

*Política tropical: a recepção*  
*política no Brasil do século*

SÉRIE MITO E (RE)ESCRITA

*Categorias aristotélicas por Silvestre Pinheiro  
Ferreira • Musas errantes: tesouros da Antiguidade  
Clássica no labirinto da Biblioteca Nacional  
Brasileira • Eudoro de Sousa e a Mitologia •  
Câmara Cascudo em defesa de Epicuro • Medéia  
carioca • Ecos de Platão em Vergílio Ferreira  
• Imaginário clássico na poesia de António  
Arnaut • Motivos clássicos na poesia novilatina  
em Portugal: Manuel da Costa • Uma Ifigénia  
portuguesa: “Noite escura” de João Canijo • Uma  
leitura de Mau Tempo no Canal de Vitorino  
Nemésio • A phýsis grega e o Brasil: as viagens de  
Von Martius • Fantasia para dois coronéis e uma  
piscina. Ecos clássicos num contexto do séc. XX*

# A RECEPÇÃO DOS CLÁSSICOS EM PORTUGAL E NO BRASIL

MARIA DE FÁTIMA SILVA  
MARIA DAS GRAÇAS DE MORAES AUGUSTO  
COORDENAÇÃO

IMPRENSA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA  
COIMBRA UNIVERSITY PRESS

*português • O que não cabe nas palavras -  
teripécia e reconhecimento em A tragédia de Bue*



**Fantasia para dois coronéis e uma piscina**  
*Écos clássicos num contexto do séc. XX*  
*português*

(Fantasia para dois coronéis e uma piscina.

*Classical echoes in a Portuguese 20th century context)*

Maria de Fátima Silva  
Universidade de Coimbra  
(fanp13@gmail.com)

Página deixada propositadamente em branco

RESUMO – Neste romance<sup>1</sup>, Mário de Carvalho foca-se, no essencial, no retrato do século XX português, no momento em que uma crise profunda o faz deixar para trás o passado das descobertas marítimas e do colonialismo, para rasgar um futuro incerto de adesão ao continente europeu. É sobre esta teia que, qual nota dissonante, o autor introduz elementos que são, na sua narrativa, permanentes: uma reflexão sobre aspectos teóricos da escrita e o regresso às fontes clássicas do pensamento europeu.

PALAVRAS CHAVE – fim do colonialismo, projecto europeu, mito, teoria literária.

ABSTRACT – In his novel, Mário de Carvalho presents essentially Portugal in the twentieth century, at the moment when a deep crisis makes the country leave behind its colonialist experience and look ahead at an insecure future inside Europe. On this context, the author sounds a dissonant note, introducing other quite conventional condiments in his narrative: a reflection on literary theory and different classical elements present in European thought.

KEYWORDS – colonialism and its end, European project, myth, literary theory.

Num mesmo título, Mário de Carvalho combina ‘o real em ficção’ com o mais ‘puro imaginário’. ‘Fantasia’ é talvez a grande palavra, a que nos antecipa fracturas num plano que se pretende ‘objectivo’; e vários são, na intriga, os agentes e as estratégias responsáveis por essa metamorfose: um mocho e um melro, que, como em contexto de fábula, dialogam, numa crítica aos humanos, no galho de uma árvore; ou sobretudo o Emanuel Elói, o ‘vedor de águas’, de profissão tão rasteira e de nome tão claramente bíblico, tão ‘bom moço’ como um verdadeiro ‘Cristo na terra’, tão ‘trotamundos’ como qualquer Ulisses ou como qualquer português navegador e aventureiro.

E que país é este que se alimenta ainda de trotamundos idealistas, à procura de água nas profundezas alentejanas, e não já na borda de um território que se abre, naturalmente, ao Atlântico? Esse é um Portugal que, terminadas as campanhas em África, abandonou o seu passado de navegante de rotas infinitas, para se satisfazer com uma piscina, de recortes limitados, implantada em horizontes que agora miram a Europa. Ele também um trotamundos, um pouco à deriva, em busca de um futuro.

Aí entram na história os ‘dois coronéis’, velhos combatentes de campanhas ultramarinas de última geração. Expulsos, pelo tédio ou por qualquer ‘guerrilha’ com os vizinhos do prédio, da velha capital das descobertas, uma Lisboa agora inóspita, partem a viver as suas reformas para terras alente-

---

<sup>1</sup> Lisboa, Caminho, 32004.

janas, a franja mais essencial do território, mais longínqua do mar, onde ainda abundam menires e cromeleques. Aí, num regresso às origens, vão, à falta de oceano, implantar uma piscina. Talvez uma ‘nódoa’ na paisagem. Mas, no romance, um verdadeiro pólo de mobilização, porque é em volta da construção dessa piscina que se pode juntar, uma vez mais, todo um país, que pensa e quer agir.

Eis, em breve síntese, a teia que subjaz ao romance de Mário de Carvalho, focada, no essencial, no retrato de um século XX português, no justo momento em que uma crise profunda o faz deixar para trás o passado das descobertas marítimas e do colonialismo, para rasgar um futuro incerto de adesão ao continente europeu. Mas é justamente sobre esta teia que, qual nota dissonante – a lembrar a ‘nódoa’ estabelecida por uma piscina na paisagem seca do Alentejo –, o autor introduz elementos que são, na sua narrativa, permanentes: uma reflexão sobre aspectos teóricos da escrita e o regresso às fontes clássicas do pensamento europeu.

## O incrível potencial da linguagem

É antes de mais sobre a linguagem, como elemento do romance e factor de caracterização de uma sociedade, que Mário de Carvalho nos propõe uma reflexão, com a mesma acuidade com que a velha retórica greco-latina assinalou, sobre o conhecido poder do discurso, um cânone de regras que transformaram em técnica sofisticada uma prática de séculos. Do discurso, a abertura do romance assinala, antes de mais, a polifonia. Entre ‘falar’ e ‘dizer’ restabelece-se uma antiga divergência; ao ‘falar’ reconhece-se o potencial de uma retórica fácil, múltipla no tom, avassaladora na abundância, vazia no significado, amoral nas interferências sociais que potencia; são seus atributos o ímpeto, ‘a pulsão coloquial’, um ‘estado frenético de tagarelice’, uma ‘multiplicação ansiosa’ de tons; no conjunto de estratégias e emoções, esta retórica meramente verbal nada mais consegue do que ‘atordimento’, que estimula e valoriza o lado mais acrítico de uma sociedade. Esta é a experiência que a velha Atenas viveu pela mão da sofística, criadora de uma retórica persuasiva que justificou a decadência social e o horror dos verdadeiros ‘filósofos’ ou mentores de um colectivo que se pretendia ideal<sup>2</sup>. Em confronto, está o

---

<sup>2</sup> É platónica a discussão que relaciona filosofia com retórica. Depois de condenar a retórica sofística em vigor na Atenas do séc v. a. C., como simples arte de persuasão, Platão defende uma retórica ao serviço da filosofia, que lhe permita o exercício da sua missão

‘dizer’, a expressão oral de uma dialéctica de pensamento, que corresponde à verdadeira função da linguagem, ‘ensinar’ e ‘comunicar’ (11):

Assola o país uma pulsão coloquial que põe toda a gente em estado frenético de tagarelice, numa multiplicação ansiosa de duos, trios, ensembles, coros. Desde os píncaros de Castro Laboreiro ao ilhéu de Monchique fervem rumorejos, conversas, vozeios, brados que abalam e escamoteiam a paciência de alguns, os vagares de muitos e o bom senso de todos. O falatório é causa de inúmeros despautérios, frouxas produtividades e más-criações.

Fala-se, fala-se, fala-se, em todos os sotaques, em todos os tons e decibéis, em todos os azimutes. O país fala, fala, desunha-se a falar, e pouco do que diz tem o menor interesse. O país não tem nada a dizer, a ensinar, a comunicar. O país quer é aturdir-se. E a tagarelice é o meio de aturdimento mais à mão.

