

Rosana Baptista dos Santos

Aspectos da Herança Clássica em Mário de Carvalho

Belo Horizonte

2009

Rosana Baptista dos Santos

Aspectos da Herança Clássica em Mário de Carvalho

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Letras: Estudos Literários.

Área de concentração: Literatura Comparada

Linha de pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

Orientadora: Doutora Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa

Co-Orientadora: Maria de Fátima Sousa e Silva

Belo Horizonte
Faculdade de Letras da UFMG
2009

Ficha catalográfica elaborada pelos Bibliotecários da Biblioteca FALE/UFMG

C331.Ys-a Santos, Rosana Baptista dos.
Aspectos da herança clássica em Mário de Carvalho [manuscrito] /
Rosana Baptista dos Santos. – 2009.
268 f., enc.
Orientadora: Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa.
Co-orientadora: Maria de Fátima Sousa e Silva.
Área de concentração: Literatura Comparada.
Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural.
Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais,
Faculdade de Letras.
Bibliografia: f. 247-263.
Anexos: f. 264-268.

1. Carvalho, Mário de – Crítica e interpretação – Teses. 2. Ironia –
– Influências clássicas – Teses. 3. Paródia – Influências clássicas –
Teses. 4. Escritores portugueses – Crítica interpretação – Teses.
5. Literatura clássica – História e crítica – Teses. 6. Literatura
portuguesa – Influências gregas – Teses. 7. Literatura portuguesa –
Influências latinas – Teses. 8. Intertextualidade – Teses. 9. Viagem na
literatura – Teses. I. Barbosa, Tereza Virgínia Ribeiro. II. Silva, Maria de
Fátima Sousa e. III. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade
de Letras. IV. Título.

CDD: 869.34

Para Renato, meu filho, minha luz.

Agradecimentos

À minha orientadora, a quem muito admiro, Profa. Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa, pelo acompanhamento teórico, amizade, generosidade e companheirismo que sempre me ofereceu desde a Graduação. Agradeço pela leitura cuidadosa de meu texto e das inúmeras bibliografias que me indicou (e emprestou).

À Profa. Maria de Fátima Sousa e Silva, pela recepção calorosa na Universidade de Coimbra, pelo acompanhamento acadêmico, pela atenção (e tempo) a mim dedicada e pela bibliografia que generosamente me ofereceu.

Aos professores Teodoro Rennó, Jacyntho Brandão, Antônio Orlando, Olimar Flores Júnior e Sandra Bianchet, pelas aulas importantes que propiciaram uma base para minha formação acadêmica.

À profa. Sabrina Sadlmayer, Jacyntho Brandão e Sandra Bianchet, integrantes da banca de qualificação, pelas considerações precisas que fizeram sobre meu trabalho.

À Vera Andrade, Sabrina Sadlmayer, Paulo Motta, Jacyntho Lins Brandão, Antônio Orlando e Neiva Ferreira por terem aceitado o convite para integrarem a banca do exame final. À Vera, agradeço pela ‘fantástica’ bibliografia que me emprestou e pelas conversas que tivemos ‘sobre o assunto’.

À Universidade de Coimbra, que através de seus professores, funcionários e alunos, propiciou-me uma oportunidade de pesquisa extremamente produtiva. À Doutora Maria do Céu Fialho, à Doutora Carmem, Doutora Suzana e Doutor Francisco, pela acolhida afetuosa. À Tânia Lapão, D. Custódia e D. Maria do Céu pelo inestimável apreço com que me receberam na Faculdade de Letras de Coimbra.

À Doutora Ana Paula Arnaut, pela gentileza com que me tratou, pela leitura e correção cuidadosa que fez em meu texto.

À amiga de doutorado, Luciene Lages, pela ajuda nas leituras, nas conversas e no empenho para me ajudar ao longo de mais de uma década.

Aos amigos André Pereira, Isaac, Marcos Rogério, Joviana, Sandra Cardoso, Raquel, Nádia, Lílian, Vera Andrade, Vera Macedo, Tereza do Carmo, Laysa, Gabriel, Janaína, pela amizade sincera, pelos múltiplos estímulos e pelo carinho.

À minha mãe Margarida e ao meu padrasto Francisco, que sempre me deram apoio incondicional em tudo, principalmente para estudar.

Ao meu filho querido, amor da minha vida, pela paciência que teve nesses últimos meses, pelo carinho e pela ajuda com ‘os meios tecnológicos’.

À minha avó Realina (*in memoriam*), pelos sábios conselhos e pelo incentivo para que eu estudasse.

Às minhas tias Rita de Cássia, Maria Célia, Geralda e Maria José; aos meus tios Milton e Geraldo, pela amizade, receptividade e presença constante em minha vida.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários e às suas funcionárias, pela competência e gentileza.

À Capes que financiou essa pesquisa através de uma Bolsa de Doutorado Sanduíche por cinco meses.

Resumo

Esta tese faz uma análise comparada da obra do escritor português Mário de Carvalho com temas e textos da tradição literária grega e latina, sobretudo os temas da viagem, do confronto com o 'outro' e da guerra. Da extensa obra do autor, analisaram-se as narrativas *Fabulário e outras histórias*, *A Inaudita Guerra da Avenida Gago Coutinho*, *Fantasia para dois coronéis e uma piscina* e *Quatrocentos mil sestércios seguido de O conde Jano*. A partir do conceito de Intertextualidade, o objetivo primordial foi demonstrar como Mário de Carvalho recupera os temas clássicos para associá-los, de forma paródica e irônica, aos problemas da sociedade e do homem contemporâneo. O ponto de partida para a análise foi a observação da elaboração de uma convenção literária, já na Antigüidade, para o tratamento dessas temáticas, o que serviu como base para os estabelecimentos de aproximações e diferenças nas estratégias de construção literária utilizadas pelos antigos e pelo autor português. Em seguida, compararam-se os textos *Fabulário e outras histórias*, *A Inaudita Guerra da Avenida Gago Coutinho* e *Fantasia para dois coronéis e uma piscina* com essa convenção da Literatura Antiga. Ao final da tese, elaborou-se uma análise das relações intertextuais de *Quatrocentos mil sestércios* com as comédias latinas de Plauto, com os romances latinos *Satyricon*, de Petrônio e *O asno de ouro*, de Apuleio.

Abstract

This thesis does a comparative analysis of the work of the Portuguese writer Mário de Carvalho with themes and texts from the Latin-Greek literary tradition, especially on the subjects of travel, confrontation with the “other” and war. From the author’s wide collection *Fabulário e outras histórias*, *A Inaudita Guerra da Avenida Gago Coutinho*, *Fantasia para dois coronéis e uma piscina* and *Quatrocentos mil sestércios seguido de O conde Jano* were analysed.

Starting from the concept of Intertextuality, the main goal was to demonstrate how Mário de Carvalho reuses the classical themes to associate them, in an ironic and parody-like way, with the problems of contemporary society and man. The starting point of the analysis was the observation of the creation of a literary convention, on Ancient times, to deal with these themes, which was then the base for gathering and differences in the literary construction strategies used by the preceding authors and the Portuguese author.

Afterward, the texts *Fabulário e outras histórias*, *A Inaudita Guerra da Avenida Gago Coutinho* e *Fantasia para dois coronéis e uma piscina*, were compared with this convention of the Ancient Literature. At the end of the thesysis, an analysis was made about the intertextual relations of *Quatrocentos mil sestércios* with the Latin comedies of Plauto, with the Latin novels *Satyricon*, by Petrônio and *O asno de ouro*, by Apuleio.

