto, quando no início do conto Mário de Carvalho afirma que “O grande Homero às vezes dormitava, garante Horácio” (Carvalho, 1992: 27), o autor apresenta dois grandes nomes de referência na literatura clássica, merecedores de respeito e de admiração por parte do leitor. O primeiro dá-se a uma sesta e o segundo garante a veracidade deste acto. Nada mais natural, pensa o leitor. Homero tem estes deslizes e Horácio, conhecedor deles, dá a sua palavra de que tal é verdade. O leitor é habilmente convidado a pactuar com esta ilação e aceita-a como verosímil. Mas quando o narrador logo de seguida tira como conclusão lógica que os poetas adormecem, tal também acontece aos deuses, o leitor que, como vimos, tem como referência a sua cultura e o seu mundo empírico, sabe que entra no domínio da fantasia, do inverosímil. E o maravilhoso instala-se: a deusa Clio, a fiandeira da linearidade da História, suspendeu por instantes o seu trabalho e:

“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)

Aliás, o “pacto ficcional” estabelece-se mesmo antes de se iniciar a leitura do conto, pois o próprio título, como vimos no capítulo anterior, remete para o insólito. O leitor, a partir do título, fica já preparado para uma história imaginária, pois ao mobilizar os seus conhecimentos históricos, ele sabe que não ocorreu nenhuma guerra na Avenida Gago Coutinho. A leitura não se processa *ex nihilo*, está condicionada, portanto, pelo conhecimento que o leitor tem do mundo, da História.

Mas, habilmente, o narrador apressa-se a contar os acontecimentos decorrentes da intersecção das duas épocas inseridos num mundo com contornos de verosimilhança. O leitor modelo rapidamente se predispõe a crer que há uma certa dose de probabilidade de os acontecimentos narrados serem verosímeis, se tivesse havido, de facto, uma intersecção, das

permite a construção de mundos, completamente inverosímeis no início, mas “*num segundo nível de leitura*, se podem mostrar verosímeis: isto ocorre quando, para a ficção ‘descobrimos’ – construímos um *princípio hermenêutico*: uma espécie de ‘chave’ com a qual, muito provavelmente, não conseguimos ‘abrir’ – construir um sentido verosímil para todos os detalhes narrativos com que nos deparamos. Este princípio é, contudo, capaz de subsidiar a construção de um sentido verosímil, ‘global’ para o texto literário” (Fernandes, 1995: 32).

duas épocas, até porque, como vimos no primeiro capítulo, o autor recupera alguns aspectos da História oficial.

Assim, o leitor modelo, ao activar a sua enciclopédia¹¹¹, facilmente coopera com o autor modelo que, subtilmente, o conduz a construir verosimilhança da história apresentada, isto é, leva-o a entrar no seu jogo. O leitor modelo finge aceitar, tal como o autor modelo, como verosímil o encontro do exército árabe com os portugueses do século XX, na Avenida Gago Coutinho e, até, nos acontecimentos narrados posteriores à reposição da ordem temporal. Realiza-se, assim, usando a terminologia de Jauss (1975), a fusão de dois horizontes, o horizonte implícito no texto e o horizonte representado pelo leitor no acto da leitura.

Após a narração dos eventos aquando da ausência de disjunção temporal, o leitor entra novamente no universo fantástico: Clio acorda, repõe a ordem temporal e trata logo de remediar o erro cometido.

O conto é construído nesta circularidade: inverosímil – verosímil – inverosímil. O leitor modelo, que aceitou entrar no “jogo ficcional” joga até ao fim. Neste sentido, não frustra as expectativas do autor modelo, e pode, até, tal como o Mário de Carvalho deseja, “reelaborar” a história, ou seja, construir a sua própria história:

“Escrevo para um leitor ideal, uma ‘alma gémea’ que perceba, que possa reelaborar. (...) O que eu quero é que o meu livro funcione noutras pessoas (...)”.

(Carvalho, 1995: 23).

Deste modo, pelo exposto, corroboramos a opinião de que só com a cooperação interpretativa do leitor modelo que activa a sua enciclopédia no acto da interpretação se obtém a verosimilhança do narrado.

3.3 “A Inaudita Guerra”: uma história possível

¹¹¹ Eco define enciclopédia como “um conjunto registrado de todas as interpretações, concebíveis objectivamente como a biblioteca das bibliotecas, onde uma biblioteca é também um arquivo de toda a informação não verbal de algum modo registrada” (Eco, 1984c: 113). Eco salienta ainda que, numa interpretação textual, o leitor pode apenas servir-se apenas de uma parte da enciclopédia necessária para a compreensão do texto, pois ela funciona como “uma hipótese reguladora”, já que no momento da interpretação do texto, o leitor decide que partes “ênfatizar” e quais devem continuar “narcotizadas” (Eco, 1984c: 114).

Desde há muito que a História tem servido de inspiração a vários autores, originando uma multiplicidade de leituras e de interpretações diversas, muitas delas até subversivas. Muitos acontecimentos aceites como referenciáveis e verdadeiros foram transferidos de uma época para outra, sofrendo completas transformações. Se muitas destas histórias tivessem verdadeiramente acontecido, modificariam completamente a sequência dos acontecimentos da História.

Carlos Fuentes, em *Terra Nostra*, refere essa “*memória de cuanto pudo ser y no fue*” (Fuentes, 1992: 566), salientando que “*todas as posibilidades del pasado, (...) también representan todas las oportunidades del futuro, pues sabiendo lo que no fue, sabremos lo que clama por ser*” (Fuentes, 1992: 567).

A sedução pela História, a vontade de construir uma outra História, em alterar o passado, não apenas apresentando os factos com um outro ponto de vista, mas transformando-os até aos limites da subversão, está patente em muitas das obras pós-modernas. De facto, a literatura é certamente o domicílio favorecido para apresentar os diversos mundos possíveis¹¹² que povoam o imaginário humano. A produção literária ficcional inscreve-se no plano do fingimento¹¹³, tendo como marca intrínseca a dissimulação lúdica. Deste modo, “pelo reconhecimento do fingir, todo o mundo organizado no texto literário se transforma em um *como se*” (Iser, 1975: 400), significando, assim, “que o mundo representado não é propriamente mundo, mas que, por efeito de um determinado fim, deve ser representado como se o fosse” (Iser, 1975: 402).

É notória a capacidade imaginativa no processo de criação de Mário de Carvalho, como escreve Ricardo Pereira:

¹¹² 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 concepção de natureza transcendental 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. *Ad exemplum*, 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).

¹¹³ Wolfgang Iser define a ficção enquanto acto 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)

“O mais das vezes, as histórias nascem assim: em noites de insónia – bem mais frequentes que as de sono tranquilo – o autor põe-se a congeminar enredos. Tudo começa com uma hipótese, um ‘e se?...’ E se, enquanto tece a infinita tapeçaria da História, a musa Clio se deixar dormir e, na inconsciência do sono, juntar, em inadvertido nó, um dia da Idade Média e outro do século vinte?”

(Pereira, 2000: 5).

N’ “A Inaudita Guerra”, Mnemósine, aliando-se a Clio, imagina, pois, uma outra História, diferente daquela que efectivamente aconteceu.

O leitor, conduzido pelo narrador pelos caminhos labirínticos da História, é levado a imaginar que esta poderia ter tido outro rumo e que, se tal acontecesse, o presente poderia ser diferente. Na verdade, se um ano após a tomada de Lisboa por D. Afonso Henriques, os árabes tivessem conseguido reaver o território ou parte dele, Portugal teria hoje outras delimitações geográficas, outras referências culturais, teria maioritariamente outra religião e teria, certamente, outra organização social e política. O autor apresenta-nos uma História possível, uma História que poderia ter sido realizada mas que não se realizou.

Cabe ao leitor continuar a história, continuar a possibilidade: e se...

“Certa vez Cat’e Gat’ chegaram a uma cidade que tinha burgomestre novo, dado a um sonho de embelezar ruas e praças.

Foi então chamado um velho escultor de quem já ninguém se lembrava e trouxe do estúdio uma estátua de alumínio e cobre destinada a um pedestal vago, em pleno rossio. Representava um jovem sentado nos ombros doutro jovem, ambos coroados de louros e muito belos. Na base, uma legenda: O passado transporta o futuro”.

Carvalho, Mário de (1998), *Fabulário*, Lisboa, Caminho

4. A História como pretexto para a crítica

4.1 Interacção passado-presente

Leibniz, no século XVIII, defendeu que “a melhor maneira de compreender uma realidade é conhecer-lhe as causas” (Leibniz apud Bloch, 1981: 36). Mais tarde, no século XIX, na mesma esteira, Michelet escreveu que “Todo aquele que se ativer ao presente, ao actual, não compreenderá o actual” (Michelet, apud Bloch, 1981: 36).

Todavia, depois de Leibniz e de Michelet, as sucessivas revoluções técnicas alargaram o “intervalo psicológico” entre as gerações (Bloch, 1981: 36) e surgem outros pensadores com teorias radicais que defendem que o presente é completamente separado dos seus antecedentes, votando o passado ao ostracismo.

No momento presente aceita-se, quase unanimemente, que a ignorância do tempo pretérito compromete o conhecimento do presente, pois “a afirmação de que os homens nada aprendem com a História é contrariada por uma enorme quantidade de factos observáveis” (Carr, 1961: 56). Acredita-se, também, que passado e presente interactuam nos dois sentidos para um conhecimento mútuo:

“É tal a força da solidariedade das épocas que os laços da inteligibilidade entre elas se tecem verdadeiramente nos dois sentidos. A incompreensão do presente nasce fatalmente da

ignorância do passado. Mas talvez não seja mais útil esforçarmo-nos por compreender o passado se nada sabemos do presente”.

(Bloch, 1981: 42)

Na mesma linha, E. Carr afirma:

“O passado é inteligível para nós unicamente à luz do presente; e só podemos compreender completamente o presente à luz do passado”.