Ao que não pode deixar de sugerir antigas reflexões sobre o poder da linguagem, que acompanhou, na Antiguidade helénica, o instalar de uma vivência democrática no colectivo social, justapõem-se outras tonalidades e funções. O solilóquio valorizou, nas palavras, o potencial emotivo sobre o persuasivo. Mais do que comunicar, ou interagir, ‘falar com os seus botões’ permitiu confissões de alma, confidências de opiniões ou de projectos de vida, baseadas na expansão do individualismo (12):

Vai agora, pelos campos, para os lados de Vila de Frades, um apicultor, numa cansada bicicleta pasteleira. (...) Pois ainda que vagando sozinho, também faz conversa. Fala com os seus botões. Nem os solitários escapam ao afã elocutório, porque a abotoadura, desde que foi inventada, tem o condão mágico e tradicional de nutrir o paleio.

Na extensão a uma modernidade mais crua, o telemóvel, como multiplicador de vozes, deu à retórica do colectivo uma dimensão insuspeitada.

---

política e pedagógica. A esta ‘verdadeira retórica’ está associada a dialéctica, como uma forma de pensar, de argumentar e de comunicar conhecimento. Vide Yunis 2007: 75-89. Em Mário de Carvalho, esta introdução parece aplicar-se a uma sociedade que acaba de descobrir a liberdade de expressão, após a queda de um regime ditatorial, e que a usa com a mesma vertigem e precipitação que a democracia grega na Antiguidade Clássica.

O que, no passado, se traduzia em diálogos de fronteiras mais estreitas, redimensionou-se à medida nacional (13):

Telefones móveis! Soturna apoquentação! Um país tagarela tem, de um momento para o outro, dez milhões de íncolas a querer saber onde é que os outros param, e a transmitir pensamentos à distância.

Mas mais do que a medida relativa dos interlocutores ou destinatários do discurso, a retórica de todos os tempos valorizou a capacidade persuasiva, o seu poder de intervenção, de condicionamento de opiniões, de argumentação, de que pode resultar a 'vitória', o prestígio, a defesa de interesses, e, se do colectivo se tratar, a determinação do voto ou da decisão. No seu germe estão os *agones*, as batalhas retóricas, em que o mundo ateniense, antes dos mais, encontrou motivos de prazer e fonte de sucesso político e de poder social. É um *agôn* no seu mais puro recorte técnico que Mário de Carvalho desenha em linhas que não se afastam de cânones consagrados (26)<sup>3</sup>:

Seja como for, quando dois faladores se deparam, frente a frente, num grupo, numa assembleia, numa festividade<sup>4</sup>, é mais que certo tentarem interromper-se um ao outro. O que arrebatava a palavra, aproveitando qualquer distração ou má gestão dos tempos, exulta e parte à desfilada. O outro fita o olhar, rancoroso, procura apoios, à esquerda e à direita, tenta infiltrar-se pelos interstícios, a ansiedade exprime-se-lhe nos lábios, muito abertos, na visagem, turvada de ódio, nas mãos crispadas, prontas a esganar. Não consegue penetrar? Minimiza o adversário, finge que não ouve, torna-se subversivo, distrai um terceiro, vai lá fora e fica a espreitar, tenebrosamente, por entre portas. Mas quando chega a oportunidade e o adversário se calou, por uma fracção de segundo, para apanhar a bengala de um idoso que entretanto ador-

---

<sup>3</sup> Esta é, na sua expressão mais simples, a técnica dos pares de discursos sobre um assunto particular, um proferido em resposta ao outro, esgrimindo com a simetria dos argumentos.

<sup>4</sup> Vide Gagarin 2007: 27-36, traça, desde Homero e Hesíodo, as raízes de um processo, latente nesta observação de Mário de Carvalho: já nesses textos arcaicos se torna patente que, em contexto político ou judicial, ou ainda nos elogios públicos em reuniões colectivas, a oratória tinha um lugar consagrado. As exigências da organização democrática da sociedade ateniense vieram trazer à velha prática um incremento particular.

meceu, ei-lo que regressa, levanta ambas as mãos e retoma a arenga, com o outro pasmado, ainda de bengala na mão, olhos fumegantes a prometer sevícias e a murmurar para o tal velhote: “O que aqui vai de verborreia! O gajo não se cala, hem?”.

O conflito verbal na sua essência imagina-o como de regra em lugar público, “numa assembleia, numa festividade”. Do grupo, ou seja, do colectivo, provêm os oradores, em missão naturalmente contrastiva e numa posição de ‘frente a frente’. Deste esquema ‘abstracto’, omite-se o que pareceria fundamental: o assunto. O sobre quê do *agôn* pouco importa; relevante é, isso sim, a tática, o que os teóricos do passado chamariam os *mechanemata*, os recursos ou habilidades performativos que, mais do que os próprios argumentos, podem seduzir o auditório<sup>5</sup>. O vigor do discurso passa também pela gestão dos tempos, pela capacidade de sabotar ou silenciar o adversário, pela impressão causada sobre um público mais ou menos abúlico e atordoado. A presença de um colectivo assegura um auditório, razão final da batalha retórica; captar-lhe a simpatia, contagiá-lo de emoções, ganhar-lhe o aplauso, desviar-lhe as atenções do adversário, eis o que cada orador, mesmo silencioso, não descursa; movimentos, expressões, sinais de conivência podem minimizar o opositor para que avulte a posição que se defende. Até ao desejado momento da réplica, que tudo anuncia simétrica, em pujança, dimensão e argumentos, com a intervenção a que sucedeu. Ao fogo, inesgotável, da retórica que, hoje como antes, poderíamos imaginar nos recintos públicos consagrados – o parlamento e o tribunal -, responde, como sempre também, o cansaço ou a indiferença do auditório. Ele espreita, ainda que discretamente, no episódio modelo deste *agôn*: identifica-se com a paciência abúlica ou com a surdez tolerante da velhice, que responde aos argumentos com um ensonado soltar de bengala.

Ao que parece o desenho de um paradigma, pode acrescentar-se uma ribalta concreta, daquelas que fazem parte do quotidiano de um qualquer simples cidadão, também ele, sem o saber, protagonista constante de múltiplos *agones* retóricos. Veja-se, assim, a agilidade do argumento numa simples comunicação entre condóminos, protagonizada pelo coronel Bernardes,

---

<sup>5</sup> De certa forma, está aqui espelhada, nesta anulação do assunto, uma prática sofística: era conhecido o virtuosismo de que os sofistas e, mais tarde, os retóricos da época helenística procuravam dar provas, ao apresentarem discursos altamente elaborados sobre temas paradoxais ou vazios, como o elogio da mosca, por exemplo.

militar na reforma e, por voto dos vizinhos, administrador para as questões do prédio (28):

Apresentar um papel primeiro, guardar um outro para ser exibido só após a intervenção de ..., esperar que F... se espalhasse ao comprido para lhe apresentar a factura de ... Delícia das delícias, a do manobrador ...

Desta vez, o vigor do discurso ao vivo é substituído pelo formalismo do argumento escrito. E embora esteja implícito o motivo da mensagem – qualquer cobrança de despesas colectivas, com a apresentação sempre delicada de uma factura –, mais uma vez o que se valoriza é a ‘manobra’, o mesmo *mechanema*, que vive também da gestão dos tempos, da estratégia do contexto, do *kairós* ou oportunidade, numa interacção, com muito de jogo e artifício, com quem de vizinho passou a adversário.

Há, por isso, que reconhecer, se confrontados os diversos contextos, que o factor decisivo de sucesso não está no essencial, na questão e nos argumentos que a servem ou documentam; importante é o ‘espectáculo’, a mobilização superficial dos auditórios por estratégias dirigidas não à razão, mas sobretudo às emoções; ‘persuasão’, a que os gregos baptizaram de *Peithô* e a que deram foros de uma deusa, continua a deter as rédeas do processo (82)<sup>6</sup>:

O busílis às vezes não está no que se diz, mas na convicção com que se diz. Aí é que se firmam e vingam as persuasões que elevam ou lesam os espíritos.