Observações Preliminares

Para a citação de autores gregos adotamos as abreviaturas de H. G. LIDDELL-R.; SCOTT – H. STUART JONES, *A Greek-English Lexicon* (Oxford, 1996).

Quanto aos autores latinos, as siglas de referência são as estabelecidas por S. HORNBLOWER; A. SPAWFORTH, *The Oxford Classical Dictionary* (Oxford / Nova York: 1996).

As publicações periódicas vêm identificadas de acordo com as siglas de *L'Anée Philologique*. Ao longo do estudo, as edições, traduções, estudos são citados apenas pelo sobrenome do autor, respectivo ano de publicação e página(s), salvo na primeira citação do texto, que contém a referência completa.

Para evitar repetições desnecessárias, as obras de Mário de Carvalho são citadas apenas pelas abreviaturas dos textos e pelas páginas.

Lista de abreviaturas das obras de Mário de Carvalho

Fabulário – F

A Inaudita Guerra de Avenida Gago Coutinho- IG

O Livro Grande de Tebas: Navio e Mariana- Tebas

Fantasia para dois coronéis e uma piscina- FDC

Era bom que trocássemos umas ideias sobre o assunto- Era bom

Quatrocentos mil sestéciso seguido de O conde Jano- QS

E se tivesse a bondade de me dizer porquê? – E se tivesse

Um deus passeando pela brisa da tarde - Um deus

SUMÁRIO

1 Introdução.....	11
1.1 O autor.....	16
1.2 Conceituação Teórica.....	18
1.2.1 Intertextualidade, Paródia, Ironia.....	19
1.2.2 Fantasia, Literatura Fantástica, Utopia.....	22
1.2.3 Romance, Novela, Conto.....	25
1.2.4 Símbolo.....	27
Parte I - Temas Clássicos.....	28
2 Convenção da viagem e a permuta cultural na Literatura Grega.....	28
2.1 <i>Odisseia</i>	28
2.2 <i>Paz</i>	37
2.3 <i>Aves</i>	41
2.4 <i>Uma história verídica</i>	45
2.5 Identidades e diferenças nas viagens e viajantes do mundo antigo.....	52
3 O 'outro' na Grécia Clássica: estabelecimento de diferenças.....	55
3.1 O 'outro' em Heródoto.....	60
3.2 O 'outro' na tragédia <i>Os Persas</i>	66
3.3 O 'outro' nas tragédias de Eurípides.....	70
3.4 O 'outro' no drama satírico: <i>O Ciclope</i> , de Eurípides.....	74
4 A 'Guerra' na Literatura grega.....	77
4.1 O motivo da Guerra na <i>Ilíada</i>	80
4.2 O motivo da Guerra nas tragédias <i>Sete contra Tebas</i> e <i>Fenícias</i>	89
Parte II - Temas clássicos gregos em Mário de Carvalho.....	95
5 A tradição dos temas clássicos gregos nos contos de Mário de Carvalho.....	95
5.1 Análise dos temas clássicos em <i>a Inaudita Guerra</i>	95
5.2 Análise dos temas clássicos em <i>Fabulário</i>	106
5.3 O 'outro' em Mário de Carvalho.....	115
5.3.1 Análise do 'outro' em <i>Fabulário</i>	116
5.3.2 O 'outro', os hábitos do cotidiano e o conhecimento.....	123
5.3.3 Hábitos do cotidiano em <i>a Inaudita Guerra</i>	131
5.3.4 Análise inversão da hierarquia social, dos valores e do sentido de <i>Areté</i>	133
5.3.5 O plano urbanístico e o 'outro'.....	136
5.4 A 'guerra' no conto de Mário de Carvalho.....	138
6 <i>Fantasia para dois coronéis e uma piscina</i>	149
6.1 Manifesto do Autor: alicerces da criação literária.....	149
6.1.2 As diversas componentes de uma produção literária.....	155
6.1.3 O entrecho, a ação.....	157
6.1.4 A personagem e o respectivo desenho moral.....	160
6.1.5 Os pensamentos, os conceitos.....	170
6.1.6 A 'toada', o ritmo.....	173
6.1.7 A "espetacularidade" do texto.....	178
6.2 'Viajando' pela realidade portuguesa.....	182
6.3 Sociedade contemporânea e o futebol: a civilização e 'o outro'.....	192
Parte III- A tradição dos temas clássicos latinos em Mário de Carvalho.....	202
7 <i>Quatrocentos mil sestércios seguido de O Conde Jano</i>	202
7.1 A edição do texto.....	202
7.2 <i>Quatrocentos mil sestércios</i> : contextualização histórica e cultural.....	203
7.2.1 Elementos de caracterização do individual e do cotidiano romano.....	205

7.2.2 Elementos de caracterização do doméstico.....	207
7.2.3 Elementos de caracterização do coletivo.....	209
7.3 <i>Quatrocentos mil sestércios</i> : diálogos do narrador com o leitor.....	215
7.4 O diálogo intertextual com a Literatura Latina.....	218
7.4.1 <i>Quatrocentos mil sestércios</i> e a Comédia Latina de Plauto.....	218
7.4.1.1 O tema do tesouro roubado.....	218
7.4.1.2 Os tipos humanos.....	225
7.4.2 <i>Quatrocentos mil sestércios</i> e o romance de Petrônio.....	229
7.4.3 <i>Quatrocentos mil sestércios</i> e o romance de Apuleio.....	236
8 Considerações Finais.....	243
Referências Bibliográficas.....	247
Anexo: Entrevista com Mário de Carvalho.....	264

1 Introdução

Inserir a obra de Mário de Carvalho em uma tendência literária específica é, certamente, arriscar-se a “discutir acerca da sombra de um asno”.¹ Aclamado pela crítica como um dos melhores romancistas portugueses contemporâneos, é difícil imputar-lhe um “rótulo”. O autor, ao longo de sua carreira como escritor, compôs textos de diversas espécies literárias como, por exemplo, romances, contos, novelas, teatro e literatura infantil. Apesar da multiplicidade de sua obra, há um componente estilístico marcante que perpassa toda sua criação artística: a retomada de fatos históricos e a constante relação intertextual com textos múltiplos, que muitas vezes é estabelecida com sua própria obra. É precisamente o jogo intertextual estabelecido com diversos textos ou temas clássicos da tradição literária greco-latina (e a transformação desses temas) que motivou a elaboração dessa tese intitulada *Aspectos da herança clássica em Mário de Carvalho*. O próprio autor, em entrevista a nós concedida, assegura que, embora não seja um ‘classicista’, a formação acadêmica que obteve no curso de Direito da Universidade de Lisboa, com dois anos de língua latina, além das referências e citações em latim com o qual tinha que lidar, perdura em sua obra: “os ouvidos estavam afeiçoados a uma construção e a um ritmo, bem como ao espírito de síntese do brocado lapidar. Certo que era o latim de jurista (...), mas ainda assim, transportava consigo uma tradição. Essa é uma reminiscência que, em mim, perdura até hoje”,² garante.

Assim, esse estudo aborda uma das temáticas mais frequentes em sua obra: o tema da viagem, o do confronto com o ‘outro’, por uma permuta cultural pacífica ou através da guerra, sempre numa relação de diálogo com os textos clássicos³ gregos e latinos. O tema da viagem, constante na literatura ocidental desde a *Odisseia*, como veremos, em Mário de Carvalho assume diversos aspectos ou funções e tem o mérito de problematizar a própria condição humana: a busca de uma identidade ou razão de vida, suas limitações espaciais e temporais e, obviamente, a possibilidade de evasão de um “lugar” comum que, certamente, a literatura propicia ou, ainda, o confronto pela guerra, ou simplesmente, pela indiferença. Tal como

¹ Cf. TOSI, R. *Dicionário de sentenças latinas e gregas*. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 230. A locução “da sombra de um burro”, encontrada em *Quatrocentos mil sestércios* (1991, p. 34), de Mário de Carvalho, e em vários textos clássicos, é o nome de uma comédia de Arquipo que se perdeu e designa um assunto de discussão frívolo, que somente os tolos aceitam debatê-lo. (Frs. 35-36 K.- A).