(Carr, 1961: 46)

Mário de Carvalho, consciente de que o presente só é compreendido pelo conhecimento do passado, ciente de que Portugal, pelas marcas que permanecem na arqueologia, nas instituições, nas religiões, na linguagem e nos costumes, é fruto da presença multissecular de outros povos, afirma:

“Nós somos mais do que nós, nós somos uma nação muito antiga. E, antes de sermos nação, isto tinha sido um caldeamento muito grande de povos e civilizações. Por detrás de nós, há toda uma estrutura histórica. Quando escrevo *A Inaudita Guerra na Avenida Gago Coutinho*, quando os mouros apareceram aí num engarrafamento em Lisboa, é isso que eu quero dizer: atenção, nós somos uns e somos outros. Ou seja temos cá uma civilização árabe também”.

(Carvalho, 1996: 44)

Ao fazer coexistir no mesmo espaço dois tempos distantes, Mário de Carvalho acentua a ideia de que somos uma osmose étnica e cultural de proveniências várias, entre elas, a árabe. Como Adalberto Alves faz notar, Portugal tem sobejas razões para olhar o mundo Árabe-Islâmico com especial interesse, pois o povo, na sua autenticidade, mantém “a herança árabe e o seu imaginário, de que as lendas são o melhor repositório” (Alves, 1999: 5).

Na verdade, como observa o mesmo autor,

“(…) os árabes circulam ainda nas nossas ruas, no nosso sangue, na nossa História, ou seja, estão no nosso presente. Por isso devemos, com todo o interesse e empenho, estudar essa fonte próxima da nossa cultura que é a cultura árabe. Estudar o passado é, assim, também estudar o nosso presente, a nossa relação com algo que existe ainda, que está vivo e merece ser considerado”.

(Alves, 1999: 44-45)

Apesar de hoje o Ocidente ser também muçulmano numa significativa percentagem das suas populações, o passado árabe continua à espera de ser (re)descoberto para um diálogo franco, aberto e profícuo. E cada vez mais o Homem precisa de se (re)encontrar consigo próprio, como observa E. H. Carr, recorrendo a uma linguagem metafórica:

“A época presente é a mais interessada pela história, comparativamente às anteriores. O homem moderno está, num grau sem precedentes, consciente de si mesmo, e, por conseguinte, consciente da história. Ele perscruta ansiosamente o crepúsculo de que emergiu, esperando que os seu ténues raios de luz iluminem a obscuridade para onde se dirige; e, inversamente, as suas aspirações e ansiedades em relação ao caminho que se estende à sua frente aceleram a sua percepção do que ficou para trás. O passado, o presente e o futuro estão unidos na infundável cadeia da história”.

(Carr, 1961: 112)

Aliás, a necessidade de reconciliação com o passado e mais concretamente com o mundo árabe é mesmo sugerida n’ “A Inaudita Guerra”. Com efeito, quando Ibn-el-Muftar se dirige ao capitão Soares que, curiosamente, vinha ao seu encontro a acenar com um pano branco e o cumprimenta com a expressão “Salam aleikum”, que quer dizer, “ A paz esteja contigo” sugere, essa reconciliação.

Assim, parece-nos não ser demais afirmar, pelo exposto, que “A Inaudita Guerra” nos propõe um diálogo com o passado, sem preconceitos, para podermos tirar ensinamentos do presente à luz do passado e para aprendermos sobre o passado à luz do presente.

4.2 “A Inaudita Guerra”: veículo de crítica ideológica

Mário de Carvalho nasceu em Lisboa, em 1944, e tem uma carreira literária construída após o 25 de Abril, ao longo de cerca de trinta anos. Enquanto estudante de Direito, participou em lutas estudantis nos anos sessenta que o levaram à prisão e, pouco depois, ao exílio. Ligado ao PCP durante anos, confessa numa entrevista recente:

“ (...) devo dizer que as minhas fortes convicções políticas nunca foram muito ortodoxas, depois do 25 de Abril. Dei provas disso. E, aliás, já não pertenço ao partido há sete anos... Houve razões para isso”.

(Carvalho, 2008: 6)

O autor de uma obra, que representa no plano ontológico, a instância imediatamente responsável pela produção do texto, é sempre um sujeito empírico e histórico inserido num contexto histórico-temporal preciso. Não consegue, por isso, alhear-se nem das suas tradições culturais nem dos sistemas ideológicos vigentes. A impossibilidade de um autor se desligar da ideologia é confirmada por José Saramago:

“Houve épocas na história da literatura em que certos escritores e certas correntes literárias afirmaram a necessidade de a literatura viver fora da ideologia, à margem da ideologia. (...) A literatura pode viver de uma certa forma conflituosa com a ideologia. O que não pode é viver fora da ideologia”.

(Saramago, apud Reis, 1998: 73)

Recorrendo a uma linguagem metafórica, Saramago explica a inter-relação entre o escritor e os sistemas ideológicos vigentes:

“ (...) e isso toca a todos porque toda a gente, escritor ou não, vive imerso nessa espécie de caldo. O que significa que nem sequer é legítimo pensar que se poderia viver fora dessa espécie de mar, porque aí é onde se respira, aí é onde se está, é onde nos alimentamos no plano mental”.

(Idem, 1998: 73)

A indissociabilidade entre a *praxis* ideológica e o discurso literário é confirmada por Carlos Reis:

“ (...) tanto a *praxis* ideológica como o discurso literário resolvem-se e agem no plano da linguagem. O que desde logo cauciona a análise da representação ideológico-literária como *semiose*, processo de produção de sentidos envolvidos num acto comunicativo”.

(Reis, 1980: 282)

A obra de Mário de Carvalho fala de si próprio¹¹⁴, reflecte, portanto, a sua forma de se posicionar face ao mundo que o rodeia e o compromisso que assumiu com o seu país. António Guerreiro observa esta particularidade na sua obra:

“Por detrás da linearidade narrativa dos contos de Mário de Carvalho, há sempre algo de obtuso, um nível de sentido que atravessa o interior do texto e vive do implícito e da insinuação: é falsa toda a aparente ligeireza, do mesmo modo que é aparente todo o descomprometimento em relação à Literatura”.

(Guerreiro, 1990: 31)

Com efeito, Mário de Carvalho está longe de assumir uma atitude distante e alheada da realidade do seu país, pelo contrário, torna Portugal a grande personagem da sua obra¹¹⁵ e traça-lhe um retrato duro e cruel. N’ “A Inaudita Guerra”, as personagens do presente, os automobilistas e os agentes da PSP retratam a falta de civismo, a desorganização e a inépcia de um país supostamente moderno. A evocação de um período histórico, a *media aetas*, tem como objectivo estabelecer paralelismos entre épocas tão distantes no tempo, para mostrar que desde aí o comportamento das pessoas pouco ou nada mudou, sendo urgente, portanto, redimensionar o nosso *modus vivendi*.

O pendor histórico-didáctico do universo singular de Mário de Carvalho não é, pois, resultado de uma atitude reverente face aos registos do passado, resulta antes de uma atitude humanista, que encerra em si um *ethos* moralizante. A História continua a apresentar situações paradigmáticas ou exemplares, de maior ou menor proveito para o Homem do presente, não obstante o protesto de alguns que encaram esta relação como anacrónica. Ela é usada para desafiar conceitos ideológicos estabelecidos e, ainda, como lição e exemplo, para melhor situar o Homem na sua contemporaneidade.

A incursão que Mário de Carvalho faz pela História não exclui o olhar atento e crítico sobre a contemporaneidade. É certo que a parataxe criada n’ “A Inaudita Guerra” lembra a

¹¹⁴ Numa entrevista ao *JL*, o autor confirma isto mesmo: “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). Na mesma entrevista, acrescenta: “Cito de memória Jorge Luís 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 Luís Borges. Toda a minha autobiografia está de uma forma ou de outra, nos textos que tenho produzido” (Carvalho, 1997: 40).

¹¹⁵ Eduardo Lourenço, em *O Labirinto da Saudade*, demonstra que as grandes obras de Literatura Portuguesa, depois de Garrett, têm em comum o facto de incidirem sobre o colectivo de Portugal.

nossa ancestralidade, pois o autor recupera aspectos da civilização árabe com contornos de verosimilhança. Todavia, permite, também, vincar a sua posição ideológica relativamente ao seu Portugal de hoje.

Como vimos nos dois primeiros capítulos, o autor não poupa críticas a vários sectores da sociedade portuguesa e faz abalar, de forma profunda, os pilares da ordem social estabelecida e a credibilidade de alguns preceitos dos mais enraizados da religião cristã. A opção pelo conto, a que se associa o modo supletivo fantástico, serve os seus propósitos ideológicos, ao subverter, deliberadamente, os valores morais vigentes. Nos contos analisados, verificámos a ausência de uma intenção edificante explícita, apelando ao leitor para que tome uma atitude reflexiva e activa na construção de uma leitura que ultrapassa claramente os primeiros sentidos.

Numa entrevista concedida em 2004, Mário de Carvalho revela as suas inquietações e o seu inconformismo face ao rumo que Portugal parece levar:

“Não desejo a ninguém o portugalinho mísero, mesquinho, cinzento, abafado, rascóide, opressivo em que vivi a minha juventude (...). Mas caiu-nos em cima um visco sórdido, conformado por patos-bravos, chatins das televisões, gente miserável e corrupta que acabou por dobrar, reduzir e tornar mesquinhos as mentalidades. O país enriqueceu, mas a dominante cultural e intelectual continuou a ser a do terceiro mundo”.

(Carvalho, 2004: 42)

No entanto, apesar de o autor não assumir uma atitude de resignação ou de condescendência com o *status quo*, não cai nos excessos de um discurso pessimista de *finis patriae*. Pelo contrário, a sua postura é de firmeza, de resistência e de luta:

“ (...) Não gostaria de me apresentar como um pessimista jeremiante e lamuriante.