## A língua ao serviço da criação da personagem

Em *Rãs*, a comédia que dedicou a avaliar os méritos relativos de dois dos maiores trágicos da trajectória do género – Ésquilo e Eurípidés -, Aristófanes põe na boca do primeiro dos grandes nomes da tragédia esta consideração (1058-1061):

---

<sup>6</sup> Continua válida, na sociedade contemporânea, a ideia de que o fracasso ou sucesso de um cidadão na vida pública depende em boa parte das suas capacidades de verbalização. Este princípio teve, em plena época clássica de Atenas, defensores intransigentes, de que Górgias é sem dúvida um nome destacado. A esses intelectuais ficou para sempre ligado o princípio de que a ‘persuasão’ é a principal virtude da arte de falar, uma arma indispensável na vivência colectiva. Vide, e. g., Bons 2007: 37-46.

Só que, meu caro amigo, para sentenças e ideias de peso é preciso produzir uma linguagem à medida. E mais, é natural que semideuses usem um estilo mais empolado. Afinal também as roupas que vestem são mais pomposas do que as nossas. Eu mostrei o bom modelo, e tu acabaste com ele.

Como a voz de um padrão antigo de arte, equilibrado e isento de exageros, Ésquilo defende, perante o adversário, a *mimesis* que suporta a criação poética em termos de uma cooperação bem doseada. Não é indiferente a ordem pela qual o velho poeta enumera as suas ferramentas; na concepção que defende, a arquitectura do drama parte do assunto e logo das palavras que lhe dão expressão. A escolha de uma linguagem ‘à medida’ é, dentro desta visão, merecedora de apreço. Mas há que reconhecer que a inversão deformada deste equilíbrio, a aposta no desajuste gritante da linguagem face à personagem a que corresponde, é também susceptível de eficácia. É neste efeito de ‘desequilíbrio’ que reside, em Mário de Carvalho, um dos alicerces da personagem central da Maria das Dores, mulher do coronel Bernardes.

O nome estabelece – dentro de uma prática ancestral – um traço forte de caracterização desta personagem, não porque se lhe ajuste, mas exactamente pela dissonância. É forte a ironia que confere nome tão sofrido a quem se afirma pela independência, pela liberdade, pelo carácter forte, que se alguma relação tem com ‘dor’ essa reside no tormento de que contagia quem dela se aproxima, desde logo o marido. Anos de convívio conjugal testaram os dois alicerces da sua personalidade: uma linguagem libertina e uma não menos libertina propensão para o adultério. A propósito de um dos poucos rasgos de ternura de que a vemos capaz, face a uma situação de crise doméstica – a dor causada no coronel e marido pela substituição a que foi sujeito na direcção do condomínio, a última réstia de autoridade que ainda lhe sobrava em tempos de reforma – é-nos dado da personagem um retrato expressivo (29):

Desta vez a esposa teve um momento de ternura (...) e murmurou: ‘Ora, você devia era ginjar-se pra esta pardalada. Amandava essa merda desses papéis todos pró ecoponto e os gajos que se desamanhassem’. Era formada em História de Arte, educada pelo selecto Colégio de Odivelas, lia livros, sabia descascar e comer pêssegos, não usava talher nos espargos e, no entanto, exprimia-se destarte. (...) O facto é que, sem saber como nem porquê, fora essa particularidade vernácula que

fizera o coronel interessar-se por ela, no baile de debutantes do Casino do Estoril.

Fascínio a que nem o coronel, e certamente também o leitor do romance, são indiferentes. A deformação da linguagem, em choque frontal com os traços do mesmo retrato, constitui, da personagem, uma das facetas mais conseguidas.

A Maria das Dores vem associar-se, por outro lado, o poder do epíteto, um elemento que a épica tradicional usou com insistência. O qualificativo que se cola à personagem ou grupo como traço de identificação tem referências paradigmáticas no ‘Aquiles de pés velozes’ ou nos ‘Aqueus de belas cnémides’ do contexto homérico. Sonoros, esses epítetos tornam-se como uma segunda pele, que pode mesmo substituir o nome. É nesse sentido que ‘a baronesa’ passou, com um alcance meramente doméstico, na boca do marido, a substituir-se a ‘Maria das Dores’. Não como um louvor ou um reconhecimento de mérito por parte de companheiros ou amigos, do mesmo modo que para os heróis de antanho; foi por se sentir vítima de um deslize matrimonial, que não teve a coragem de punir com violência de marido ofendido, que o coronel Bernardes se armou do bastão do epíteto (30):

Já o matrimónio ia adiantado, o coronel começou a tratar Dores por “a baronesa” (“ali a baronesa opina que ..., não sei o que a baronesa dirá, vou consultar a baronesa, a baronesa não está”) (...) Aquele apodo de “baronesa” estava carregado de veneno esverdeado, fétido, capaz de fulminar à distância, carente de subtilidade e arte. Tudo força bruta e ânsia de desforço.

‘Baronesa’ valeu por ‘alfinetada’, com razões claras de que a própria visada dá conta (184):

Acho que foi a partir dessa altura que ele começou a tratar-me por ‘baronesa’. Para mostrar cagança, distância, está a perceber?

Igual expediente – o de encontrar para a personagem o ‘nome falante’ que melhor se lhe ajustasse, por razões de conformidade ou de conflito – vigora no caso do Emanuel Elói<sup>7</sup>, que da importância do seu nome não deixa dúvidas, quando comenta (67):

---

<sup>7</sup> Sobre o nome de Emanuel Elói, vide *Bíblia Sagrada*, Mateus 1. 22, 15. 34; Isaías 7. 14.

O meu pai quis dar-me um nome benigno e abençoado e fez uma lista de que constavam os seguintes: “Eloim, Adonai, Sadai, Soter, Emanuel, Sabahot, Tetragrammaron, Alpha et Omega, Principium et Finis, Hagios, Ischiros, Otheos, Athanatos, Agla, Jehova, Homonsion, Ya, Iesus Christós, Messias, Elva, Elrei ...”<sup>8</sup>

Predestinado para uma vocação claramente bíblica, ao detentor do nome de Emanuel cabe com propriedade, a descrição (14):

É uma bondade de moço, trotamundos, e tem algum jeito e muita paciência para os seus conterrâneos.

Ou ainda (81-82):

Ele é andarilho, gosta de bem fazer, meteu-se pelo país numa carrinha *Renault Quatro*, carunchosa, armado em explorador.

Pela intervenção que lhe é destinada no romance<sup>9</sup>, o Emanuel veste de certa forma a pele do anti-herói. É difícil não ver nele uma réplica, desmitificada, do herói épico, ou mesmo do protagonista de uma utopia cómica (um qualquer Trigeu, Pistetero ou Evélpides, de *Paz e Aves* de Aristófanes), no que são os seus comportamentos: é frequentemente confrontado com uma atmosfera de maravilhoso e envolvido numa toada de alguma solenidade; são-lhe destinadas proezas sobre-humanas, irreais, e propostos trajectos que, além de fantásticos, são também anacrónicos; a presença de um deus protector, que lhe conduz os passos e lhe condiciona o destino, deixa-o próximo de qualquer Ulisses, ora protegido, logo atormentado, pelos olímpicos (45):

Mas o jovem Emanuel do *Renault Quatro* era um eleito muito especial do destino e favorito de uma cateria de deuses que seria fastidioso enumerar.

---

<sup>8</sup> O empenho de um pai em encontrar para o filho um nome promissor, à medida do seu próprio projecto de vida, tem uma referência em Aristófanes, *Nuvens* 60-67.

<sup>9</sup> Sobre a personagem do Emanuel Elói no romance, vide Simões 2012: 67-69.