² Cf. entrevista com o autor n. 01.

³ Usamos o termo literatura ‘clássica’ de maneira ampla, para designar o período que vai da criação da *Ilíada* e da *Odisseia* até as produções de Luciano de Samósta, de Petrónio e de Apuleio no século II da nossa era.

Prata, pensamos que os textos que estabelecem uma relação intertextual são transformados no âmbito da interpretação, na medida em que essa relação implica/provoca uma ‘combinação’. Na verdade, quando se constata o diálogo intertextual, “tanto o texto quanto o modelo são passíveis de (re)interpretação; as leituras, então, estão sempre em aberto e se influenciam, pois o novo texto ressignifica o modelo e este influencia a leitura do novo texto”.⁴ Essa noção nos é cara para a interpretação da análise dos textos literários de Mário de Carvalho, porque permite uma vantagem interpretativa, já que as obras “sempre se ressignificarão, conforme as leituras comparativas que se fizerem delas”.⁵ A interpretação dos textos que dialogam é, portanto, sempre aberta.

Circunscrevemos nossa análise aos seguintes textos: as coletâneas de contos *Fabulário e outras histórias* e *A Inaudita Guerra da Avenida Gago Coutinho*, o romance *Fantasia para dois coronéis e uma piscina* e a novela *Quatrocentos mil sestércios*. Embora seja esse nosso corpus, em alguns pontos de nossa análise faremos remissões aos romances *O livro grande de Tebas: Navio e Mariana* e *Era bom que trocássemos umas ideias sobre o assunto*, na medida em que nessas narrativas encontramos uma teorização do autor sobre seus próprios procedimentos do ‘fazer literário’ que não podemos ignorar.

É necessário que se faça um esclarecimento acerca da escolha dessas obras: apesar de o romance *Um deus passeando pela brisa da tarde* estabelecer uma relação clara e inegável com a literatura greco-latina, não o estudaremos nessa tese, porque trata-se de uma obra que já foi objeto de análise de uma bem sucedida dissertação de mestrado, nessa mesma universidade em que apresentamos nossa tese, por Carla Carvalho Alves, nomeada *Um deus passeando sobre a brisa da tarde: vestígios da ficção, ruínas da história*,⁶ pesquisa inicialmente orientada pelo Doutor Paulo Motta. Este pesquisador foi o primeiro acadêmico na UFMG a estudar, sistematicamente, a obra de Mário de Carvalho. Da mesma forma, a novela *O conde Jano*, embora anexada pelo autor a *Quatrocentos mil sestércios*, não foi abordada nessa pesquisa, pois intentamos analisar somente as relações intertextuais das obras mencionados com os textos e temas da literatura greco-latina: a narrativa *O conde Jano*, embora remeta a uma entidade mitológica latina, reproduz cuidadosamente o ambiente da Idade Média e não contempla os temas que analisamos.

⁴ Cf. PRATA, P. *A arte intertextual e os Tristes de Ovídio*. Conferência proferida, manuscrito inédito. FALE-UFMG; Belo Horizonte; Evento: VII SEVFALE, Inst. promotora/financiadora: FALE-UFMG, 2007, p. 08.

⁵ PRATA, 2007, p. 08.

⁶ Cf. ALVES, C. C. *Um Deus passeando pela brisa da tarde: vestígios da ficção, ruínas da história*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras de UFMG, 2005. (Dissertação de mestrado)

Outra questão para a qual chamamos a atenção é para as formas distintas com que Mário de Carvalho trata os temas clássicos. Em *Fabulário e outras histórias*, *A Inaudita Guerra da Avenida Gago Coutinho* e *Fantasia para dois coronéis e uma piscina*, os assuntos, de inspiração grega, aparecem de forma fragmentária ou disseminados pela narrativa de uma maneira indireta, associados a temas e a problemas que envolvem a sociedade e o homem contemporâneo. Há, no entanto, ao longo desses textos menções a fórmulas, entidades e mitos que demonstram, de modo concreto, a retomada de modelos gregos e latinos. Já em *Quatrocentos mil sestércios*, o autor recria todo um contexto cultural e literário de uma Lusitânia romanizada, que corresponde ao período histórico do século II d. C. Na entrevista que nos concedeu, Mário de Carvalho confirma que as influências de autores gregos e latinos, como Plauto, Apuleio, Luciano, por exemplo, aparecem de forma fragmentária em sua obra, “aqui e além”,⁷ mas, nessa novela, não só existem referências clássicas com caráter sistemático, como o autor construiu, para pano de fundo da narrativa, um todo coeso que reflete a clara inspiração latina.

Dessa forma, pela maneira intrincada, múltipla e dispersa como esses textos aparecem na obra do autor, fizemos alguns capítulos iniciais, cujo objetivo é estabelecer uma convenção da viagem, do olhar sobre o ‘outro’ e da guerra na literatura grega. O conjunto de elementos que constroem essa convenção, permanentes como estrutura de base do motivo de gênero para gênero, serviram, de certa forma, de modelo teórico à análise da sua repercussão no autor português. Sabemos que a invocação à Musa, a viagem de volta a casa ou a narrativa de um confronto bélico, por exemplo, já se encontravam nos poemas épicos atribuídos a Homero; ou que a interferência de um *deus ex machina* era um recurso muito utilizado por Eurípides. Mas não podemos afirmar a qual texto específico o autor recorreu para compor suas narrativas; por isso a elaboração de um capítulo que sugere uma convenção de tratamento para estes temas. No caso da análise de *Quatrocentos mil sestércios*, uma reflexão prévia desta natureza é dispensável, pois é inegável a remissão, próxima e identificável nos pormenores, à comédia plautina e aos romances de Petrônio e de Apuleio, embora, na sua essência mais profunda, o texto também se volte para questões que envolvem o homem atual.

Tivemos uma motivação dupla para a escolha desse tema: a primeira, pela importância de se propor uma pesquisa acadêmica sobre um autor pouco conhecido no Brasil, embora seja considerado como um dos mais brilhantes expoentes literários em Portugal; no âmbito

⁷ Cf. entrevista com o autor n. 15.

acadêmico brasileiro, as pesquisas em torno de sua obra são restritas, fazendo-se pioneiros, como já referimos anteriormente, Paulo Motta e Carla Alves. A segunda, gerada por um gosto particular pela literatura portuguesa e pela literatura greco-latina, memória guardada com apreço de um curso de Bacharelado em Grego, interrompido quando da nossa entrada no curso de mestrado na UFMG.