Não é essa a imagem que quero dar. Em segundo lugar, penso que o pessimismo inibe a acção e pode levar a um conformismo muito perigoso. Não me posso esquecer que, concretamente, sobre este pessimismo sobre a natureza do Homem se basearam os fascismos. (...) O pessimismo pode ainda levar a que desistamos de tentar transformar as coisas. Podemos ter a ideia de que, muitas vezes, a nossa actuação sobre a realidade é perversa e que as coisas nos saem ao contrário, mas penso que se fizermos por resistir, as situações melhoram”.

(Carvalho, 1996: 45-46)

O compromisso que Mário de Carvalho revela ter assumido com o país e com o mundo parece contagiar o leitor, encorajando-o a reflectir sobre a posição do Homem e da civilização no fluir do tempo e, quem sabe, a intervir de forma crítica no meio em que se insere.

4.3 Estratégias e procedimentos técnico-discursivos para veiculação da crítica

A leitura crítica de um texto não pode limitar-se à decomposição de sentidos e à sua intencionalidade. Como alerta Carlos Reis, a leitura deve ter em atenção a coerência interna do texto e os procedimentos técnico-discursivos usados pelo autor:

“ Procura-se, então, avaliar, em função das fundamentais coordenadas ideológicas representadas no texto, as condições de ajustamento desse texto, *enquanto entidade artística de mediação*, a um específico contexto ideológico-social. Certas opções de modo e de género literário, o recurso às potencialidades pragmáticas de determinados signos, procedimentos retóricos particulares, a eleição de elencos temáticos, constituem decisivos (mas não exclusivos) elementos de ponderação, a este nível”.

(Reis, 1992: 286-287)

Deste modo, considerando estas premissas, reflectiremos sobre as opções do autor que se articulam para o seu posicionamento crítico. Mesmo verificando que só em concomitância tais procedimentos resultam em pleno, por necessidade metodológica, estudaremos cada um *per se*.

4.3.1 A Intertextualidade

O leitor que acompanha a obra literária de Mário de Carvalho já está familiarizado com uma proliferação de textos que, por vezes, são temporalmente distantes. Nunca fazendo *tabula rasa* das lições de grandes artistas da literatura e sem cair no *fastidium* da repetição, o autor escreve a partir do escrito, com grande criatividade, originalidade e humor.

A intertextualidade decorre do princípio fundamental de que não existe semiose *ex novo*. Na senda de Bachtin, Aguiar e Silva define a intertextualidade como um conjunto de “relações dialógicas” com outros textos, uma vez que qualquer texto pressupõe “um *intercâmbio discursivo*, uma tessitura polifónica na qual confluem, se entrecruzam, se metamorfoseiam, se corroboram ou se contestam outros textos, outras vozes e outras consciências” (Aguiar e Silva, 1982: 593). Carlos Reis também sublinha o diálogo que toda a obra estabelece com outros textos:

“ (...) considerar-se-á ainda que o texto literário compreende uma dimensão virtual, intertextual, na medida em que é possível relacioná-lo com outros textos que com eles dialogam e nele se projectam”¹¹⁶.

(Reis, 2001: 169)

A intertextualidade pressupõe, por conseguinte, uma série de interacções semióticas e discursivas com múltiplos textos que fazem parte do património cultural.

A nossa análise incidirá no diálogo que o conto estabelece com uma diversidade de textos, tendo consideração a distinção entre intertextualidade exoliterária e intertextualidade endoliterária, proposta por Aguiar e Silva. No primeiro caso, o intertexto¹¹⁷ 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).

N’ “A Inaudita Guerra”, a intertextualidade exoliterária está, portanto, presente nas relações que o texto estabelece com obras historiográficas e com a mitologia clássica.

Os vários aspectos da cultura árabe e o período da Reconquista Cristã que o autor recupera são o testemunho vivo da interacção com a História que, como vimos, tem, entre outras, intenções ideológicas.

O diálogo com a mitologia não é nem casual, nem ingénuo. De facto, ao evocar o mito de Clio, o autor não só explica o que é racionalmente inexplicável – o amalgamento de dois tempos distantes – como também responde ao apelo intrínseco do Homem para manter vivas as suas crenças, as suas imagens, os seus símbolos (Jabouille, 1993: 59). Ou seja, o diálogo

¹¹⁶ Na mesma linha, J. Kristeva afirma que “todo o texto se constrói como mosaico de citações, todo o texto é absorção e transformação de um outro texto” (Apud Ceia, 2005).

¹¹⁷ Aguiar e Silva define intertexto “como o *corpus* de textos com os quais um determinado texto mantém aquele tipo de interacção” (Aguiar e Silva, 1982: 593).

com o mito (re)afirma a necessidade do Homem se ligar às suas origens e a não renunciar o mistério das coisas e do mundo, já que nem sempre são explicáveis pela razão e pela ciência.

Como ressalva Roger Callois, ao identificarmos o mito como categoria do imaginário, não devemos, no mundo moderno, pretender encontrar na literatura a resposta às necessidades humanas, já que “se existe, de facto, um valor do mito tomado como tal, não é, de modo nenhum, de ordem estética” (Callois, 1980: 113). Nesta perspectiva, o mito assume, assim, um carácter colectivo que

“ (...) justifica, apoia e inspira a existência e a acção de uma comunidade, de um povo, de um grupo profissional ou de uma sociedade secreta (...) revestido de autoridade e de força coerciva”.

(Callois, 1980: 113)

António Quadros, seguindo a mesma linha de Mircea Eliade, postula o mito como ponte de ligação entre o Homem e os deuses, única possibilidade de ultrapassar “a evanescência da morte” (Quadros, 1983: 115) e atingir a eternidade.

José Maria André refere ainda que, através do mito, se salvaguarda a “singularidade” de uma cultura e se promove o diálogo com o mundo, por isso, é importante a

“preservação do núcleo ético e mítico de cada cultura como forma de salvaguardar a singularidade, não num processo de afastamento chauvinista ou solipsista, mas numa aproximação dialógica com os outros. Tal núcleo, longe de exprimir um fechamento sobre si, implica, por tudo o que envolve, uma abertura criadora ao mundo da alteridade”.

(André, 2005: 139)

Relativamente à intertextualidade endoliterária, esta está presente no dialogismo que o texto estabelece com a *Arte Poética* de Horácio¹¹⁸.

Com efeito, o conto abre com a reprodução parcial de um verso do autor latino¹¹⁹:

¹¹⁸ Quintus Horatius Flacus foi um dos poetas mais notáveis da literatura latina e talvez aquele que, ao lado de Virgílio, seu contemporâneo, maior influência exerceu na literatura, em várias épocas. Nascido em 65 a. C em Venúsia, a obra de Horácio é constituída pelos Epodos, pelas Odes, pelas Sátiras e pelas Epístulas.

¹¹⁹ O verso a que alude é o seguinte: “indignor quandoque bonus dormitat Homerus”. A tradução proposta por M. Rosado Fernandes é a seguinte: “não posso deixar de indignar-me todas as vezes que dormita o bom Homero”, in Q. Horácio Flaco (1984) *Arte Poética*, (trad. por Manuel Rosado Fernandes), 2ª Edição, Lisboa, Editorial Inquérito.

“O grande Homero às vezes dormitava, garante Horácio”.

(Carvalho, 1992: 27)

Convocando dois nomes da literatura clássica, que representam a autoridade, o prestígio e a sabedoria de há séculos, o autor surpreende o leitor modelo pela inesperada afirmação, porque usa, de forma abusiva e deliberada, o verbo “garantir” que, consabidamente, remete para uma certeza absoluta do que se assevera. Homero (século VIII a. C) tinha vivido sete séculos antes de Horácio (século I a. C) e o conhecimento que este tinha acerca dos seus hábitos terá chegado através de historietas que se contavam a seu respeito, por isso, nunca dignas de crédito a ponto de garantir a sua veracidade.

Curiosamente, a fraqueza de Homero e a de outros poetas, que também se dão a uma sesta, é similar à dos deuses:

“Outros poetas dão-se a uma sesta, de vez em quando, com prejuízo da toada e da eloquência do discurso. Mas, infelizmente, não são apenas os poetas que se deixam dormir. Os deuses também.

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”.

(Carvalho, 1992: 27)

A ideia preconcebida de que os deuses estão acima dos Homens é, provocatoriamente, deitada por terra. Afinal, eles partilham das mesmas fraquezas e fragilidades e, pior ainda, as consequências das suas distrações não ficam ao nível da “toada” nem da “eloquência” do discurso, como acontece com os poetas, mas chegam a pôr em causa o devir temporal:

“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)

O leitor modelo diverte-se ao reconhecer este diálogo lúdico que o autor estabelece com os clássicos e com o paralelismo invertido Homens/Deuses.

O leitor menos preparado literária e culturalmente, ao confrontar-se com este “palimpsesto tão saturado” (Silvestre, 1998: 213) devido ao dialogismo intertextual, à

primeira vista, tem dificuldade em estabelecer relações ou em identificar os textos a que alude¹²⁰ e a retirar menos prazer dos efeitos criativos e cómicos do autor. Na verdade, a literatura pós-moderna tem sido acusada de elitismo ao reescrever ludicamente textos que não fazem parte da enciclopédia literária do leitor comum. Mas, como observa Maria Alzira Seixo, pouco importa se o leitor é ou não capaz de ler em diferentes níveis as referências eruditas, pois

“ (...) só as apreende quem as conhece, e quem não as conhece diverte-se com uma interpretação mais à letra, seguindo o percurso das personagens bizarras que volteiam em torno dos alapardados coronéis”¹²¹.

(Seixo, 2004: 112)

N’ “A Inaudita Guerra”, os dois vultos evocados da literatura, Homero e Horácio, servem os propósitos do autor – apresentar uma justificação para a distração de Clio e proporcionar prazer estético ao leitor. O objectivo não é, portanto, a mera ostentação de erudição, como denuncia Mário de Carvalho pela voz de uma personagem do romance *Fantasia Para dois Coronéis e Uma Piscina*:

“Há gajos que se fartam de fazer citações encapotadas para ver se a malta dá por isso”.