Amigos ou inimigos são também os sucessivos interlocutores com que se vai confrontando; como se uma pincelada bíblica tivesse passado sobre paradigmas de um velho passado épico, são insistentes as expressões que dão ao Emanuel Elói traços de bondade e filantropia (“é uma bondade de moço”, “tem algum jeito e muita paciência”, “gosta de bem fazer”). Mas lá está a menção do transporte, já não a nau a que um herói da Hélade sempre recorria para empreender trajectos de aventura, mas uma *Renault Quatro*, “carunchosa” de velhice, é certo, mas adaptada às exigências de um Portugal dos anos 60, a lembrar antigas odisseias. Esta é importação de um género ‘fechado’, com regras próprias e tempo marcado, que, dentro do romance, estabelece um interessante efeito de incongruência<sup>10</sup>.

Diante de ouvintes pacientes, como para Ulisses foram os Feaces, o viajante tende à narrativa das suas aventuras, em momentos de lazer, que o são também de emoção e memória. Ouvidos mais ou menos distraídos encontrou-os o Emanuel numa Sandra, companheira de uma noite, na intimidade de um carro, em momento de descontração. Foi então que, saltando do real para a fantasia, lhe contou uma daquelas atormentadas viagens, assaltadas dos terrores do mar, na sua *Argos* metamorfoseada em *Renault Quatro*, que em vez de o levar pelas ondas cerúleas do Mediterrâneo, o lançou, como bom português, pelo Atlântico, ‘passando por Peniche’, até à ‘lonjura’ da Berlenga (61-62):

Ele então contou daquela vez em que, passando por Peniche, tinha metido o velho *Renault* ao mar, pelo meio de uma vastidão de ondas grandes, balanceadas, enjoativas. (...) Cruzaram-se com um navio porta-contentores enorme (...) Daí a umas horas chegava à grande Berlenga ...

Mesmo na solidão, sem ouvinte, as memórias de estranhas aventuras tendem a alimentar-lhe a imaginação. E muito ao estilo de uma ‘história verdadeira’, como a que saiu da imaginação fértil de Luciano de Samósata, ei-lo que se vê envolvido em estranho navegar, pelo Tempo e pela História, contrariando paisagens concretas ou fenómenos naturais, por um itinerário anacrónico no tempo e universal na dimensão (120-121):

---

<sup>10</sup> Sobre esta divergência radical entre épica e romance, vide Reis, Macário Lopes 2007: 131.

Desta vez, não houvera oportunidade de contar (...) aquela ocasião em que, no Inverno, metera o carro às águas do Sado, perto de Alvalade, onde lhe chamam Ribeira, e fora seguindo, rio abaixo, e país acima, porque esse rio Sado, tal como o Nilo e os satélites de Marte, anda ao contrário, só para mostrar originalidade.

Ainda de dia, foi flutuando (...) saudado das margens por tractoristas e pescadores, vieram mais tarde os cais de Alcácer, as várzeas a estender de vista, os castelos, as feitorias fenícias, e o *Renault* sempre a vogar e a resfolegar de satisfação por estar a fazer uma viagem tão serena e aprazível.

Abria-se à direita um espaço pantanoso, de águas verdes e paradas. Aí os ares eram mais espessos, e o motor do *Renault Quatro* entrou a funcionar muito baixinho, num sussurro miúdo de quem não quer incomodar. Entravam no mar das estátuas. Até ao horizonte, em alinhamentos paralelos, equilibravam-se figuras, sobre pedestais, impondo a sua brancura de mármore a perder de vista. Das águas, limosas, compactas, soltava-se de vez em quando, com um ruído mole, uma exalação breve.

Às tantas, correu os ares aquietados uma música, leve e saltariqueira. (...) Quando a música se sumiu, (...) o velho carro deu meia volta, cruzou um banco de nuvens baixas, e após um longo percurso, começaram a ouvir-se as gaivotas. Afastavam-se de Tebas.

Já noite, entraram no estuário, encaraçolavam-se agora as águas, dobraram Tróia, os golfinhos vieram saltar em roda, em funâmbulas saudações, espadanando águas, e as gaivotas, em liso planar macio, acompanharam-nos lado a lado até à praia da Figueirinha, onde o *Renault* fendeu pela rebentação, rompeu pela dura areia molhada, patinou no declive flácido e foi dar à estrada da Arrábida, coberto de algas, conchas e caramujos, como se fosse o carro de um deus marinho.

Algumas referências a uma toponímia concreta mal chegam para camuflar a mais pura fantasia. Por nau usa-se ainda a *Renault Quatro*, uma espécie de segunda pele para o navegante português; e do Sado se salta para uma menção do Nilo, e de um dos mais imponentes rios do globo para os satélites de Marte, num derrubar ousado de barreiras, seguindo movimentos que ousam contrapor-se aos cursos regulares; “só para mostrar originalidade”, no que é a confissão de um propósito também literário. Com a paisagem, também as criaturas e as cidades construídas fluem do concreto contemporâneo, o dos “tractoristas e pescadores”, para o referencial histórico de sabor

remoto, numa diacronia em retrocesso, dos ‘castelos’ de sabor medieval, até às feitorias fenícias, que tresandam antiguidade.

De aprazível, a viagem foi-se tornando cautelosa, às vezes lenta, quando se tratou de perfurar os arcanos do passado. Aos homens substituíram-se as estátuas, às saudações das margens um silêncio cortado apenas por algum ruído leve de águas pantanosas. A imobilidade do tempo congelou e mumificou o calor e o ruído da vida. Uma música, tanto mais “saltariqueira”, que ousou profanar o silêncio envolvente, trouxe o navegante e a sua “nau” de volta à realidade; foi aí que o trajecto se rompeu, para, dada meia volta, se regressar ao presente, visto já à distância um bastião do passado, Tebas<sup>11</sup>. Tróia, pelo que ressoa como símbolo da mais antiga investida europeia contra a Ásia, trouxe ironia ao relato, porque afinal, bem distante da sua homónima, mais não era do que um ponto da península de Setúbal, já bem próximo da praia da Figueirinha, onde golfinhos e gaivotas saudavam um outro Ulisses regressado a nova Ítaca. Terminava assim a gesta do Emanuel Elói, não sem que, para lhe denunciar a inspiração, lhe sobrassem, nas algas, conchas e caramujos que decoravam a carcaça do *Renault*, os traços inconfundíveis do carro de um qualquer deus marinho.

Porque os deuses, essas entidades que se confundem com um passado remoto, nunca abandonam as rotas percorridas pelo trotamundos lusitano. Em mar, como em remotas estradas alentejanas, lá estão eles a condicionarem-lhe o destino e a imporem-lhe uma identidade de verdadeiro herói. Foi assim que, quando o assaltavam perigos latentes, daqueles que ameaçam um condutor imprudente que abre a porta do seu carro ao desconhecido que pede boleia, uma epifania lhe ditou estranhos encontros (156):

Certamente, o país está ameaçador, claro que dar boleias a desconhecidos pode ser uma exposição irresponsável ao berbicacho, é evidente que se deve ser desapiedado e descurioso e passar adiante, sem olhar sequer para o lado. Mas duas razões levaram o jovem Emanuel a trilhar os calços. A primeira é que, ao passar pelo castelo de Alvito, hoje apousado, tinha distinguido, nos adarves de uma torre, uma figura, desta vez feminina, de capacete parecido com o dos bombeiros, uma coruja

---

<sup>11</sup> Tebas constitui, em Mário de Carvalho, uma referência paradigmática a um passado, onde a Humanidade encontra o contexto mais remoto da sua experiência. Ver Tebas seria, para cada um de nós, ver-se a si próprio, perceber o mundo onde, como homem, desde sempre existiu; nesse sentido Tebas é ‘a pátria’, um primeiro marco de civilização. É esta aspiração em recuar na História à procura de um passado que transcende o dos registos de um arquivo, que transborda do relato que o mesmo autor intitulou *O livro grande de Tebas, Navio e Mariana* <sup>3</sup>1996. Sobre este assunto, vide Silva 2012: 13-30.

ao ombro, muito resplandecente, a ponto de sobrepujar os holofotes da Câmara e que parecia ter sido ali depositada, no momento, por uma grua de construção civil. E como nada nestas jornadas acontece por acaso, foi por a deusa ter indicado aquela estrada, de entre os caminhos e direcções possíveis, que Emanuel a escolheu, e num nexos de causalidade ditado pela aparição foi encontrar o tal sujeito que pedia boleia.