A obra de Mário de Carvalho nos foi ‘apresentada’ pela Doutora Tereza Virgínia R. Barbosa, que deu continuidade ao trabalho iniciado por Paulo Motta na orientação de Carla Alves acerca do romance *Um deus passeando pela brisa da tarde*. A partir daí concentramos esforços para fazer uma pesquisa em Coimbra através de um Estágio Doutoral. Para a realização desse trabalho foi extremamente importante a Bolsa de Doutorado Sanduíche concedida pela CAPES, que nos possibilitou uma permanência de cinco meses na Universidade de Coimbra, no Instituto de Estudos Clássicos, sob a co-orientação da Doutora Maria de Fátima Sousa e Silva, professora catedrática de Literatura Grega. A referida professora ajudou-nos na aquisição da obra de Mário de Carvalho, que nos permitiu conceber um plano definitivo da pesquisa, e de uma bibliografia crítica sobre o autor, cujo trabalho mais expressivo é o da Doutora Ana Paula Arnaut, professora de Literatura Portuguesa da mesma universidade. A tese de doutoramento de Arnaut sobre o *Post-Modernismo no Romance Português contemporâneo*, publicada pela Editora Almedina em 2002, contém uma importante análise comparada das obras de José Saramago, Mário de Carvalho, José Cardoso Pires e Mário Cláudio. As Doutoradas Maria de Fátima Silva e Ana Paula Arnaut viabilizaram um encontro com Mário de Carvalho, que após uma longa conversa sobre nossa pesquisa, concedeu-nos uma entrevista inédita, que consta do anexo dessa tese. Essa entrevista, de certa forma, guiou a estruturação e desenvolvimento desse trabalho.

Apresentamos a pesquisa em três partes distintas, além de uma Introdução, dispostas da seguinte forma: na Introdução, ‘apresentamos’ o autor, suas obras e apontamos as teorias que abordaremos ao longo da tese. Na Parte I, fizemos um estudo sobre os temas gregos que trataremos ao longo da tese: estabelecemos uma convenção da viagem na Literatura Grega, uma análise sobre o ‘outro’ e sobre a ‘guerra’ na Grécia. Analisamos como a imagem do ‘outro’ é construída pela literatura e pela historiografia e como o tema da guerra é tratado na tradição literária grega. Já na Parte II, analisamos a tradição desses mesmos temas nas coletâneas de contos *Fabulário* e *A Inaudita Guerra da Avenida Gago Coutinho*, de Mário de Carvalho. Essa parte contém uma análise das relações entre o romance *Fantasia para dois*

coronéis e uma piscina com os temas clássicos e uma avaliação das diversas reflexões metaficcioniais que o autor propõe ao longo do texto. Estudamos, também, na parte III, a narrativa *Quatrocentos mil sestércios* e os diálogos que estabelece com a comédia de Plauto, o romance de Petrónio e o de Apuleio.

1.1 O autor

Tendo em vista que Mário de Carvalho é pouco conhecido no Brasil, expomos, de forma sucinta, algumas informações que julgamos serem importantes sobre sua formação acadêmica e sua obra. Mário de Carvalho (1944- Lisboa) é licenciado em Direito pela Universidade de Lisboa. Membro do PCP (Partido Comunista Português), o advogado lutou contra a ditadura militar, mas partiu para o exílio na França e na Suécia em 1973, só voltando a Portugal após a revolução de 25 de abril de 1974. Revelou-se como escritor nos anos 80, com a publicação da coletânea *Contos da Sétima Esfera* (1982).

O valor de sua obra tem sido atestado (tanto em Portugal quanto no restante da Europa) pelos diversos prêmios que Mário de Carvalho tem recebido pelas seguintes obras:⁸ *Um deus passeando pela brisa da tarde* – Prémio Fernando Namora, Prémio Pégaso de Literatura, Grande Prémio de Romance e Novela, da Associação Portuguesa de Escritores; *O Livro Grande de Tebas* – Prémio Cidade de Lisboa; *A paixão do Conde de Fróis* – Prémio D. Dinis, da Fundação Casa de Mateus; *Fantasia para dois coronéis e uma piscina* - Prémio de Novelística do Pen Clube Português, patrocinado pelo Instituto Português do Livro e da Biblioteca (IPLB); e o Grande Prémio Literatura DST, ambos atribuídos em 2004; *Quatrocentos mil sestércios seguido de O Conde Jano* – Grande Prémio do Conto, da Associação Portuguesa de Escritores. O autor recebeu, ainda, em 2008, o Prémio Internazionale Città di Cassino, atribuído ao livro *Os alferes*, recentemente publicado na Itália com o título *I Sottotenenti*, em Turim.

Há traduções de sua obra para o alemão, espanhol, francês, inglês, italiano e grego moderno.⁹ Podemos citar algumas traduções de suas obras: *Le jeune homme, la forteresse et la mort*. Marie-Hélène Piwnik. Paris: Gallimard [France], 1992; *Les sous-lieutenants: nouvelles*. Marie-Hélène Piwnik. Paris: Gallimard, 1996; *A god strolling in the cool of the evening: a novel*. Gregory Rabassa; Baton Rouge, LA: Louisiana State University Press, 1997; *Wir sollten mal drüber reden: Roman*. Ralph Roger Glöcker. Stuttgart: Klett-Cotta, 1997. *Der unglaubliche Krieg in der Avenida Gago Coutinho und ein Interview mit dem Autor von Paulo Cunha Porto*. Albert von Brunn. Frankfurt Main: TFM, 1997. *Un dios pasea*

⁸ Cf. RELVÃO, M. M. N. *Estratégias de subversão em Mário de Carvalho*. Aveiro, 1999. (Dissertação de Mestrado), p. 16.

⁹ Dados tomados da *United Nations Educational Scientific and Cultural Organization*, Disponível em: <http://databases.unesco.org/xtrans/a/openisis.a?a=CARVALHO+MARIO+DE&ns=/xtrans/stat/xTransList.a?lg=0>.

en la brisa de la tarde. Basilio Losada. Barcelona: Seix Barral, 1998; *Le fond des choses: roman*. Marie-Hélène Piwnik. Paris: Gallimard [France], 1999; *A God strolling in the cool of the evening: a novel*. Gregory Rabassa. New York: Grove Press, 1997; *Die Verschwörung des Rufus Cardilius: Roman*. Ralph Roger Glöckler. Stuttgart: Klett-Cotta, 1999; *Un dieu dans le souffle du jour*. Marie-Hélène Piwnik. Paris: C. Bourgois, 2002; *Enas theos akropati sti drosia tou dilinou* [Greek, Modern]. Maria da Piedade-Faria-Maniatoglou. Athina: Enalios [Greece], 1999; *Vive l'harmonie!* [French]. Marie-Hélène Piwnik. Paris: Éditions Théâtrales; Montpellier: Maison Antoine Vitez [France], 2005.

Comprovam a relevância de sua obra, igualmente, os seminários de literatura e propostas de leituras de *Quatrocentos mil sestércios seguido de O Conde Jano* em universidades portuguesas e estrangeiras, como a Universidade de Coimbra, Universidade de Lisboa, Universidade Aberta de Lisboa e L'Università di Torino;¹⁰ ou a sugestão de leitura de seus textos em programas oficiais de ensino em Portugal¹¹ e propostas de atividade em manuais de Língua Portuguesa.¹² O respeitado crítico Eduardo Lourenço considera Mário de Carvalho como um dos criadores da “novíssima e vivíssima ficção portuguesa”, recuperando “com outra desenvoltura o fio de uma certa inocência romanesca, mas também de uma inegável perfeição (...)”.¹³ Jorge Colaço,¹⁴ na mesma direção, confirma a posição de Eduardo Lourenço, assim definindo a obra do escritor:

O seu engenho narrativo manifesta-se sobretudo no conto, que é, por excelência, o terreno do contador de histórias. Aí emerge um certo gosto pelo fantástico, ou melhor, pelos processos do fantástico, que explora em contextos de uma realidade (presente ou passada) muitas vezes reconhecível. Gera assim situações de quase absurdo, resolvidas em fina ironia, servida por um saboroso domínio da língua e por uma natural inventiva vocabular. Situa-se, por vezes, no domínio da fábula (nem sequer faltam os animais), no que esta tem de exemplar, de moralidade, de intencionalidade simbólica, de olhar impiedoso sobre a própria realidade. Essa impiedade, doce mas mordaz, maliciosa e contundente, acaba por lhe ser um estilo, visível também em crónicas ocasionais de imprensa. (COLAÇO, 1995, s.u.)