(Carvalho, 2003: 207)

4.3.2 A Ironia

A ironia é uma das figuras de retórica mais antigas. No seu tratado *De Oratore*, Cícero (106 a. C – 43 a. C) apresenta uma sincrética definição de ironia:

“*Urbana etiam dissimulatio est, cum alia dicuntur ac sentias*”

(Cícero, II, 269)

¹²⁰ George Steiner, em “O Leitor Incomum” de *Paixão Intacta*, refere que, actualmente, o leitor sofre de sintomas preocupantes de “dislexia”, por estar pouco apetrechado de conhecimentos literários (Steiner, apud Martins, 2004: 239).

¹²¹ Observação feita a respeito do romance *Fantasia Para Dois Coronéis e Uma Piscina*.

A definição de Cícero refere dois aspectos fundamentais: dizer algo diferente do que se pensa e expressá-lo de forma fingida.

Mas o conceito de ironia tem evoluído ao longo dos tempos. Actualmente, apesar da vasta literatura para a definir, permanece um conceito inacabado, fluido, ambíguo, que não se deixa aprisionar por nenhuma definição estanque. Maria de Lourdes Ferraz, a propósito da dificuldade em delimitar o conceito de ironia, refere:

“Parece que quanto mais facilmente apreendemos um facto ou um fenómeno, assumido como noção corrente da nossa linguagem, mais dificuldade temos na sua definição, ou seja, no determinar das características e propriedades que lhe são intrínsecas”.

(Ferraz, 1987: 15)

Com efeito, qualquer autor que se debruce sobre a ironia numa determinada obra é impelido a preceder o seu estudo com abundantes considerações sobre a complexidade do conceito e a indicar a acepção que pretende atribuir-lhe.

Pierre Schoentjes intitula, elucidativamente, o seu estudo sobre a ironia em Proust de *Recherches de l'Ironie et Ironie de la Recherche* e explica:

“ ‘Recherche’ parce que parmi les phénomènes étudiés aujourd’hui par la critique celui d’ironie se trouve entouré d’un brouillard qui rend difficile sa perception”.

(Schoentjes, 1993: 11)

Acentuando a dificuldade na definição terminológica, acrescenta que “chaque auteur accorde au terme ‘ironie’ un sens qu’il est le seul à partager” (Schoentjes, 1993: 11).

Porém, como observa Linda Hutcheon, há um aspecto em que todos os teóricos estão de acordo: a ironia implica que o decodificador (o leitor) avalie a intenção do autor:

“ (...) il faut que l’acte de lecture soit dirigé au-delà du texte (comme unité sémantique ou syntaxique) vers un décodage de l’intention évaluative, donc ironique, de l’auteur”.

(Hutcheon, 1981: 141)

A pragmática, com os seus estudos recentes, veio dar um contributo valioso, demonstrando que a ironia verbal não comporta apenas uma especificidade semântica (a

dissimulação através de uma estrutura antifrástica), mas que deveria definir-se por outras coordenadas não exclusivamente linguísticas¹²²:

“Ces fonctions – d’inversion sémantique et d’évaluation pragmatique – sont toutes deux implicites dans le mot grec, eirôneia, qui évoque en même temps la dissimulation et l’interrogation, donc un décalage entre significations mais aussi un jugement. L’ironie est à la fois structure antiphrasique et stratégie évaluative impliquant une attitude de l’auteur-encodeur à l’égard du texte lui-même. Attitude qui permet et demande au lecteur-décodeur d’interpréter et d’évaluer le texte qu’il est en train de lire”.

(Hutcheon, 1981: 142-143)

Todavia, como alerta Linda Hutcheon, também a pragmática só por si não é suficiente para explicar “la spécificité biphénoménale” da ironia:

“Comme la sémantique, la pragmatique seule ne peut pas rendre compte du double fonctionnement et de la spécificité biphénoménale de l’ironie. Néanmoins, l’orientation pragmatique s’avère nécessaire s’il faut avant tout maintenir une lucidité terminologique”.

(Hutcheon, 1981: 153)

Tendo em conta estas considerações iniciais em relação à complexidade de que se reveste o conceito, o nosso estudo incidirá sobre a ironia presente n’ “A Inaudita Guerra” detentora de um *ethos* de gozo e de crítica¹²³.

Centremo-nos, então, nos três exemplos seguintes:

“(…) o agente de segunda classe da PSP Manuel Reis Tobias, em serviço à entrada da Avenida Gago Coutinho, meio escondido por detrás das colunas de um prédio, no propósito sábio e louvável de surpreender contraventores aos semáforos (...)” [Sublinhados nossos]

(Carvalho, 1992: 29)

¹²² Catherine Kerbrat-Orecchioni demonstra, no entanto, que a pragmática, ao reconhecer a pertinência da intencionalidade, não escamoteia problemas como: a complexidade do termo, a questão da competência do leitor e a manipulação do autor (Cf. Hutcheon, 1981: 149).

¹²³ Como refere Linda Hutcheon, a ironia sem um *ethos* de gozo, de troça, de desprezo ou de crítica deixaria de existir (Cf. Hutcheon, 1981: 145-147).

“Manuel da Silva Lopes, que conduzia um daqueles irritantes camiões carregados de grades de cerveja que a Providência encarregou de ensarilhar os trânsitos de Lisboa (...)”
[Sublinhados nossos]

(Carvalho, 1992: 30-31)

“ (...) e quando os primeiros alfanges assomavam ao lado de um autocarro da Carris, já os briosos homens da Polícia de Intervenção corriam a bom correr até à cervejaria Munique, onde se refugiavam atrás do balcão, deixando a mourama senhora da placa central da Praça do Areeiro”. [Sublinhados nossos]

(Carvalho, 1992: 32)

Em qualquer dos exemplos apresentados, o autor, ao dizer precisamente o contrário do que pensa, de forma dissimulada, pretende o ridículo, a troça, a crítica.

De facto, no primeiro exemplo, o alvo atingido é a PSP que, em vez de se preocupar em manter a ordem para garantir a segurança dos cidadãos, como aliás é expectável e “louvável”, apenas se ocupa em caçar multas, sub-repticiamente, aos contraventores. No segundo exemplo, a crítica é dirigida aos camionistas que, numa cidade como a de Lisboa, cujo trânsito já é caótico, vêm “ensarilhar” ainda mais a circulação dos automóveis. A culpa, como é óbvio, não é da Providência, que nada tem a ver com a situação, mas dos responsáveis pela organização rodoviária. No terceiro exemplo, mais uma vez, são os elementos da segurança pública os visados, já que estes, em vez de cumprirem com determinação, com profissionalismo e com brio as suas funções, cobardemente, se refugiam atrás do balcão da cervejaria Munique e deixam os mouros ocuparem a placa central da Praça do Areeiro.

O autor, que se esconde por detrás de um narrador heterodiegético mas subjectivo, espera, portanto, que o seu leitor não só reconheça estas ironias, como também se divirta com elas, porque, como veremos no ponto seguinte, elas são um trampolim para o riso.

Na linha de Fátima Marinho (Marinho, 1996: 267), consideramos, também, que a sanção infligida à deusa Clio pela sua distração - quatrocentos anos sem ambrósia¹²⁴ - constitui uma ironia, até porque o próprio narrador comenta que tal castigo não será “dissuasor de novas distrações” (Carvalho, 1992: 35). Deste modo, o autor deixa em aberto a possibilidade de haver novo descuido de Clio, proporcionando novamente a interacção passado-presente. Como já vimos, a consciência paractáctica possibilita uma nova forma de encarar os outros e o mundo.

¹²⁴ Substância deliciosa com que se alimentavam os deuses do Olimpo.

Se havia dúvidas relativamente às intenções de Mário de Carvalho, através da ironia, elas são desvanecidas, pois o autor não só nos revela o modo como apreende o mundo, como também abana ortodoxias, abrindo brechas para a reflexão do leitor.

4.3.3 O Humor e o Cômico

De acordo com Jean Sareil, quase todas as obras profundamente impregnadas pelo cômico têm tido sérias dificuldades em impor-se no universo literário:

“ (...) il faut bien reconnaître ceux qui ont pris pour tâche d’amuser leur prochain, et, très éventuellement, la postérité, encourrent un léger mépris, ou si l’ont veut être plus nuancé, leurs écrits imposés par une admiration séculaire, sont pourtant accueillis avec une certaine condescendance”.

(Sareil, 1984: 36-37)

Tendo uma clara percepção desta realidade, Mário de Carvalho explica às suas personagens, no epílogo de *Casos do Beco das Sardinheiras* que “isto de literatura (...) tem os seus pergaminhos, a sua dignidade: A-dignidade-do-discurso-literário” (Carvalho, 1985: 77). Mais à frente, manifesta mesmo a intenção de ultrapassar as designações “populismo – fantástico – humorístico – coiso” (Carvalho, 1985: 78) a que comumente associam a sua obra. Como é óbvio, está a referir-se a *O Livro Grande de Tebas, Navio e Mariana*, que viria a ser publicado pouco tempo depois, uma das únicas obras que foge ao cômico. Deste modo, Mário de Carvalho não só alerta para a precariedade do “fantástico”, como também a estende ao humor. Das suas palavras, depreende-se uma apurada consciência da marginalidade a que é votada a literatura construída com humor.

À semelhança da ironia, também o humor e o cômico não são conceitos pacíficos. Vocábulos como ironia, sarcasmo, sátira, espírito... são-lhe muito próximos, o que dificulta a sua delimitação. Douglas Muecke refere esta fluidez no artigo “Analyses de l’Ironie”:

“Deux critiques littéraires peuvent être totalement d’accord dans le jugement qu’ils portent sur la même oeuvre, mais l’un peut appeler ‘ironique’, l’autre ‘satirique’, voire ‘comique’, ‘humoristique’, ‘paradoxale’, ‘dialectique’ ou ‘ambigue’”.