Com a costumada anacronia, é o castelo de Alvito, com o seu toque medieval, que serve de cenário à imprevista aparição. Num recorte feminino, coroadado de um capacete que, no mundo de hoje, lembraria o dos bombeiros, e de coruja ao ombro, cercada de luz, lhe aparece uma inconfundível Atena, com os seus habituais atributos. Vinda *ex machina*, no braço de uma grua, a deusa ali surgiu para pôr o seu protegido, como o Ulisses viajero, no caminho certo, que o levasse ao cumprimento de uma missão ou de um destino.

### A composição do romance e as suas regras

Da reflexão focada nos efeitos de linguagem com que abre o romance, Mário de Carvalho passa directamente à consideração das regras que presidem à criação literária<sup>12</sup>. Como seus porta-vozes, delega nos dois coronéis a ponderação técnica do assunto. A ironia é gritante, transformada numa espécie de exemplo do “linguajar nacional”. Tomando o acaso como mãe incontestada de todas as descobertas ou enunciados, o autor distorce, ao sabor de uma *tyche* caprichosa, a emissão de pressupostos teóricos. O contexto é informe, desregulado, mas principalmente imprevisível: “duas altas patentes na reforma tagarelam um tanto à solta” (15); a competência dos interlocutores de duvidosa qualidade; lugar e momento fugidios, “à beira de uma determinada piscina, em lugar ainda incerto”; a expressão teórica superficial e involuntária; e, no entanto, ali está o desafio de um título a exigir dos coronéis Bernardes e Lencastre uma reflexão literária. Abandonado numa poltrona pela dona da casa, a Maria das Dores, está um romance, leitura relaxante do momento, que cativa, do simples exterior, a atenção dos dois tagarelas; a um Lencastre, que há bons trinta anos não põe os olhos num

---

<sup>12</sup> Sobre este tipo de reflexão incluída no próprio romance, como prática comum neste autor, vide Oliveira Martins 2012: 31-53.

romance, e a um Bernardes, para quem a leitura parece ócio de mulheres, o livro esquecido mobiliza para o comentário.

Muito ao gosto de Mário de Carvalho a atenção fixa-se no título; linear e falho de imaginação, denuncia uma gritante falta de talento, a mediocridade do óbvio, a inabilidade que começa com o mero enunciado da capa. E basta um simples relance pelo interior, não de quem lê mas de quem ‘folheia’, para que a previsão do coronel se concretize (15):

*O Apicultor e o Bidão de Mel*, raio de título. É dum desses autores portugueses que andam por aí, nabóides a escrever. Estive a folhear. Um atraso de vida. Perdas de tempo, deambulações, opiniões, descrições, filosofias, desarrumação ... um bocejo, pá.

No comentário, aparentemente despretenhoso, vai contida toda uma receita de composição literária. É, antes de mais, a estrutura que está em causa. E o apreço vai para uma construção linear, recta, coesa, de onde estão excluídos todos os elementos perturbadores, excursos inúteis, intervenções marcadamente extradiagéticas, anacolutos indesejáveis. Proscrito é afinal o modelo que a própria *Fantasia* pratica, reprovado por aqueles que são seus agentes activos, as personagens centrais dos dois coronéis. Em perspectiva claramente horaciana, o Bernardes prossegue agora com matéria delicada: o como dar início à narrativa. Inspirado em estratégia da velha épica, receitada por Horácio como ideal (*Arte Poética* 148), à clareza e linearidade junta-se o começo *in medias res*, o mergulhar num ponto avançado para abrir espaço à analepse<sup>13</sup>, ao *flash back*, tão bem sucedido que acabou predilecto de outras artes, nomeadamente o cinema, inconsciente da dívida com o passado milenar de uma *Iliada* ou de uma *Eneida* (15):

Eu, cá por mim, um livro deve apressar-se para o evento, começar logo a meio da coisa e eliminar os desvios e as imaginações que só servem para encher.

Definidos aspectos primordiais – a trama elementar, o ponto de partida -, desta vez o Lencastre, inspirado em Aristóteles<sup>14</sup>, passa a enunciar o que

---

<sup>13</sup> Vide Reis, Macário Lopes 2007: 9, 29-31, que nos fornecem a seguinte definição: “por analepse entende-se todo o movimento temporal retrospectivo destinado a relatar eventos anteriores ao presente da acção e mesmo, nalguns casos, anteriores ao seu início”.

<sup>14</sup> *Poética* 1450a 8-10: “É necessário, portanto, que toda a tragédia tenha seis partes pelas quais é definida. São elas: enredo, caracteres, elocução, pensamento, espectáculo e música”; 1450<sup>a</sup> 39 – 1450b 18: “O enredo é, pois, o princípio e como que a alma da tragédia; e, em segundo lugar, vêm, então, os caracteres (...) A tragédia é a imitação de uma acção e, através dela, principalmente

para o Estagirita eram os elementos da tragédia, mas que afinal se aplicam a uma outra narrativa (16):

Eu acho – dirá – que o mais importante é o entrecho, a acção. Depois vêm as personagens e respectivo desenho moral. A seguir, o pensamento, os conceitos. Mas também a maneira como está escrito, o português, se é bom ou mau. Há ainda a toada, o ritmo, que é importante. Finalmente, o modo como os acontecimentos são postos diante dos nossos olhos, a ... como hei-de dizer? A espectacularidade da coisa.

E não se contenta em coincidir com o teórico grego no mesmo elenco de componentes, mantém-lhes também a hierarquia. Em confluência com o proprietário da piscina, o Lencastre é também adepto da linearidade que se obtém – e volta a citação do velho mestre do Liceu<sup>15</sup> - de nexos sólidos de causalidade e articulação entre os diferentes episódios (16):

-Pois, para mim, os factos devem estar numa tal relação que, suprimido ou deslocado um deles, também o conjunto se transforme ou confunda. O que se pode acrescentar ou tirar sem consequências não faz parte do todo. Esta é, pelo menos, a minha modesta opinião.

Desta anacrónica e paradoxal sobreposição – a que põe um coronel reformado, no Portugal do séc. XX, a citar de Aristóteles teorias literárias enunciadas no séc. IV a. C. na Grécia -, Mário de Carvalho, omissivo quanto às autorias, limita-se a lançar ao seu leitor um vago alarme (16):

-E as piscadelas de olho? Há gajos que se fartam de fazer citações encapotadas só para ver se a malta dá por isso!

---

dos homens que actuam. Em terceiro lugar está o pensamento (...) Em quarto (...) vem a elocução (...) Das restantes partes constituintes da tragédia, a música é o maior dos embelezamentos, e o espectáculo, que se é certo que atrai os espíritos, é contudo o mais desprovido de arte e o mais alheio à poética”. Tradução de Valente, A. M. (2004), *Aristóteles. Poética*, Lisboa, Fundação Gulbenkian.

<sup>15</sup> *Poética* 1450b 21 sqq.: “Ser um todo é ter princípio, meio e fim. (...) É necessário que os enredos bem estruturados não comecem nem acabem ao acaso, mas sim apliquem os princípios anteriormente expostos”; 1450b 31 sqq.: “... também o enredo, como imitação que é de uma acção, deve ser a imitação de uma acção una, que seja um todo, e que as partes dos acontecimentos se estruturarem de tal modo que, ao deslocar-se ou suprimir-se uma parte, o todo fique alterado ou desordenado. Realmente aquilo cuja presença ou ausência passa despercebida não é parte de um todo”.