¹⁰ Cf. HILÁRIO, R. F. A. *Quatrocentos mil sestércios de Mário de Carvalho: intertextualidade para a escola*. Lisboa, 2006, p. 122. (Dissertação de mestrado). Exemplar em CD- Room, p. 5.

¹¹ Cf. MARTINS, 2007, p. 235, nota 01.

¹² Cf. HILÁRIO, 2006, p. 5. O autor se refere aos manuais *Ser em Português 8* (VERÍSSIMO, 2003) e *Ser em Português 9* (VERÍSSIMO & COSTA, 2000).

¹³ LOURENÇO, E. *O Canto do Signo: Existência e Literatura*. Lisboa: Editorial Presença, 1994. *Apud* RELVÃO, M. M. N. *Estratégias de subversão em Mário de Carvalho*. Aveiro, 1999. (Dissertação de Mestrado), p. 17.

¹⁴ COLAÇO, J. Mário de Carvalho. In: *Biblos*. Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa I. Lisboa / São Paulo, 1995. s.u.

Oswaldo Silvestre aponta a obra de Mário de Carvalho como um “*Opus* dos mais consistentes da nossa contemporaneidade”.¹⁵ Para o estudioso, embora seja difícil qualificar sua obra, podemos dividi-la em duas linhas distintas de desenvolvimento: uma voltada para “o fantástico, o fabulário, o absurdo quotidiano, a conciliação e o cruzamento de temporalidades históricas e míticas, e que optará preferencialmente pela forma curta, do conto ao texto epigramático, por vezes com feições gnómicas”.¹⁶ Os textos que estariam situados nessa linha seriam os *Contos da sétima esfera*, *Casos do beco das sardinheiras*, *Fabulário*, *A inaudita guerra da Avenida Gago Coutinho*, *O Livro Grande de Tebas*. A outra vertente seria mais “realista”, “tendendo a recorrer a formas mais extensas (da novela ao romance) [...] em que o autor se entrega às suas desencantadas meditações morais sobre o homem como um animal político”.¹⁷ Dessa vertente fariam parte as narrativas *A paixão do conde de Fróis*, *Um deus passeando pela brisa da tarde*, *Era bom que trocássemos umas ideias sobre o assunto* e *Quatrocentos mil sestércios seguido de O conde Jano*. Classificaríamos como da primeira linha o romance *Fantasia para dois coronéis e uma piscina*

Além desses teóricos que mencionamos, ressaltamos a importância da dissertação de mestrado de Rui Hilário, *Quatrocentos mil sestércios de Mário de Carvalho: intertextualidade para a escola*,¹⁸ e o artigo de J. Cândido Martins, *Mário de Carvalho e o retrato melancólico de um país: ironia, paródia e desencanto*.¹⁹

1.2 Conceituação teórica

Longe de querer elaborar uma exaustiva apresentação de autores e de suas respectivas vertentes teóricas que usaremos ao longo da pesquisa, que fugiria ao propósito dessa tese de fazer uma análise comparada das narrativas de Mário de Carvalho com os temas greco-romanos, indicamos, de forma breve, os principais teóricos que utilizaremos ao longo dessa tese. Sublinhe-se que Machado e Pageaux, no livro *Da Literatura Comparada à Teoria da Literatura*, asseguram que não há “*um*”²⁰ método comparativista”.²¹

¹⁵ SILVESTRE, O. M. Mário de Carvalho: revolução e contra-revolução ou um passo atrás e dois à frente. *Colóquio/Letras*, n.147/ 148, 1998, pp. 209-229, p. 213.

¹⁶ SILVESTRE, 1998, p. 213.

¹⁷ SILVESTRE, 1998, p. 213-214.

¹⁸ Cf. HILÁRIO, 2006, p. 122.

¹⁹ Cf. MARTINS, J. C. O. Mário de Carvalho e o retrato melancólico de um país: ironia, paródia e desencanto. *Diálogos com a Lusofonia: um Encontro na Polónia*, Varsóvia, p. 234- 251, dez. 2007.

²⁰ Grifo do autor.

Em relação às teorizações sobre os temas e textos gregos e latinos, estes vêm citados ao longo das discussões. Passamos agora a enumerar, de forma breve, os conceitos que utilizamos em nosso texto e qual a nossa compreensão acerca de cada um, em que teóricos e obras nos apoiamos.

1.2.1 Intertextualidade, Paródia, Ironia

O diálogo intertextual é uma estratégia que remonta aos primórdios da tradição literária ocidental. Entretanto, partindo do conceito de ‘dialogismo’ e ‘polifonia’ postulados por Mikhail Bakhtin,²² é Julia Kristeva que, em *Introdução à semanálise*,²³ cunhou o termo intertextualidade. Para a autora, “todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto”.²⁴ Na esteira desses estudos, Gérard Genette criaria o conceito de *Palimpsesto* para designar o processo de construção de um texto “novo” que se apóia em um texto “velho”.²⁵ Embora a crítica moderna tenha produzido inúmeras reflexões sobre a intertextualidade (e as formas como se apresentaria, como a paródia, a citação, a alusão, por exemplo), há autores, como David West, que defendem a tese de que a intertextualidade não propicia uma base teórica sólida para a compreensão dos textos literários.²⁶ No entanto, apesar das críticas ao termo e da clara noção que temos da distância temporal, cultural e histórica que separa os textos que analisamos nesse trabalho, utilizaremos

²¹ MACHADO, A. M.; PAGEAUX, D. H. *Da Literatura Comparada à Teoria da Literatura*. Lisboa: Edições 70, 1989, p. 17.

²² Para uma análise desses conceitos, leia-se os seguintes textos de M. Bakhtin: *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* (São Paulo, 1987) e *Problemas da poética de Dostoiévski* (Rio de Janeiro: Forense, 1981).

²³ Cf. KRISTEVA, J. *Introdução à Semanálise*. Tradução de Lúcia H. F. Ferraz. São Paulo, 1974.

²⁴ KRISTEVA, 1984, p. 64.

²⁵ Cf. GENETTE, G. Proust palimpsesto. In: *Figuras*. Tradução de Ivonne Floripes Mantoanelli. São Paulo: Perspectiva, 1972, p. 41-67.

²⁶ West (*apud* PRATA, 2007, p. 01) afirma ainda não estar “convencido de que uma grande quantidade de trabalhos modernos com base teórica que não tem nos ajudado de forma alguma a entender os textos (...) lidam com a intertextualidade. No estudo da literatura latina não se produziu nenhum conhecimento novo, mas tão somente novos termos para descrever velhas práticas e com eles, obscuridade e banalidade, escrita pretensiosa e leitura penitente. Meu conselho aos jovens seria jogar fora a teoria e lidar com o mundo real nos textos, monumentos, objetos sobreviventes, a evidência.” Cf. WEST, D. *Cast Out Theory*. Oxford: Classical Association Presidential Address, 1995, p. 16-17 *apud* PRATA, P. *A arte intertextual e os Tristes de Ovídio*. Conferência proferida, manuscrito inédito. FALE-UFMG; Belo Horizonte; Evento: VII SEVFALE, Inst. promotora/financiadora: FALE-UFMG, 2007.

o termo intertextualidade²⁷ (ou diálogo intertextual) para nos referirmos às relações estabelecidas entre as criações de Mário de Carvalho e outras obras literárias, sobretudo as greco-latinas.²⁸