(Muecke, 1978: 478)

Como ponto de partida, sem a preocupação em estabelecer fronteiras rígidas entre os dois conceitos, tomámos as definições simples apresentadas pelo dicionário, que refere que o humor é aquilo que é dito com graça e que o cómico é o que faz rir, havendo, portanto, uma espécie de relação causa-efeito entre os dois conceitos. Deste modo, o cómico implica, implícita ou explicitamente, o desvio a uma determinada ordem - de comportamento, de raciocínio, de linguagem... - considerado como normal.

N' "A Inaudita Guerra", são várias as situações anómalas e inusitadas que nos são contadas com imensa graça e, portanto, potenciadoras de riso ou, pelo menos, de um sorriso. Assinalamos algumas.

A primeira que nos é relatada é a do árabe Ali-ben-Yussuf que, ao deparar-se com milhares de carros que circulavam na avenida Gago Coutinho, ficou amedrontado, pois aos seus olhos os automobilistas constituíam uma verdadeira ameaça ao seu exército. Alçando as mãos ao céu, bradou que "Alá era grande" (Carvalho, 1992: 28) e se não fosse o seu chefe a travar-lhe os seus intentos, apear-se-ia, ali mesmo, para orar. O leitor ocidental, pouco habituado a estas manifestações públicas de fé, sorri, porque interpreta a sua reacção se não ridícula, pelo menos, caricata.

Com humor e com ironia à mistura, é-nos relatada a forma caricata de Manuel Reis Tobias caçar multas à entrada da avenida: "meio escondido por detrás das colunas de um prédio, no propósito sábio e louvável de surpreender contraventores" (Carvalho, 1992: 29). O leitor não deixa, certamente, de sorrir ao imaginar a situação ou, até, ao lembrar-se de situações similares por si já observadas...

O gesto incauto de Manuel da Silva Lopes, ao atirar um calhau pequeno que atingiu Mamud Beshewer, "um dos mais quietos da tropa", faz sorrir o leitor pela atitude infantil acrescida pelo ciúme de não se sentir observado.

A zipada de água que alguém atirou de uma janela e que caiu sobre o manto de Ibn-el-Mufar, deixando-o irritado, também nos faz sorrir. A sua irritação é tal que avançou com "uma carga de cavaleiros berberes aos gritos de guerra de alfange em riste, ladeando automóveis, amolgando *capots*" (Carvalho, 1992: 32). Perante a iminência do ataque mouro, conta o narrador, criando mais um momento repassado de humor e de ironia, que os "briosos" homens da Polícia de Intervenção correram até à cervejaria Munique, "deixando a moirama senhora da placa central da Praça do Areeiro" (Carvalho, 1992: 32).

A exclamação proferida por Aurélio Soares - "Estas coisas só me acontecem a mim!" (Carvalho, 1992: 33) - ao chegar à avenida Gago Coutinho e ao deparar-se com milhares de

mouros no meio dos automóveis, faz despoletar, também, o riso. De facto, não só revela a sua aflição, como também o seu enorme egocentrismo, já que se esquece dos milhares de automobilistas envolvidos na mesma situação¹²⁵.

Não há dúvida que as situações referidas dispõem bem o leitor, já que estão relatadas com graça. No entanto, parece-nos que o ludismo criado é, de certo modo, enganador, constituindo-se como uma espécie de *granum salis* à desilusão suscitada pela realidade objecto da sua análise. Numa entrevista a J. Paulo Cotrim, Mário de Carvalho aproxima o humor da seriedade:

“O humorismo é a forma positiva, não sei se diga mais eficaz, mas é com certeza a mais próxima de exprimir o desencanto”.

(Carvalho, 1996: 45)

O humor e o cómico aparecem-nos, assim, como formas legítimas e inteligentes de o autor dar a conhecer a realidade actual, disfarçando o seu desencanto por aquilo que observa.

¹²⁵ Nuno Santos Costa, a respeito das duas peças de teatro de Mário de Carvalho *Se Perguntarem por Mim, Não Estou e Haja Harmonia*, realça dois traços comuns a toda a obra do autor – a subversão e o olhar bem humorado sobre a sociedade: “Se há coisa que falta à literatura portuguesa de hoje é a capacidade de recriar com humor o quotidiano em que nos revelamos. É a arte de juntar os pequenos tiques, os pequenos problemas domésticos, sentimentais, de stress do dia-a-dia de cada um e lhes dar qualquer sentido por escrito. Mário de Carvalho é um dos escritores capazes dessa proeza de desconstruir classes sociais, instituições, hierarquias, sentimentos com um sentido de humor inteligente, que faz rir e pensar ao mesmo tempo. (...) Mário de Carvalho divertiu-se a destruir lugares-comuns, a inverter dados adquiridos, com um humor mais anárquico e desregrado do que na primeira peça. (...) A gargalhada inteligente de Mário de Carvalho já fazia falta ao mercado editorial português” (Santos, 1999: 52).

Conclusão

Ao evocar o tempo pretérito, Mário de Carvalho não tem como último escopo a reprodução dos tempos idos, tal como pretendiam os românticos, até porque, na pós-modernidade, já não se crê no valor absoluto do facto histórico, nem na imparcialidade da transmissão dos acontecimentos. A nova História passa pela relativização do conceito de verdade, pela consciência da impossibilidade de produzir um discurso único e definitivo sobre acontecimentos reais. 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.

Fazendo coexistir dois tempos distantes num mesmo espaço, Mário de Carvalho lembra que somos uma osmose étnica e cultural de proveniências várias, entre elas a árabe, e que o presente só é compreendido pelo passado:

“O que me levou a escrever a *Inaudita*... e por que razão misturei épocas distintas: foi a consciência de que Portugal é um país muito antigo, muito miscigenizado, percorrido por muitas culturas e civilizações, de modo que cada um de nós é mais do que ele próprio, porque tem atrás de si uma grande espessura de História”¹²⁶.

(Carvalho, apud Couto 2003: 317).

Com efeito, Portugal tem sobejas razões para olhar o mundo árabe-islâmico com especial interesse, pois o povo, na sua autenticidade, mantém a herança no seu imaginário, como testemunham as lendas. Apesar de hoje o Ocidente ser também muçulmano numa significativa percentagem das suas populações, o passado árabe continua à espera de ser (re)descoberto para um diálogo franco, aberto e profícuo. E cada vez mais o Homem precisa de se (re)encontrar consigo mesmo, indo ao encontro da sua História, para (re)pensar o presente e perspectivar o futuro. A necessidade de reconciliação com o passado é sugerida n’ “A Inaudita Guerra”: Ibn-el-Muftar, ao dirigir-se ao capitão Soares, acena com um pano branco e saúda-o com a expressão “Salam aleikum”, que quer dizer, “A paz esteja contigo”.

A manipulação que Mário de Carvalho faz do tempo, ao apagar barreiras temporais, fazendo coincidir épocas distantes, não é feita numa perspectiva nostálgica, mas sim com uma

¹²⁶ Excerto de uma carta escrita por Mário de Carvalho a um grupo de alunos de uma escola secundária de Vila Nova de Gaia que o questionou sobre a razão de misturar épocas distintas na *Inaudita Guerra na Avenida Gago Coutinho*.

intenção crítica e problematizante. O autor reivindica uma consciência metahistórica, ao realçar aspectos comuns ao indivíduo, independentemente da época a que pertence, sugerindo, todavia, diferenças de mentalidade e costumes geradas pelo tempo. Tornando Portugal a grande personagem da sua obra, traça-lhe um retrato duro e cruel. N' "A Inaudita Guerra", as personagens do presente, os automobilistas e os agentes da PSP, retratam a falta de civismo, a desorganização e a inépcia de um país supostamente moderno. A evocação de um período histórico, a *media aetas*, tem como objectivo estabelecer paralelismos entre épocas tão distantes no tempo, para mostrar que pouco ou nada mudou, sendo urgente, portanto, redimensionar o *modus vivendi*. A História continua, assim, a apresentar situações paradigmáticas de maior ou menor proveito para o Homem do presente, não obstante o protesto de alguns que encaram esta relação como anacrónica. N' "A Inaudita Guerra", ela é usada para desafiar conceitos ideológicos estabelecidos e, ainda, como lição e exemplo, para melhor situar o Homem na contemporaneidade.

Os procedimentos técnico-discursivos usados pelo autor – a intertextualidade, a ironia, o humor e o cómico – articulam-se, em concomitância, para veicular o seu posicionamento crítico e para abanar ortodoxias. Os vários aspectos da cultura árabe e o período da Reconquista Cristã que o autor recupera são o testemunho vivo da interacção com a História. O diálogo que estabelece com a mitologia e com a literatura clássica não só explica o que é racionalmente inexplicável – o amalgamento de duas épocas – como também proporciona prazer estético ao leitor. Na verdade, a ironia, apesar de dissimular a atitude do autor face às questões da actualidade, é detentora de um *ethos* de crítica e de gozo. O ludismo criado, através das situações anómalas e inusitadas é, de certo modo, enganador, constituindo-se como uma espécie de *granum salis* face à desilusão suscitada pela realidade objecto da sua análise.

Os acontecimentos narrados n' "A Inaudita Guerra" foram construídos a partir de um acontecimento meta-empírico e, portanto, inverosímil – o cruzamento de duas épocas. No entanto, os factos daí decorrentes estão inseridos num mundo com contornos de verosimilhança. Para apagar as marcas de inverosimilhança e incrementar a verosimilhança ao narrado, o autor recorreu a diversas estratégias para simular acções, personagens e espaços em conformidade com as referências que o leitor actual tem da realidade empírica. O leitor modelo, ao activar a sua enciclopédia, facilmente coopera com o autor que, subtilmente, o conduz a ler como verosímil o inverosímil.