Com os enunciados das suas personagens, que são também os do autor da *Poética*, não se compromete o autor / narrador de *Fantasia*. É com frontalidade que, mais adiante, sugere o encanto de um bom anacoluto, a quebra de uma coesão rígida, a fractura inesperada, que cria *suspense* e não é isenta de fascínio; sem cerimónias, é ele desta vez quem teoriza, num apelo frontal ao leitor, mesmo o mais experiente nas lides narrativas (60-61):

Tentação enorme, ó experiente leitor<sup>16</sup>, de parar aqui e mudar de foco. Fazer actuar o efeito de deferimento (...). E mudar de capítulo, passar para São Jorge de Alardo, ou Lisboa, e o leitor ansioso, a procurar nas páginas mais adiante, a querer saber se Emanuel foi estraçalhado pelos cães, ou se lhe apareceu, pendurado do alto, aquela figura divina e providencial que costuma desviar-lhe os caminhos. Mas eu não sou escriba manipulador, especioso em ganchos, *clif-hangings* e outros artifícios para prender a atenção do narratário. E já sofri por isso. Vozes se levantarão contra os meus processos tão cristalinos de limpidez e boa intenção. Eu sou franco, não há arcas encouradas, digo logo tudo.

## A arte do anacronismo

Disseminados pela narrativa, muitos são os processos formais e estéticos que continuam a ressoar modelos testados desde a mais remota Antiguidade. Alguns não passam de estratégias literárias, marcadamente convencionais, mas que se revitalizam pelo novo contexto em que se inserem e pelo claro choque que estabelecem com uma narrativa distante no género, e mais distante ainda no tempo. É o caso da invocação à Musa, que a tradição consagrou como marca de uma expressão matricial na literatura europeia, a épica. A Musa encarnou então, simbolicamente, a capacidade criativa, como inspiração / talento estético, e, mais ainda, como memória, garantia de um conhecimento e de um rigor que correspondeu a uma fase de expressão oral, a fluir entretanto para o registo escrito dos poemas. Após breves páginas com sabor a prólogo, onde, como vimos, o autor define pressupostos estéticos essenciais – sobre a linguagem e sobre a construção estruturada do romance –, é chegado, com o momento de facto inicial da intriga, a frase

---

<sup>16</sup> Esta é uma técnica, comum em M. de Carvalho, correspondente ao que Reis, Macário Lopes <sup>7</sup>2007: 207-210 designam por “intrusão do narrador”; é seu objectivo essencial integrar no enunciado narrativo a subjectividade do narrador.

de invocação, incluída, ela também, *in medias res*. Ao motivo, Mário de Carvalho associa o tom que lhe é convencional (17):

Parte, pois, vai pensamento sobre as douradas, fuge, deixa-te levar  
pela gentil Polímnia, grácil musa que por mim zela, e que não rejeito  
invocar, busca-me o lugar geográfico daquelas falas ...

Com uma figura poética que traz de imediato ‘as palavras aladas’ de Homero à lembrança do seu leitor, promove-se o apelo a Polímnia, a Musa ‘de muitos hinos’, patrocinadora de muitas tonalidades ou géneros, conciliadora entre a velha épica e o romance contemporâneo, na maior indiferença pelo lapso temporal e pela discrepância poética. O patrocínio que se espera é, neste momento, sobretudo estético; ‘pensamento’ e ‘musa’ fundem-se numa espécie de suspensão etérea, feita da leveza e inconsistência de um voo, desenhada com ‘gentileza’ e ‘graça’, privilegiando a beleza como factor primordial da criação. Mas sem esquecer a cooperação da Musa como memória, aquela que funciona como ‘arquivo’ de informação, base de dados para elementos tão comezinhos como ‘o lugar geográfico’ onde situar o episódio.

Ultrapassada a abertura, a Musa continua presente na narrativa, como bordão permanente na coesão de diferentes componentes e na redução de fracturas; assim “quando o discurso e a escrita se interrompem, bem como qualquer actividade racional” (20), o retomar da narrativa pode exigir uma nova intervenção da Musa; trata-se agora de simples funcionalidade, na hora em que se pretende romper com um passado e enquadrar os dois coronéis no ambiente, de certa forma ‘desintegrado’, onde vão viver o enredo que os espera; o primeiro passo é cortar, pela força repetitiva das negativas, com o seu mundo, deslocá-los de um quadro urbano para os inserir em ambiente bucólico (20):

... não guardam arames entre as ramagens (...), não deixam sacos de adubo ao vento, não abandonam velhas máquinas (...); não largam entulhos (...), não matam abetardas (...), não envenenam faunas (...), não cortam chaparros (...), não plantam eucaliptos (...), não ateam queimadas (...), não atiram para o chão cascas de melancia, não se esquivam aos impostos, não intrujam nos negócios (...) separam os lixos, isolam as pilhas, ensacam o conjunto e, com regularidade, acabam por deixar tudo no contentor camarário mais próximo ...

É neste abandonar dos maus hábitos urbanos, indiferentes à protecção da natureza, para se acomodarem a práticas amigas do ambiente, numa co-

operação intuitiva com novas regras de vida, que a Musa - “e demais luzidas divindades”, sobretudo aquelas a quem a pureza rural mais deve - é tomada como testemunha do trajecto operado pelos coronéis (20):

Musa excelente e demais luzidas divindades, é justo arguir que eles não guardam arames entre as ramagens das árvores ...

Já agora, por uma razão de justiça natural, convém, bela musa, que anotes estes sons que, apurando bem o ouvido, provêm das casas dos coronéis e que espraiam suaves compassos de Albinoni e Monteverdi ...

Numa espécie de aditivo - “já agora ... convém” - o autor consente um regresso ao passado e salva alguma coisa daquele urbanismo lisboeta que, apesar de todas as adaptações, soa ainda pelas janelas das casas dos coronéis, em plena planície alentejana. Esta é, claramente, a Musa da memória, a que nos não deixará esquecer a raiz citadina destes dois alentejanos de adopção.

É ainda com uma menção da Musa que o romance encerra (227):

Nô mais, ficção, nô mais! Desce tu, Musa, a de sorriso loução, ganha-me a benevolência dos meus concidadãos e diz-me: Há emenda para este país?

Num último apelo à Musa, no momento de rematar a narrativa, a alternância entre ‘ficção’ e ‘Musa’ deixa evidente o simbolismo da filha de Zeus e Harmonia. O sentido é o de uma *captatio benevolentiae*; a toada a de uma paródia do mais paradigmático dos poetas portugueses, o épico Camões (*Lusíadas* 10. 145), no justo momento em que, abandonada a saga que deu matéria para os *Lusíadas*, é altura de formalizar uma interrogação decisiva para uma sociedade em busca de um futuro: “haverá emenda para este país?”

Mas além da invocação à Musa, nas suas diversas cambiantes, o velho Homero tem ainda outras sugestões a dar para colorir o anacronismo voluntário da narrativa portuguesa. As velhas fórmulas, aquelas que suportaram, num passado de oralidade, o recitativo dos aedos, podem ainda desempenhar, em contexto mais prosaico, função equivalente. Dentro de um carro, ninho de amor para um par de ocasião, a lembrar um Ulisses enleado nas teias de uma qualquer imprevisível Circe - na versão portuguesa, um Emanuel nos braços de uma Sandra -, se assiste, em saboroso relaxamento, ao nascer do dia e lá vem, como eco de um aedo inspirado da Grécia arcaica, a referência à eterna Aurora (61):

Daí a umas horas, vinha perto a manhã, já toava a orla do céu a aurora de róseos dedos ...

Das demoras infundáveis do bricolage, com que o coronel Lencastre animava os seus dias, sobrevêm os artifícios de Penélope (146):

Por essa altura já havia toda uma manhã de trabalho na miniatura do *Galeão Grande*, que lembrava a teia de Penélope. Todos os dias o coronel Lencastre usava a manhã para desfazer meticulosamente a aplicação maljeitosa da véspera.