Para uma reflexão sobre a paródia (um tipo de relação intertextual usado pelo autor português de forma particularmente visível) optamos pela teorização desenvolvida pela crítica canadense Linda Hutcheon nos livros *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*²⁹ e *Poética do Pós Modernismo*.³⁰ Esse termo e sua definição, que têm sido debatidos ao longo dos anos, sofreram transformações importantes. Linda Hutcheon afirma que “o que é notável na paródia moderna é o seu âmbito intencional do irônico e jocoso ao desdenhoso ridicularizador”;³¹ ela é, pois, uma “inversão irônica”.³² A forma moderna de paródia, continua a autora, muitas vezes não permite que “um dos textos tenha mais ou menos êxito que outro. É o fato de *diferirem*³³ que esta paródia acentua (...)”.³⁴ Assim, o mecanismo convocado para ‘provocar’ o leitor é a ironia. Em consonância com essa idéia, o próprio Mário de Carvalho admite que a “paródia pode ser um refazer do mito ou uma ridicularização da *gravitas*”,³⁵ e é dessa forma que trataremos o conceito. O tema da ironia foi detalhadamente tratado por Linda Hutcheon no livro *Teoria e política da ironia*,³⁶ cuja preocupação de análise centra-se na ironia verbal ou estrutural, “e não com a ironia de situação, ironia cósmica, ironia do destino”.³⁷ É com base nessa autora que utilizamos o conceito. Importa referir também a obra de Lola G. Xavier que guiou nosso trabalho: *O*

²⁷ Usamos o termo intertextualidade tanto para nomear as relações intertextuais entre textos de autores diferentes quanto as estabelecidas entre textos do mesmo autor. Sobre a distinção entre os termos Intertexto e Autotexto, vide DÄLLENBACH, L. Intertexto e Autotexto. In: *Poétique. Revista de teoria e análise literárias*. Tradução de Clara C. Rocha Coimbra: Almedina, 1979, p. 51-76.

²⁸ Para uma análise da intertextualidade como estratégia estruturante do texto, veja-se JENNY, L. A estratégia da forma. In: *Poétique. Revista de teoria e análise literárias*. Tradução de Clara C. Rocha Coimbra: Almedina, 1979, p. 05-49.

²⁹ Cf. HUTCHEON, L. *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*. Tradução de Teresa Louro Pérez. Lisboa / Rio de Janeiro: Edições 70, 1989.

³⁰ Cf. HUTCHEON, L. *Poética do Pós Modernismo*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1991.

³¹ HUTCHEON, 1989, p. 17.

³² *Ibidem*, p. 17.

³³ Grifo da autora.

³⁴ *Ibidem*, p. 46.

³⁵ Cf. entrevista com o autor n. 4.

³⁶ Cf. HUTCHEON, L. *Teoria e política da ironia*. Tradução de Julio Jeha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.

³⁷ HUTCHEON, 2000, p. 18.

discurso da ironia,³⁸ obra em que se procede a uma análise da ironia através do comparativismo de alguns textos literários “ao nível semântico e discursivo”.³⁹

Sem deixarmos de levar em consideração as características (ou componentes) do próprio texto literário, e do contexto sociocultural no qual foi produzido, entendemos que o leitor⁴⁰ é também um elemento primordial para a percepção das relações intertextuais (sejam elas de quaisquer tipos), pois ele é o veículo de transmissão da cultura. Estamos de acordo com Prata quando esta afirma que:

Ao traçar comparações, ele [o leitor] estabelece seu próprio caminho: parte do agora para o que veio antes e/ou vice-versa, por mais que ao caracterizar e apresentar sua(s) leitura(s) aos outros parta do passado para o presente, uma vez que a lógica científica não admite que algo que foi escrito depois deixe marcas, rastros no que foi produzido anteriormente. Assim, podemos dizer que o mecanismo intertextual é ativado de várias formas: do passado para o presente ou mesmo do presente para o passado, por mais que isto seja inconcebível para nosso raciocínio lógico. Entretanto, o hodierno afeta o olhar que o intérprete lança sobre a relação intertextual, pois seu contexto histórico-cultural deixa marcas no texto antigo, alterando sua leitura (...). (PRATA, 2007, p. 13)

Evocamos um importante texto ficcional de Jorge Luís Borges para explicitar a questão teórica que Prata sugere: *Pierre Menard, autor do Quixote*.⁴¹ O narrador do conto alude a um catálogo das principais obras de Menard, realizado por Mme. Henri Bachelier: desde um soneto simbolista a uma lista manuscrita de versos. Embora o romancista tenha produzido dezenove obras, o narrador elege como obra “ímpar” e “heróica” o capítulo nono e trigésimo oitavo da primeira parte do *Dom Quixote*. Aí, Pierre Menard empreendeu a tarefa de produzir um texto verbalmente idêntico ao de Cervantes. Explica-nos o narrador, que o autor não queria compor outro *Quixote* e nem mesmo um *Quixote* contemporâneo, mas *o Quixote*: queria “continuar sendo Pierre Menard e chegar ao *Quixote* através das experiências de Pierre Menard”.⁴²

Soa no mínimo estranha, ou desnecessária, a narrativa sobre a composição de um texto idêntico a outro. Porém, neste conto, Borges questiona a relação hierárquica entre os textos

³⁸ Cf. XAVIER, L. G. *O discurso da ironia*. Lisboa: Novo Imbondeiro, 2007. Veja-se, também, MINOIS, G. *História do riso e do escárnio*. Tradução de Maria E. O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora UNESP, 2003. Ao traçar uma história do riso dos Gregos ao século XX, o autor aborda em alguns capítulos a questão da ironia.

³⁹ Cf. XAVIER, 2007, p. 19.

⁴⁰ Cf. os estudos sobre Estética da Recepção de ISER, W. O jogo do texto. In: COSTA, L. (coord.) *Estética da Recepção*. 2 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002; COSTA, L. O leitor demanda (d)a Literatura. In: _____. *Estética da Recepção*. 2 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

⁴¹ Cf. BORGES, J. L. *Pierre Menard, autor do Quixote*. In: _____. *Ficções*. 3. ed. Tradução de Carlos Nejar. Porto Alegre/Rio de Janeiro: 1982.

⁴² BORGES, 1982, p. 33.

literários da tradição e os posteriores que dialogam com os primeiros, e sinaliza para uma questão crucial para os estudos comparados: o local de onde se lança um olhar sobre o texto modifica a interpretação de uma obra literária. Como Jauss, pensamos que um texto literário não é “um objeto que exista por si só, oferecendo a cada observador em cada época um mesmo aspecto. Não se trata de um monumento a revelar monologicamente seu ser atemporal. Ele é, antes, uma partitura voltada para a ressonância sempre renovadora da leitura (...)”.⁴³

1.2.2 Fantasia, Literatura Fantástica, Utopia

Ao analisar os termos ‘fantasia’ e ‘fantástico’, Huftier assume que o termo fantasia, dada a problemática que o envolve, é de difícil definição, porque estaria ligado a um ‘gênero’, que toma “a produção de Tolkien como paradigma”.⁴⁴ O mesmo autor afirma que Fantasia, por vezes, é utilizada como sinônimo de Fantástico; porém, o termo, que consta no título de um dos romances que analisamos, é definido por Mário de Carvalho como “a diferença entre o “eu” e o “mais que eu” de Fernando Pessoa”.⁴⁵ Assim, utilizamos o termo para nos referirmos à livre possibilidade de criação e de mistura de elementos distintos, em que o autor se afasta das normas já estabelecidas sobre literatura para compor um texto através da pura imaginação; ou como substantivo comum, sinônimo de ilusão e sonho que os personagens possuem. Lembramos que a expressão é utilizada para referir a um tipo de composição musical livre, tanto no que diz respeito à forma quanto ao estilo.⁴⁶ Poderíamos, então, associar Fantasia ao que Brandão, no estudo que faz da obra de Luciano de Samósata, denomina *ákratos eleuthería*, a “pura liberdade do poeta”.⁴⁷

É na obra de Todorov que encontramos uma primeira abordagem sobre a Literatura Fantástica,⁴⁸ expressão que para o autor “refere-se a uma variedade da literatura ou, como se

⁴³ Cf. JAUSS, H. R. *A História da Literatura como provocação à Teoria Literária*. São Paulo: Editora Ática, 1994, p. 25.