Os contos insertos n' *A Inaudita Guerra na Avenida Gago Coutinho* têm como elemento comum o insólito. Estas narrativas, embora não veiculem uma intenção edificante explícita,

porque subvertem, deliberadamente, os valores vigentes, apresentam uma moral “às avessas”, apelando ao leitor para que tome uma atitude reflexiva e activa na construção de uma leitura que ultrapassa claramente os primeiros sentidos. Com efeito, o leitor configurado pelo autor é um indivíduo activo, capaz de cooperar com o autor na construção do texto. A opção pelo conto, genericamente caracterizado pela sua contenção narrativa, é intencional, sendo este o meio privilegiado para servir os propósitos do autor: divertir e reprimir atitudes condenáveis do ponto de vista ético. Nalguns relatos, a que se associa o modo supletivo fantástico, todos os elementos se conjugam para subverter os valores morais vigentes, emergindo, assim, uma moral-outra, com coordenadas comportamentais provocatoriamente opostas aos comuns padrões normativos.

O compromisso que Mário de Carvalho assume com o país e com o mundo parece contagiar o leitor, encorajando-o a reflectir sobre a posição do Homem e da civilização no fluir do tempo e, quem sabe, a intervir de forma crítica no meio em que se insere.

Referências Bibliográficas:

I. Mário de Carvalho

CARVALHO, Mário de (1987), *A Paixão do Conde de Fróis*, Lisboa, Caminho, 3ª edição (1ª edição: 1986).

CARVALHO, Mário de (1990), *Contos da Sétima Esfera*, Lisboa, Caminho, 2ª edição (1ª edição: 1981).

CARVALHO, Mário de (1991), *Quatrocentos Mil Sestércios seguido de O Conde Jano*, Lisboa, Caminho.

CARVALHO, Mário de (1992), *A Inaudita Guerra da Avenida Gago Coutinho*, Lisboa, Caminho, 9ª edição (1ª edição: 1983).

CARVALHO, Mário de (1994), *Um Deus Passeando Pela Brisa Da Tarde*, Lisboa, Caminho.

CARVALHO, Mário de (1998), *Fabulário*, Lisboa, Caminho (1ª edição: 1984).

CARVALHO, Mário de (2000), *Os Alferes*, Lisboa, Caminho, 3ª edição (1ª edição: 1989).

CARVALHO, Mário de (1982), *O Livro Grande de Tebas, Navio e Mariana*, Lisboa, Caminho.

CARVALHO, Mário de (1984), *Era uma vez um Alferes*, Lisboa, Rolim

CARVALHO, Mário de (1985), *Casos do Beco das Sardinheiras*, Lisboa, Edições Rolim, 2ª edição (1ª edição: 1981).

CARVALHO, Mário de (2003), *Fantasia Para Dois Coronéis e Uma Piscina*, Lisboa, Caminho.

Entrevistas:

CARVALHO, Mário de (1995), “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 (1996), “Alguma coisa me perturba” [entrevista de João Paulo Cotrim], in *Ler Livros e Leitores*, Lisboa, nº 34, 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 (1999), “Mário de Carvalho” [entrevista de Soledade Martinho Costa], in *Notícias Magazine*, 11 de Abril de 1999, pp. 6-8

CARVALHO, Mário de (2004), “Mário de Carvalho. Praia Lusitana – o retrato, a ironia e o desencanto” [entrevista de J. Cândido Oliveira Martins], in *Os Meus Livros*, número 19, Março de 2004, pp. 38-44.

CARVALHO, Mário de (2008), “Entrevista a Mário de Carvalho” [entrevista de Pedro Dias de Almeida], in *Visão*, Domingo, 6 de Março, Disponível em:

<http://eoilinguaportuguesa.blogspot.com/2008/03/entrevista-mrio-de-carvalho.html>,
acedido a 18/07/09.

CARVALHO, Mário de (2004), “Mário de Carvalho. Pátria Lusitana – o retrato, a ironia e o desencanto” [entrevista de J. Cândido Oliveira Martins], in *Os Meus Livros*, Lisboa nº 19, pp. 38-44.

II. Estudos e Artigos sobre Mário de Carvalho

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.

CARVALHO, Mário de (1997), “Auto-Retratos Expressar a meninice” in *JL – Jornal de Letras Artes e Ideias*, 8 de Outubro de 1997.

CEIA, Carlos (2007), *A Construção do Romance - Ensaios de Literatura Comparada no Campo dos Estudos Anglo-Portugueses*, Coimbra, Almedina.

CONTÂNCIO, Natália Maria Massa (2004), *Ruínas e Incertezas em Um Deus passeando pela Brisa da Tarde, de Mário de Carvalho*, Dissertação de mestrado em Línguas Românicas – Literatura Portuguesa, Lisboa, apresentada à Faculdade de Ciências sociais e Humanas, policopiado.

CORREIA, Clara Pinto (1985), “Mário de Carvalho, Sobretudo Não Confundir Género Humano Com Manuel Germano”, in *Jornal de Letras*, Dezembro de 1985, p. 2

CORREIA, Rosita Silveirinha Paneiro (1990), *O Fantástico – Espaço de Liberdade - em Mário de Carvalho*, Tese de Mestrado em Letras Vernáculas (Literatura Portuguesa), Universidade Federal do Rio de Janeiro, policopiado.

COUTO, Rosa Maria Soares (2003), “Subsídios para uma leitura orientada do Conto *A Inaudita Guerra da Avenida Gago Coutinho* de Mário de Carvalho” in *Máthesis*, pp. 313-325. Disponível em:

<http://www.google.pt/search?sourceid=navclient&ie=UTF-8&q=M%c3%a1thesis+Rosa+Maria+Couto>, acessido em 13/2/08.

CRUZ, Liberto (1984), “Resenha do Livro *A Inaudita Guerra na Avenida Gago Coutinho*”, in *Colóquio/Letras*, nº 81, Fundação Calouste Gulbenkian, Setembro de 1984, p. 88.

GARCÍA, Flavio (2007a), “Marcas da banalização do insólito na narrativa curta de Mário de Carvalho, *Casos do Beco das Sardinheiras* como paradigma de um novo género literário” in NITRINI, Sandra et al. *Anais do XI Encontro Regional da Associação Brasileira de Literatura Comparada – Literatura, Artes, Saberes*, S. Paulo, ABRALIC., pp. 1-11 http://www.flaviogarcia.pro.br/textos/doc/marcas_da_banalizacao_do_insolito_na_narrativa_curta.pdf, acessido em 12/02/09.

GARCÍA, Flavio (2007b), “Casos do Beco das Sardinheiras, de Mário de Carvalho: paradigma do macro-género” in *O Marrare*; Rio de Janeiro, pp. 8-19. <http://www.omarrare.uerj.br/numero8/flavio.htm>, acessido em 12/02/09.

GUERREIRO, António (1990), “Alegorias do absurdo – Os Alferes de Mário de Carvalho” in *Expresso, Livros*, de 13 de Janeiro de 1990, p. 31.

GUEDES, Maria Estela (1992), “Um riso sério e honesto...”, in *Diário de Notícias*, Domingo-Livros, 8 de Março de 1992, p. 5.

GOUVEIA, Teresa Isabel Gonçalves (2001), *O fantástico na produção contista de Mário de Carvalho*, Tese de mestrado de Ensino da Língua e Literatura Portuguesa, Vila Real, Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, policopiado.

GUSMÃO, Manuel (1988), “Textualização, polifonia e historicidade”, in *Vértice*, nº 6, pp. 47-51.

HILÁRIO, Rui Filipe Alves (2006), “*Quatrocentos Mil Sestércios*” de Mário de Carvalho – *Intertextualidade para a Escola*, Mestrado em Estudos Portugueses Interdisciplinares, Universidade Aberta, policopiado.

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>, acessido em 12/12/08.

MARTINS, 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_ISiI-UW_17_MARTINS-J.Candido-OLIVEIRA_Mario-de-Carvalho-e-o-retrato-melancolico-de-um-pais.pdf, acessido em 19/01/09.

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.

MORÃO, Paula (1993), “Mário de Carvalho. Um livro Inaudito”, in *Viagens na Terra das Palavras*, Lisboa, Coleção Literatura 1, Edições Cosmos, pp. 113-114.

PEREIRA, Ricardo de 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, 13-26 de Dezembro de 2000, pp. 5-8.

PIRES, Catarina (2004), “Mário de Carvalho – Fantasia para um escritor e seu país”, in *notícias magazine (supl. do Jornal de Notícias)*, nº 607, 11 de Janeiro, pp. 20-25.

RELVÃO, Madalena M. Marques (1999), *Estratégias de Subversão em Mário de Carvalho*, Universidade de Aveiro, Dissertação de Mestrado em Estudos Portugueses, policopiado.

ROBILLARD, Marie-Amélie (2002), *Água em Pena de Pato de Mário de Carvalho: Um teatro do Desencanto*, trad. Manuel Ruas, Estudos de Literatura Portuguesa. Lisboa, Caminho.

SANTOS, Nuno Costa (1999), “Era bom que os escritores escrevessem assim sobre o assunto” in *DNA*, suplemento do *Diário Notícias*, nº 135, de 26 de Junho de 1999, p. 52

SEIXO, Maria Alzira (2004), “O Alentejo do nosso contentamento”, in *Visão*, de 5 de Fevereiro de 2004, p. 112.

SEQUEIRA, Maria Goreti Rosas (1996), *Aproximação a uma Leitura do Risível em A PAIXÃO do Conde de Fróis*, Porto, Tese de Mestrado apresentada à Faculdade de Letras do Porto, policopiado.

SEQUEIRA, Rosa Maria (2003), “O Conde Jano de Mário de Carvalho: uma história de desejo no desejo da História”, *Literatura e História, Actas 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>, acedido a 18/04/09.

SILVA, J. G. S. (2008) “O absurdo banalizado: o insólito incorporado ao cotidiano de Mário de Carvalho”, in García, Flavio (org.), *Narrativas do insólito: passagens e paragens*, Rio de Janeiro, Dialogartspp. 101-111, disponível em

<http://www.dialogarts.uerj.br/avulsos/insolito/narrativasdoinsolito.pdf>, acedido em 12/02/09.