Tudo é ironia no enunciado da tarefa; retirado das lides ultramarinas, o coronel na reforma ressuscita, com mão inábil, a lembrança de um velho *Galeão*, talvez maqueta de uma nau das descobertas, *Grande* apesar de não passar de miniatura, qual brinquedo de criança. No eterno fazer e desfazer, Lencastre reproduz a famosa esposa de Ulisses. Mas se seguia, sem o saber, o paradigma, colhido em Ítaca, da resistência, hábil e fina, de uma teia, a persistência redundante em teimosia, de mão desajeitada que, à luz do dia, não tolera a “aplicação maljeitosa da véspera”.

Este tipo de referência confessa a algum tópico, literário no caso, com a marca de um passado alterna com alusões a outros motivos clássicos, de modo disperso e discreto, que deixam à acuidade do leitor o reconhecimento. Uma só palavra pode realizar o milagre e trazer à mais gritante contemporaneidade esse processo de metamorfose. É assim que o simples preparar de um uísque, de resto clandestino para escapar às censuras da mulher, o erguer do copo para avaliar a pureza da bebida, pode ganhar, por força das palavras, o tom de um verdadeiro gesto ritual; “olhou-o à transparência”, “aspergiu umas gotículas”, “ergueu-o ao alto” (23), se são palavras de total ambiguidade, desfecham numa inconfundível revelação (23-24):

Convém anotar, por ser bonito de ver, que neste fugaz instante em que o coronel levantou o copo poderia ter-lhe dado um raio de sol da manhã e dardejado luminosidades douradas e brancas, susceptíveis de serem lidas como louvor à planície (...). O coronel Bernardes não demorou muito aquele gesto alevantado que, surpreendido por olhos longínquos ou distraídos, podia ser entendido como uma libação.

O toque possível de um raio de sol, que arrancasse “luminosidades douradas e brancas”, poderia tornar sensível a presença de um qualquer Apolo ou Dioniso, e transformar o prazer de um uísque, ainda para mais clandestino, num “hino de louvor” à natureza<sup>17</sup>. “Libação” é, por fim, a palavra que impõe, sem reservas, o recolhimento ritualístico do gesto e a interpretação mística da cena.

---

<sup>17</sup> Algo como a descrição que Eurípides faz, no seu *Íon*, do nascer do dia, que é também a chegada de Apolo, em Delfos, pode ser invocado. O romper do dia funciona como

Falar de ‘fortuna’, sobretudo sublinhando a sua principal característica – a fugacidade – retorna sem dúvida a um dos conceitos básicos da cultura grega antiga. A ideia de uma *tyche*, ‘fado ou acaso’, que domina a vida humana e a ameaça com os seus constantes caprichos, tem, na tradição antiga, referências incontornáveis. Este é um dado com que a tragédia, sobretudo a euripidiana, conta como adquirido para explicar a imprevisibilidade das peripécias que atormentam o Homem, aquele passar, rápido e inexplicável, da ventura para a ruína. Que a fortuna seja fortuita, ingrata e cega na distribuição dos seus favores – todos eles traços de caracterização da velha *tyche*<sup>18</sup>-, está espelhado por Mário de Carvalho quando escreve (28):

Mas a fortuna é uma amiga de uma noite. Em nos encontrando na rua, no dia seguinte, se calhar, finge não nos reconhecer. Ainda um homem lhe sorri, já ela voltou as costas e vai acalantar outro que menos a soube merecer.

Este contexto ‘doutrinário’ serve de prólogo, em *Fantasia*, a um episódio a que, com travos irónicos, não faltam ‘laivos de tragédia’. Trata-se, simplesmente, de retornar, a propósito da substituição do coronel Bernardes na função de administrador do condomínio, ao velho tema do conflito de gerações e da caducidade da vida (28):

Num serão nefasto, certa comissão espontânea, clandestinamente constituída no prédio, com vezo de delegação de notáveis, composta de jovens engenheiros e advogados, veio muito de mansinho com uma conversa, que, a pouco e pouco, insinuava ser preciso rejuvenescer a administração ...

Sem dúvida que a mão de *tyche* está ao comando dos acontecimentos; o tom dado por termos como “nefasto”, “clandestinamente”, “muito de man-

---

um toque mágico que dá vida ao que antes era apenas imagem. As primeiras palavras que Íon, como representante do lugar, pronuncia são uma espécie de hino ao sol, que anuncia a chegada de um novo dia (82-85). O brilho que domina (83-84), como marca de Apolo, inunda toda a terra. Como prova da ordem que caracteriza o santuário, a aurora manifesta uma harmonia exemplar: “os astros fogem então do éter que se abrasa com essa chama para a noite sagrada” (84-85). Com a sua autoridade olímpica, a luz de Apolo articula os dois momentos do tempo universal, o dia e a noite. Em Delfos, são os cumes do Parnasso quem primeiro recebe o toque da luz, também eles sacros porque inacessíveis e inviolados.

<sup>18</sup> Talvez a avaliação do conceito feita por Sólon, um Sábio da Grécia, perante a ignorância bem humana de Crespo, o senhor poderoso da Lídia (Heródoto I. 32-33), em tudo aquilo que ela tem de imprevisível e instável, possa ser uma das reflexões referenciais para esta alusão no romance português.

sinho” denunciam-lhe a quase falsidade, e aquele carácter imprevisível para quem com ela se defronta. Impiedosa, ela actua, sem perdão, sobre o fatal ciclo da vida, conhecido, mas nunca ‘esperado’; tal como a vida, a comissão dos moradores é “espontânea”, desencadeia-se automaticamente, para atirar em rosto do coronel na reforma a necessidade de “rejuvenescer” a autoridade no prédio, exigida por um grupo de “jovens” engenheiros e advogados, senhores da vitalidade dos poucos anos e de uma competência profissional que diverge do comando ‘já rançoso’ do passado. *Tyche*, pela imprevisibilidade do momento, harmoniza-se com *Moira*, como um destino pré-determinado, aquele que fatalmente o passar dos anos impõe.

A *Moira* não está também alheia à reflexão de Mário de Carvalho, quando mais adiante escreve, a propósito dos trabalhos que prosseguiram para a construção da piscina em terrenos do coronel Bernardes (126):

E assim sorriu a sorte a Desidério e Eleutério, que, sem terem de usar nenhum estratagema, nem de puxar pela cabeça ou por artificios sempre falíveis, se viam desembaraçados do coronel, como se as suas intenções tivessem sido compreendidas e aprovadas lá do Alto, onde se distribui a sorte pelos malandros.

Além da assonância graciosa, os nomes dos dois operários aprofundam um sentido, o de ‘desejo’ e o de ‘liberdade’, no conjunto constitutivos de uma feliz equipa: um desejando outro aludindo a uma liberdade que dois operários modelares sempre alimentam de ausência de vigilância ou do controle de quem lhes paga. Desta vez, os factos parecem escusar os ‘estratagemas, artificios’ (*mechanemata* ou *doloi* teriam igual sentido), com que o ser humano, na sua ‘trágica’ experiência de vida, procura tornear os arremessos do destino. Uma força maior, como que obedecendo à previsão de uma qualquer divindade, se encarregou de uma das suas superiores missões, “a de distribuir a sorte” ... pelos malandros. Subjaz a esta sucessão de avaliações do destino a mesma doutrina que os Gregos traduziram e interpretaram com diferentes vocábulos: *tyche*, ligada com um *tynchano*, ‘encontrar por acaso, deparar-se’, carregada de imprevisibilidade; e *moira*, da família de *meíromai*, ‘distribuir’, reverente a um determinismo que uma força superior, coordenadora do destino do universo, se entreteve a organizar.

Sobre o peso condicionador que um e outro conceito tradicionalmente exerceu na narrativa literária, desde as suas formas mais antigas, fala a confissão do autor, que parece – num falso desejo de inovação – pretender excluir da sua criação aquelas que são as suas manifestações, “acazos e causalidades manipuladas” (82):

De resto, esta é uma narrativa contemporânea – acho eu – que desconfia dos acasos e das causalidades manipuladas...