⁴⁴ HUFTIER, A. *Fantastique, Fantastic, Fantastiche, Fantástica, Fantástico...* Derivas ocidentais de uma palavra. Tradução de Maria J. Simões e Maria H. Santana. In: SIMÕES, M. J. (coord.) *O Fantástico*. Lisboa: Almedina, 2008.

⁴⁵ Cf. entrevista com o autor n. 4.

⁴⁶ Cf. LEONARD, H. *Pocket Music Dictionary*. Milwaukee: Hal Leonard Corporation, 1993.

⁴⁷ BRANDÃO, 2001, p. 33.

⁴⁸ Cf. TODOROV, T. *Introdução à Literatura Fantástica*. Tradução de Maria C. C. Castello. São Paulo: Perspectiva, 1975.

diz comumente, a um gênero literário”.⁴⁹ Para o crítico, “o fantástico implica (...) não apenas a existência de um acontecimento estranho, que provoca hesitação no leitor e no herói; mas também numa maneira de ler (...)”.⁵⁰ Some-se ao trabalho de Todorov, o estudo de Furtado,⁵¹ *A construção do fantástico na narrativa*, que serviu de embasamento teórico para nossas análises do fantástico na narrativa de Mário de Carvalho. Para o autor,

(...) o fantástico propõe ao destinatário da enunciação um universo em que algumas categorias do real foram abolidas ou alteradas, passando a funcionar de uma forma insólita, aberrante, inimaginável. (...) o fantástico não permite que uma explicação racional venha repor a lógica nesse mundo aparentemente ‘outro’ e reinstale por completo, o leitor no real (...). (FURTADO, 1980, 45)

Para o autor, é essencial ao Fantástico a ambigüidade. Assim, explica a diferença entre Maravilhoso⁵² e Estranho. A diferença básica “resulta das respectivas atitudes face ao debate entre a razão e o seu oposto (...)”. Se por um lado o Maravilhoso opta por um “mundo de arbitrariedade alucinado sem aventar para os motivos da sua escolha, o estranho mantém a incerteza durante um certo tempo, acabando por negar a existência de qualquer fenômeno alheio à vigência das leis naturais”.⁵³ As narrativas neles integrada nunca deixam dúvidas “sobre o universo que encena. Só o Fantástico não propõe qualquer saída para o debate, antes ampliando a indefinição ao fazer-se constantemente eco delas”.⁵⁴ Essa é a noção de ‘fantástico’ que pensamos ser apropriada para designar as seguintes obras de Mário de Carvalho: *Fabulário e outras histórias*, *A Inaudita Guerra da Avenida Gago Coutinho* e *Fantasia para dois coronéis e uma piscina*. Entretanto, como pensamos que o fantástico na obra de Mário de Carvalho se aproxima de forma contundente da obra do brasileiro Murilo Rubião, tomamos de empréstimos as formulações teóricas feitas a propósito dessa questão por Schwartz, em *Murilo Rubião: A poética do Uroboro*.⁵⁵ Além desse teórico, servimo-nos da teorização sobre fantástico que consta da tese de doutorado de Andrade, *Marbre: une lecture du fantastique chez Pieyre de Mandiargues*, de fato, uma das primeiras autoras brasileiras a

⁴⁹ TODOROV, 1975, p. 07.

⁵⁰ TODOROV, 1975, p. 38.

⁵¹ FURTADO, F. *A construção do fantástico na narrativa*. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.

⁵² Para um estudo mais detalhado sobre o Maravilhoso, veja-se PROPP, V. *As raízes Históricas do Conto Maravilhoso*. Tradução de Rosemary C. Abílio e Paulo Bezerra. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

⁵³ FURTADO, 1980, p. 39-40.

⁵⁴ FURTADO, 1980, p. 40.

⁵⁵ Cf. SCHWARTZ, J. *Murilo Rubião: A poética do Uroboro*. São Paulo: Editora Ática, 1981.

tratar desse assunto.⁵⁶ No capítulo introdutório da tese, a autora faz uma importante revisão teórica sobre a matéria.

Importante para nossa análise também foi o artigo sobre os contos de Mário de Carvalho de Angélica Batista,⁵⁷ no qual a autora afirma que a obra do português se enquadra no gênero narrativo do ‘Insólito Banalizado’. Explica a autora que:

Os “gêneros do insólito” – Maravilhoso, Fantástico, Realismo Maravilhoso e Insólito Banalizado – singularizam-se por não representar fielmente a realidade referencial (a “tradicional” literatura não-realista) e são organizados de forma que os eventos que fogem ao natural ou ordinário sejam elementos imprescindíveis da narrativa, não apenas um adorno. O que os diferencia é a maneira como esses eventos são encarados, tendo em vista os momentos de produção – que abarca o imaginário da época – e recepção intratextual desses textos – vislumbrada pela ação das personagens e narrador a partir da inserção do insólito na narrativa. (BATISTA, 2007, p. 01)

Para o tratamento do termo Utopia, “excelente embalo de sonhos no terreno do imaginário”,⁵⁸ optamos pelo viés teórico proposto por Melero, sobretudo nos seguintes textos: *La lengua de la utopia* e *La utopia cômica o los límites de la democracia*.⁵⁹ A narrativa de Thomas More sobre uma ilha imaginária, *Utopia*,⁶⁰ representa a imagem de um local paradisíaco, em que o homem não possui as amarras que o impedem de ser feliz. Explica Melero, que:

(...) a utopia, do mesmo modo que a literatura de viagens ou as descrições antropológicas, o que faz, é, na verdade, uma ‘tradução’ de algo estranho, desconhecido ou fantástico numa linguagem familiar. Este processo obtém-se mediante uma operação que consiste em representar linguisticamente uma nova realidade, com base na identificação com estereótipos pre-existentes, mediante um processo de generalização e universalização. Trata-se de apresentar o desconhecido ou fantástico mediante o velho, o conhecido ou o quotidiano. (MELERO, 2004, p. 150)

Assim, sempre que evocamos esse termo ao longo da tese, pensamos em Utopia como “tradução”⁶¹ ou como idéia de inversão da realidade, pois “paraíso ou não – cabe-nos a nós determiná-lo dentro do nosso sentido de perfeição -, ela é, pelo menos, invariavelmente o

⁵⁶ Cf. ANDRADE, V. *Marbre: une lecture du fantastique chez Pieyre de Mandiargues*. Paris, 1985. (Tese de doutoramento).

⁵⁷ Cf. BATISTA, A. M. S. Reflexões acerca do gênero literário na narrativa curta de Mário de Carvalho. ABRAILC 2007: *Literaturas, Artes, Saberes*, USP, São Paulo, 2007, p. 01.

⁵⁸ Cf. entrevista com o autor n. 4.

⁵⁹ Cf. MELERO, A. *La lengua de la utopia*. In: LOPES EIRE, A.; GUERREIRA, A. R. (Eds.). *Registros Lingüísticos en las lenguas clásicas*. Salamanca: Ediciones Universidad Salamanca, Aquilafuente, 2004, 150; e MELERO, A. *La utopia cômica o los límites de la democracia*. *Cuadernos de literatura griega y latina III*, Madrid – Santiago de Compostela, 2001, p. 07-25. Tradução livre.