SILVA, Rodrigues da (1995), “Mário de Carvalho: Um estóico dos dias de hoje”, in *Jornal de Letras*, Lisboa, Ano XV, nº 647, 2 de Agosto, pp. 14-16.

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>, acessido em 7/10/08.

SIMÕES, Maria João (2006), “Diafaneidades e fronteiras: o fantástico em António Vieira, Maria Gabriela Llansol e Mário de Carvalho”, in *Olhares sobre o Fantástico na Literatura*, Vila Real, Pena Perfeita.

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.

VENÂNCIO, Fernando (2002), “A Oralidade da Ficção. Cardoso Pires, Saramago, Olga Gonçalves, Mário de Carvalho, in *Objectos Achados – Ensaios Literários*, Porto, Ed. Caixotim, pp. 111-126.

III. Bibliografia Geral

AFONSO, Maria Fernanda (2004): *O conto moçambicano: escritas pós-coloniais*, Lisboa, Editorial Caminho.

AGUIAR e SILVA, Vítor Manuel (1974), “O Texto literário e os seus códigos” in *Colóquio/Letras*, nº 21, Setembro de 1974, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

AGUIAR e SILVA, Vítor Manuel (1982), *Teoria da Literatura*, Coimbra, Livraria Almedina, 4ª edição (1ª edição: 1967).

AGUIAR e SILVA, Vítor Manuel (1987), “A ‘leitura’ de Deus e as leituras dos homens”, in *Colecção Letras*, nº 100, Novembro/Dezembro de 1987, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

ALVES, Adalberto (1999), *Portugal - Ecos de um Passado Árabe*, Instituto Camões, pp.1-63. Disponível em:

<http://cvc.instituto-camoes.pt/conhecer/biblioteca-digital-camoes.html>, acessido a 1/03/09.

ANDRÉ, João Maria (2005), *Diálogo Intercultural, Utopia e mestiçagem em Tempos de Globalização*, Coimbra, Ariadne Editora.

ARÁN, Pampa Olga (1999), *El fantástico literário: aportes teóricos*, Córdoba, Naravaja Editor.

ARAÚJO, Manuel Luís (1983), “Os Muçulmanos no Ocidente Peninsular”, in Saraiva, José Hermano, *História de Portugal*, Toledo, Publicações Alfa.

ARISTÓTELES (1986), *Poética* (trad., prefácio, introdução e apêndices de Eudoro de Sousa), Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

ARMAS, Jesús Diaz (2003), “El libro dentro del libro: aspectos de la metaficción en la literatura infantil y juvenil”, in Veljka Ruzicka Kenfel, Célia Vasquez Garcia e Lourdes

Lorenzo Garcia (org.) *Anuario de Investigación en Literatura Infantil y Juvenil*, nº1, Vigo, Asociación Nacional de Investigación en Literatura Infantil y Juvenil.

ARNAUT, Ana Paula (2002), *Post-Modernism no Romance Português Contemporâneo – Fios de Ariadne – Máscaras de Proteu*, Coimbra, Almedina.

AZEVEDO, Fernando José Fraga de (1995), *A Teoria da Cooperação Interpretativa de Umberto Eco: entre a ordem e a aventura*, Porto, Porto Editora.

AUERBACH, Erich (1972), *Introdução aos Estudos Literários*, S. Paulo, Cultrix.

BAKTINE, Mikhail (1978), *Esthétique e Théorie du Roman*, Paris, Gallimard.

BARBÉRIS, Pierre (1991), *Prélude à l'utopie*, Paris, PUF – Écriture.

BARTHES, Roland (1968), “L’ effet de réel”, *Communications*, 11, Paris, Seuil.

BARTHES, Roland (1973), *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil.

BARTHES, Roland (1978), *Leçon*, Paris, Seuil.

BARTHES, Roland (1989), *Grau Zero da Escrita*, Lisboa, Edições 70.

BAUMAN, Zigmunt (1998), *O Mal-estar da Pós-Modernidade*, Rio de Janeiro, Zahar.

BELLO, Maria do Rosário Lupi (2002), “Da verdade ‘real’ à verdade ‘ficcional’. Augustina entre o romance e a adaptação”, in *Comunicações – Relações teóricas e metodológicas*, Actas do Colóquio – Literatura e História, pp.269-278. Disponível em:

<http://repositorioaberto.univ-ab.pt/bitstream/10400.2/318/1/ACTAS-Literatura%20e%20Hist%C3%B3ria269-278.pdf.pdf>, acedido em 10/04/09.

BERGSON, Henri, *O Riso*, Lisboa, Guimarães Ed., s/d.

BERRIO, António Garcia (1994), *Teoria da Literatura (La Construcción del significado poético)*, Madrid, ed. Cátedra, 2ª edição (1ª edição:1987).

BESSIÈRE, Irene (1974), *Le Récit Fantastique – la poétique de l’incertain*, Larousse, Paris.

BLOCH, Marc (1981), *Introdução à História*, Mem Martins, Publicações Europa-América, 4ª edição.

BONATI, Félix Martínez (2005), “Modos Inverosímiles de narrar y los guiños narratológicos de Cervantes”, in *Estúdios Públicos*, 100, pp. 193-208. Disponível em:

<http://www.google.pt/search?hl=pt-PT&q=F%C3%A9lix+Martinez+bonati%3A+Modos+inveros%C3%ADmiles&meta=>, acedido a 10/03/09.

BONDANELLA, Peter (1998), *Umberto Eco e o texto aberto: semiótica, ficção e cultura popular*, Algés, Difel.

BRANCO, Camilo Castelo (1969), *Mistérios de Lisboa*, Lisboa, Parceria António Maria Pereira, 10ª edição, Vol. I (1ª edição: 1854).

BRANCO, Camilo Castelo (2005), *Amor de Perdição*, Porto, Publicações Anagrama, 10ª edição (1ª edição: 1862)

BRAUDEL, F. (2005), *Escritos sobre a História*, S. Paulo, Perspectiva, 2ª edição (1ª edição: 1978).

CALLOIS, Roger (1980), *O Mito e o Homem*, Lisboa, Edições 70.

CARR, E. H (1961), *Que é a História?*, Lisboa, Gradiva – Publicações Lda.

CEIA, Carlos (ed. e org.) (2005), *E-Dicionário de termos Literários* (em construção) <http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/I/intertextualidade.htm>, consultado a 26/07/09.

CEIA, Carlos (2007), “As estratégias parodísticas do discurso metaficcional: *Small World* (1984) de David Lodge, e *Era Bom que Trocássemos umas Ideias sobre o Assunto* (1995), de Mário de Carvalho, in *A Construção do Romance – Ensaios de Literatura Comparada no Campo dos Estudos Anglo-Portugueses*, Almedina, Coimbra.

CERTEAU, Michel de (2006), *A Escrita da história*, Rio de Janeiro, Forense, 2ª edição (1ª edição: 1975).

CHAMPI, Irlemar (1980), *O Realismo Maravilhoso*, S. Paulo, Perspectiva.

CHEVALIER, Jean et GHEERBRANT, Alain (1982), *Dicionário dos Símbolos* (tradução de Cristina Rodrigues e Artur Guerra), Lisboa, Editorial Teorema.

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, acedido a 31/07/09.

CURRIE, Mark, (1995), *Metafiction*. New York, Longman.

DUCROT, Oswald (1972), *Dire et ne pas dire. Principes de sémantique linguistique*, Paris, Hermann.

ECO, Umberto (1981), *O Signo*, Lisboa, Editorial Presença.

ECO, Umberto (1984a), *Porquê «O nome da Rosa»*, Lisboa, Difel.

ECO, Umberto (1984b), *Conceito de Texto*, São Paulo, T. A. Queiroz editor/Editora da Universidade de S. Paulo.

- ECO, Umberto (1984c), *Semiótica e Filosofia del Linguaggio*, Torino, Einaudi.
- ECO, Umberto (1986), *Obra Aberta*, 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*, Lisboa, Difel, 2ª edição (1ª edição: 1994).
- ELIADE, Mircea (2002), *Imagens e Símbolos – Ensaio sobre o Simbolismo Mágico-Religioso*, São Paulo, Martins Fontes.
- EMELINA, Jean (1991), *Le Comique – Essai d’Interprétation Générale*, Paris, S.E.D.E.S.
- 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.
- FERRAZ, Maria de Lourdes (1987), *A Ironia Romântica – Estudo de Um Processo Comunicativo*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- FERREIRA, Vergílio (1972), “Da Verosimilhança”, in *Colóquio de Letras*, nº 8, Julho, pp.5-11. Disponível em:
<http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/do?author&author=FERREIRA,%20VERGILIO>, acedido a 4/03/09.
- FERREIRA, Vergílio (2001), *Escrever* (Ed. De Hélder Godinho), Lisboa, Bertrand Editora.
- FUENTES, Carlos (1992), *Terra Nostra*, México, D.F., Editorial Joaquín Mortiz, S.A de CV, 7ª edição.
- FILLOLA, Antonio M. (2004), *La educación literaria. Bases para la formación de la competencia lecto-literaria*, Málaga, Ediciones Aljibe.
- FURTADO, Filipe (1980), *A Construção do Fantástico na Narrativa*, Lisboa, Livros Horizonte, Coleção Horizonte Universitário.
- GADAMER, Hans (1976), *Vérité et Méthode. Les Grandes Lignes d’une Herméneutique Philosophique*, Paris, Seuil.
- GARCÍA, Flavio (2007a), “O insólito na narrativa ficcional: a questão e os conceitos na teoria do género literário”, in García, Flavio (org.) *A Banalização do Insólito: questões do género literário – mecanismos de construção narrativa*, Rio de Janeiro, Dialogarts, pp. 1-18. http://www.flaviogarcia.pro.br/textos/doc/o_insolito_na_narrativa_ficcional.pdf, acedido em 12/02/09.