A uma das personagens mais simbólicas do romance, o Emanuel Elói, é atribuída uma narrativa que retoma um motivo de sucesso na literatura grega, desde a épica, com particular incidência no teatro e, mais tarde, na novela - o sonho<sup>19</sup>. A convenção deste processo está bem definida e reconhecível em *Fantasia* (35):

Durante o percurso Emanuel contou uns sonhos que estava a ter. Não havia necessidade nenhuma de contar, nem Eleutério era um interlocutor apropriado, de quem se esperasse interpretações particularmente sagazes, mas, para entreter a noite e distrair o outro, que se mostrava cada vez mais sombrio e enervado, sem deixar em paz o fecho da janela, explicitou:

-Eu estou assim numa espécie de eira, redonda, e há na minha frente uns painéis enormes com umas pinturas que são umas florestas, com uns rebanhos, e tal. Sei que está mais gente em volta, porque sinto, quase lhe cheiro o bafo, mas não vejo ninguém. De repente, por cima da minha cabeça zune uma espécie de guindaste de pau, pró tosco, e sai de lá um fulano muito alto, de grande espalhafato, com uma cara torcida, uma bocarra medonha e cabeleira arreganhada, que desata numa tremenda gritaria em língua de trapos. A voz entoa e enche o espaço todo. Ah, e um gesto larguíssimo, autoritário, como se estivesse a mandar em mim. Deve ser um deus. O amigo sabe o que é um deus?  
-Eu só conheço o Deus-pai-todo-poderoso, alto está, alto mora, ninguém o vê, todos o adoram.  
-Ná, estes são deuses diferentes. No plural: deuses, está a ver?

Se o sonho da tradição helénica ocorre em contextos de alguma ansiedade ou tensão e tem por objectivo comunicar a quem o experimenta a previsão de algo que fatalmente vai ocorrer, é neste aspecto fundamental que Mário de Carvalho introduz uma primeira divergência; como que dialogando com uma prática assumida, vai, discretamente, produzindo a sua desmontagem; à tensão substitui-se a desconstracção, o relato de um sonho como simples lazer, ou até mesmo como factor de relaxe para quem dá sinal de preocupação. Sem omitir o interlocutor, no esquema tradicional também o intérprete da visão, o autor

---

<sup>19</sup> Sobre a potencialidade dramática dos sonhos, vide Devereux 1975; Lévy 1983: 141-168; Pereira 2008: 11-28, 2009: 5-18.

português despe-o de funções e de competência, ao considerá-lo inapropriado porque falho de sagacidade. Afinal a maior frieza que se espera do ouvinte, perante a emoção de quem narra, está, nesta versão, também subvertida.

Invertidos os pressupostos, sucede-se a narrativa da visão; e nessa estão igualmente expressos traços convencionais. A definição de um ‘cenário’ coloca o processo no contexto teatral, onde os painéis estabelecem um pano de fundo rústico. O próprio público, numeroso, de presença forte, sente-se em volta, ainda que não visível, estabelecendo uma fractura acentuada entre a ‘ilusão cénica’ e a realidade. A cena anima-se com a mobilização da *mechane*, a máquina de voo, um dos ‘efeitos especiais’ a que a tragédia grega deu espaço na fase final da sua expansão, terminava o séc. V a. C. A descrição parece corresponder àquilo que modernamente se tem por apropriado a esse recurso cénico: “uma espécie de guindaste de pau, pró tosco”. Suspenso dele vem, naturalmente, o actor, e também sobre ele as informações são concludentes; avantajada em altura, como é próprio das imagens vistas em sonhos, a figura tem todos os adereços de uma personagem teatral, máscara de traços carregados, a emitir uma voz “em língua de trapos”, que nos atreveríamos a identificar com o grego. A voz soa forte, como se exige da elocução teatral, mas também porque afinal a figura que voa é um deus, o *deus ex machina*, um recurso de potencialidades que a novela de Mário de Carvalho não acha despiciendas.

Na velha tradição dramática, o *deus ex machina* funciona como uma solução de último recurso; quando tudo parece perdido, quando os acontecimentos, confusos ou incompatíveis, inviabilizam um final coerente, um deus virá que, da sua elevada autoridade, terá artes de sanar o problema. É deste processo artificial, que denuncia, em termos literários, a incapacidade de conduzir a um desfecho uma acção coerente, que M. de Carvalho se diz inimigo (222):

Agora eu juro, juro por todos os deuses do Olimpo, Musa que me ouves, leitor que me crês, que fui surpreendido por esta detonação, tanto como todos. Quem só tenha aberto o volume nas últimas páginas pensará, estando de má-fé, que eu introduzi aqui, à socapa – como se fosse capaz disso –, um dispositivo dito ‘*d. e. m.*’, o mesmo é dizer: *deus ex machina*.

Estes são alguns tópicos de marca inconfundível, que, na intertextualidade tão do gosto de Mário de Carvalho, impõem na sua narrativa, de modo mais ou menos disperso, a presença de uma teoria e convenção literária que, na Europa, davam os primeiros, mas decisivos, passos.

## Bibliografia

- Bons, J. A. E. (2007), “Gorgias the sophist and early rhetoric”, in Worthington, I., *A companion to Greek rhetoric*. Oxford, Blackwell: 37-46.
- Carvalho, M. (1996), *O livro grande de Tebas, Navio e Mariana*. Lisboa: Caminho.
- Devereux, G. (1975), *Dreams in Greek tragedy*. Oxford: Blackwell.
- Gagarin, M. (2007), “Background and origins: oratory and early rhetoric”, in Worthington, I., *A companion to Greek rhetoric*. Oxford, Blackwell: 27-36.
- Lévy, E. (1983), “Le théâtre et le rêve: le rêve dans le théâtre d’Eschyle”, in Zehnacher, H. (ed.), *Théâtre et spectacles dans l’Antiquité – Actes du Colloque de Strasbourg*. Leiden, Brill: 141-168.
- Martins, J. C. Oliveira (2012), “Mário de Carvalho e a reflexão metaficcional sobre o futuro do romance”, in Silva, M. F., *Ensaio sobre Mário de Carvalho*, Coimbra, IUC: 31-53.
- Pereira, S. M. (2008); “Poética dos sonhos e das visões em estado de vigília - I”, *Humanitas* 60: 11-28; (2009), “Poética dos sonhos e das visões em estado de vigília – II”, *Humanitas* 61: 5-18.
- Reis, C., Macário Lopes, A. C. (2007), *Dicionário de Narratologia*. Coimbra: Almedina.
- Silva, M. F. (2012), “A imagem literária do Tempo e da História em Mário de Carvalho”, in Silva, M. F., *Ensaio sobre Mário de Carvalho*, Coimbra, IUC: 13-30.
- Simões, M. J. (2012), “Sátira e o cepticismo: configuração de personagens em Mário de Carvalho”, in Silva, M. F., *Ensaio sobre Mário de Carvalho*, Coimbra, IUC: 55-76.
- Yunis, H. (2007), “Plato’s rhetoric”, in Worthington, I., *A companion to Greek rhetoric*. Oxford, Blackwell: 75-89.

**Maria de Fátima Sousa e Silva** é Professora Catedrática do Instituto de Estudos Clássicos da Universidade de Coimbra. Desenvolveu, como tese de doutoramento, um estudo sobre a Comédia Grega Antiga (*Crítica do teatro na Comédia Grega Antiga*), e, desde então, tem prosseguido com investigação nessa área. Publicou já traduções comentadas de nove comédias de Aristófanes, além de um volume com a tradução das peças e dos fragmentos mais significativos de Menandro.

**Maria das Graças de Moraes Augusto** é Professora Titular no Departamento de Filosofia do Instituto de Filosofia e de Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). A sua investigação sobre História da Filosofia Antiga abrange temas como Platão e a herança platónica, filosofia e conhecimento no pensamento antigo, filosofia e literatura na tradição antiga e recepção dos clássicos gregos no Brasil.



OBRA PUBLICADA  
COM A COORDENAÇÃO  
CIENTÍFICA



UNIVERSIDADE FEDERAL  
DO RIO DE JANEIRO

• U



C •