GARCÍA, Flavio (2007b) e al., “O Insólito na Narrativa Ficcional: Questões de Género Literário – O Maravilhoso e o Fantástico”, texto apresentado no XIV Congresso da Assel – RioCampos/R.J. pp.1-18, disponível em http://www.flaviogarcia.pro.br/textos/doc/o_insolito_na_narrativa_ficcional.pdf, acedido em 12/02/09.

GARRET, Almeida (2008), *Viagens na Minha Terra*, Porto, Porto Editora 1ª edição: 1846).

GENETTE, Gérard (1982), *Palimpsestes*, Paris, Seuil.

GENETTE, Gérard (1991), *Fiction et Diction*, Paris, Seuil.

GOMES; Manuel João (1986), “Fantástico e Tradição”, in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, ano V, Lisboa (190), 25 de Fevereiro a 3 de Março de 1986, p. 2.

GOMES, Manuel João (1986), “Fantástico e Convenção”, in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, ano V, Lisboa (190), 25 de Fevereiro a 3 de Março de 1986, p. 4.

GONÇALVES, Maria Henriqueta (1995a), *O Fantástico em Contos Fantásticos de Teófilo Braga*, Vila Real, UTAD.

GONÇALVES, Maria Henriqueta (1995b), “Conto”, in *Biblos, Enciclopédia das Literaturas de Expressão Portuguesa*, Lisboa/São Paulo, Ed. Verbo, Março, pp. 1267-1274.

GONÇALVES, Maria Henriqueta (1998), “Tópicos sobre o universo do fantástico em Eça de Queirós”, in *Revista de Letras 2*, Volume 8, nº 1, Dezembro, Vila Real, UTAD, Dezembro, pp. 137-143.

GONÇALVES, Maria Henriqueta et al. (2006), *Tendências da Literatura: Olhares sobre o Fantástico na Literatura - 1*, Centro de Estudos em Letras da UTAD, Vila Real, Publicações Pena Perfeita.

GOODMAN, Nelson (1990), *Langages de l'Art*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, Tradução do Inglês por Jacques Morizot.

GUIMARÃES, Fernando (1996), *Linguagem e Ideologia*, Porto, Lello Editores, 2ª edição revista e aumentada.

GUSMÃO, Manuel (1988), “Textualização, polifonia e historicidade”, in *Vértice*, nº 6, pp. 48-51.

HORÁCIO (1984), *Arte Poética*, Introdução e comentário de R. M. Rosado Fernandes, Lisboa, Inquérito.

HUTCHEON, Linda (1978), “Ironie et Parodie: stratégie et structure”, in *Poétique*, nº 36, pp. 467-476.

HUTCHEON, Linda (1981), “Ironie, satire, parodie” in *Poétique*, nº 46, Avril, Éditions du Seuil, pp. 140-155.

INGARDEN, Roman (1979), *A obra de arte literária*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

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*, Vol. II, Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 2ª edição, pp. 384-416.

JABOUILLE, Victor (1993), *Do Mythos ao Mito (Uma Introdução à problemática da Mitologia)*, Lisboa, Edições Cosmos.

JAMESON, Frederic (2002), *Pós-Modernismo – a lógica cultural do capitalismo tardio*, S. Paulo, Ática.

JAUSS, H. Robert (1978), *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard.

JENKINS, K. (2005), *A História Repensada*, S. Paulo, Ed. Contexto, 3ª edição.

JOLLES, André (1972), *Formes Simples*, Paris, Ed. du Seuil, pp. 173-195.

KAUFMAN, Helena (1991), *Ficção Histórica Portuguesa do Pós-Revolução*, tese de doutoramento apresentada à Universidade de Madison-Wisconsin.

JOLLES, André (1972), *Formes Simples*, Paris, Ed. du Seuil, pp. 173-195.

LE GOFF (1990), *O Maravilhoso e o Quotidiano no Ocidente Medieval*, Lisboa, Edições 70.

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.

LOPES, Óscar & Saraiva, António José (org.) (2002), *História da Literatura Portuguesa*, Porto, Porto Editora – Multimédia, 1 DVD-rom.

LOURENÇO, Eduardo (1994), *O Canto do Signo – Existência e Literatura*, Presença, Lisboa.

LOVECRAFT (1973), *Supernatural horror in Literature*, New York, Dover Publications.

MACHADO, Álvaro Manuel (1996), *Dicionário de Literatura Portuguesa*, Lisboa, Editorial Presença.

MARINHO, Maria de Fátima (1999), *Romance Histórico em Portugal*, Porto, Campo das Letras.

MARINHO, Maria de Fátima (2005), *Um Poço Sem Fundo*, Porto, Campo das Letras.

MATOS, Maria Vitalina Leal de (2001), *Introdução aos Estudos Literários*, Lisboa-S.Paulo, Editorial Verbo.

MATTOSO, José “D. Afonso Henriques”, in Saraiva, José Hermano, (1983), *História de Portugal*, Toledo, Publicações Alfa, p. 483.

MOISÉS, Massaud (1973), *A Criação Literária, Introdução à Problemática da Literatura* S. Paulo, Edições Melhoramentos, 6ª edição.

MOISÉS, Massaud (1999), *Dicionário de Termos Literários*, S. Paulo, Editora Cultrix, 14ª edição.

MONTEIRO, Maria do Rosário (2005): “A literatura fantástica portuguesa: a afirmação do impossível”, in *Jornal de Letras, Arte e Ideias*, nº 911, pp. 6-12.

MUECKE, Douglas C. (1978), “Analyses de l’Ironie” in *Poétique*, nº 36, Paris, Seuil.

PALMER, Richard E. (1989), *Hermenêutica*, Lisboa, Edições 70.

PESAVENTO, Sandra Jatay (org.) (2000) *Leituras Cruzadas. Diálogos da História com a Literatura*, Porto Alegre, Ed. Universidade/UFRGS.

PIRES, Maria João (1999), “Descontinuidades do Tempo e da História na Pós-Modernidade: Breve Abordagem”, in *Revista da Faculdade de Letras “Línguas e Literaturas”*, Porto, XVI, pp. 81-90.

QUADROS, António (1983), *Poesia e Filosofia do Mito Sebastianista. O Sebastianismo em Portugal e no Brasil*, Vol. II, Lisboa, Guimarães Editores.

REIS, Carlos (1978), *Técnicas de Análise Textual*, Coimbra, Almedina.

REIS, Carlos (1980), “A ideologia do fantástico: Aventuras de João Sem Medo”, in *Colóquio/Letras*, nº 53, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Janeiro, pp. 22-29.

REIS, Carlos (1992), “Ideologia, crítica, leitura” in *Anais da UTAD, Fórum de Teoria Literária*, Vila Real, Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, Vol. 4, nº 1, Dezembro de 1992, pp. 281-289.

REIS, Carlos e Lopes, Ana Cristina Macário (1994), *Dicionário de Narratologia*, Coimbra, Livraria Almedina, 4ª edição.

REIS, Carlos (1997), “Ficção/Ficcionalidade” in *Biblos. Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, Lisboa-S. Paulo, vol. 2.

REIS, Carlos (1998), *Diálogos com José Saramago*, Lisboa, Edições Caminho.

REIS, Carlos (2001), *O Conhecimento da Literatura – Introdução aos estudos Literários*, Coimbra, Livraria Almedina.

RICOEUR, Paul (2000), *L’Écriture de L’Histoire et La Répresentation du Passé. Annales, Sciences Sociales*, Paris, Armand Colin, nº 4, Jul-Ag.

- RODRIGUES, Selma Calasans (1998), *O Fantástico*, S. Paulo, Ática.
- RODRIGUES, Urbano Tavares (1988), “O fantástico em Hélia Correia – Soma: o salto na marginalidade”, in *Vértice*, nº 6, Lisboa, Setembro, pp. 43-46.
- SARAMAGO, José (1997), “História e Ficção [1990]”, in Carlos Reis, *O Conhecimento da Literatura. Introdução aos Estudos Literários*, Coimbra, Almedina, pp. 501-504.
- SARAMAGO, José (1998), *História do Cerco de Lisboa*, Lisboa, Coleção O Campo da Palavra, Caminho, 5ª edição (1ª edição: 1989).
- SAREIL, Jean (1984), *L'Écriture Comique*, Paris, PUF.
- SARTRE, Jean-Paul (1947/1968): *Situações I*. Lisboa: Publicações Europa-América;
- SAUSSURE, Ferdinand de (1971), *Curso de Linguística Geral*, Lisboa, Publicações D. Quixote.
- SCHOENTJES, Pierre (1993), *Recherche de l'Ironie et Ironie de la Recherche*, Gent, Uitgeverij Universa.
- SEIXO, Maria Alzira (1986), *A Palavra do romance*, Lisboa, Livros Horizonte.
- SERRÃO, Joaquim Veríssimo (1979), *História de Portugal (1080-1415)*, Volume I, Editorial Verbo, 3ª Edição.
- SCHOLES, Robert (1991), *Protocolos de Leitura*, Lisboa, Edições 70.
- TELO, António José (2008), *História Contemporânea de Portugal. Do 25 de Abril à Actualidade*, Lisboa, Editorial Presença, Vol. I.
- TODOROV, Tzvetan (1992) *Introdução à Literatura Fantástica*, 2ª edição, S. Paulo, Ed. Perspectiva.
- TORGAL, Luís Reis et alii (1998), *História da História em Portugal. Séculos XIX-XX*, Lisboa: Temas & Debates, Vol. 2.
- VEYNE, Paul (1971) *Como Se Escreve a História*, Lisboa, Edições 70.
- VEYNE, Paul (1989) *O Inventário Das Diferenças*, Lisboa, Gradiva Publicações.
- <http://pt.wikipedia.org/wiki/Alm%C3%B3adas>, acessido em 10/01/09.
- http://pt.wikipedia.org/wiki/Pol%C3%ADcia_de_Seguran%C3%A7a_P%C3%BAblica, acessido a 25/01/09.