⁶⁰ MORE, T. *A utopia*. São Paulo: Ediouro, 1900.

⁶¹ Cf. MELERO, 2004, p. 150.

mundo onde reina a fantasia, antes mais porque não está presa a nenhum terreno concreto, é simplesmente o lugar ... sem lugar”.⁶²

1.2.3 Romance, novela, conto

Ao longo dos tempos inúmeros trabalhos foram realizados a fim de determinar e apontar a estrutura e os componentes do romance e da novela, termos amplos e complexos. Por esse motivo, servimo-nos das teorizações de Jacyntho L. Brandão, em *A invenção do romance*,⁶³ acerca do romance. Aproveitaremos as idéias desse autor acerca do tópico ficção. Acrescentamos à reflexão de Brandão a definição do termo ficção como o propõe D’Onófrío:⁶⁴ “a literatura é chamada de ‘ficção’, isto é, imaginação de algo que não existe particularizado na realidade, mas no espírito de seu criador. O objeto da criação poética não pode, portanto, ser submetido à verificação extratextual. A literatura cria o seu próprio universo, semanticamente autônomo em relação ao mundo em que vive o autor, com seus seres ficcionais, seu ambiente imaginário, seu código ideológico, sua própria verdade”, mesmo que um autor tenha estruturado o texto através de um cuidado ‘realista’ ou até por meio de uma ‘pesquisa histórica’, como faz Mário de Carvalho em *Quatrocentos mil sestércios* que recria ficcionalmente o século II d. C. na Lusitânia antiga. É certo que Brandão, em sua obra, analisa a ficção do romance grego antigo, entretanto suas formulações teóricas sobre o assunto são extremamente argutas e, por isso, decisivas para a compreensão da dificuldade de determinação dessa espécie literária ainda hoje; concordamos com sua teorização, segundo a qual alguns “mecanismos de construção da narrativa romanesca perpetuados na literatura ocidental moderna remontam a práticas gregas”.⁶⁵ Devemos atentar para outra questão colocada por Silvina Lopes:⁶⁶

Bakhtine chamou a atenção para o dialogismo do romance dostoievskiano, pelo qual não existe nele nenhuma voz que converta a si as vozes das personagens. Desta atitude do romancista, que expõe o ‘outro’ não como objecto, mas como um sujeito, decorre uma característica essencial da ficção: a capacidade de gerar as suas próprias ideias e pensamentos. (LOPES, 2003, p. 108)

⁶² Cf. SOUSA E SILVA, M. F. Aqui’ e ‘lá’: a construção teatral da utopia em Aves. *Máthesis*, Viseu, n. 04, 2007, p. 81-96, p. 82.

⁶³ BRANDÃO, J. L. *A invenção do romance*. Brasília: Editora UNB, 2005.

⁶⁴ D’ONÓFRIO, S. *Poema e Narrativa: estruturas*. São Paulo: Duas Cidades, 1978, p. 24.

⁶⁵ BRANDÃO, 2005, p. 34.

⁶⁶ Cf. LOPES, S. R. *A defesa do Atrito*. Viseu: Edições Vendaval, 2003.

No capítulo do livro intitulado *Existe um romance grego?*, ao analisar a expressão romance, Brandão explica que “a palavra romance se imporá no sentido atual, substituindo o termo anterior, *novela*”,⁶⁷ termo que a partir do século XIX passa a ser utilizada para designar “o gênero das narrativas curtas”.⁶⁸ Desse modo, mesmo cientes da complexidade da questão, como Silvestre (1998)⁶⁹ e Rodrigues (2006),⁷⁰ utilizaremos a palavra *novela* para nos referirmos a narrativa *Quatrocentos mil sestércios*, expressão com a qual o próprio Mário de Carvalho define seu texto. Ou seja, entendemos aqui novela como uma narrativa curta, dotada de todos os elementos da narrativa que também caracterizam o romance, mas que se diferencia deste, segundo Massaud Moisés,⁷¹ por uma multiplicidade de ações que ocorrem de forma sucessivas. Segundo esse autor, o romance também possui uma pluralidade dramática, mas estas são dispostas no romance de forma simultânea.⁷²

Para uma definição do conto, seguimos as indicações dos breves textos de Ricardo Piglia, *Teses sobre o conto e Novas teses sobre o conto*,⁷³ em que o crítico afirma que o conto sempre conta duas histórias. Logo, o conto seria “um relato que encerra um relato secreto. Não se trata de um sentido oculto que dependa de interpretação: o enigma não é outra coisa senão uma história contada de um modo enigmático. A estratégia do relato é posta a serviço dessa narração cifrada. Como contar uma história enquanto se conta outra? Essa pergunta sinteriza os problemas técnicos do conto”.⁷⁴ A história secreta, prossegue o autor, é a “chave da forma do conto”.⁷⁵

Juntamente com as teorizações de Brandão e de Piglia, tomamos as considerações de René Wellek e Austin Warren,⁷⁶ do livro *Teoria da Literatura e metodologia dos estudos*

⁶⁷ BRANDÃO, 2005, p. 26.

⁶⁸ BRANDÃO, 2005, p. 26, nota 9.

⁶⁹ Cf. SILVESTRE, O. M. Mário de Carvalho: revolução e contra-revolução ou um passo trás e dois à frente. *Colóquio/ Letras*, n.147/ 148, 1998, pp. 209-229.

⁷⁰ Cf. RODRIGUES, E. Mário de Carvalho/ Ernesto Rodrigues: oralidade e ficção literária. *A Torre – revista cultural de Torre de Dona Chama*, Verão-2006, n. 1. Disponível em: <http://pwp.netcabo.pt/torredonachama7documents/135.pdf>. Acesso em 20/12/2008.

⁷¹ Cf. MOISÉS, M. *A criação literária: introdução à Problemática da Literatura*. 6 ed. São Paulo: Melhoramentos, 1973, p. 153-180.

⁷² Cf. MOISÉS, 1973, p. 181-304.

⁷³ Cf. PIGLIA, R. *Formas breves*. Tradução de José Marcos M. de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

⁷⁴ PIGLIA, 2004, p. 91.

⁷⁵ PIGLIA, 2004, p. 91.

⁷⁶ Cf. WELLEK, R.; WARREN, A. *Teoria da Literatura e metodologia dos estudos literários*. Tradução de Luis Carlos Borges. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

literários, para o estudo sobre os componentes da Literatura; além do texto *Poema e Narrativa: estruturas*, de Salvatore D’Onófrio.⁷⁷

Apesar de termos indicado nessa Introdução alguns autores que serviram de base teórica para nossa pesquisa, cabe salientar que seus textos foram o ponto de partida para nossa análise, mas que a bibliografia não se restringiu somente a estas obras. Acrescentamos ainda que outros conceitos, instrumentos de trabalho de análise, serão empregados ao longo do texto e esclarecidos, pontualmente, no decorrer da nossa argumentação.

1.2.4 Símbolo

Para Portocarrero Silva,⁷⁸ o termo Símbolo assinala, no âmbito da interpretação literária, uma forma de funcionamento da linguagem que, pelo fato de não ser simplesmente unívoca, provoca uma necessidade de interpretação. O símbolo traz à tona a intencionalidade dupla da linguagem. Por ser um termo que usamos largamente ao longo dessa tese, gostaríamos de demarcar em qual acepção o utilizamos. Tomamos o termo da Semiótica, ou seja, o símbolo como “relação convencional com o objeto ou referente (as palavras, em geral)”,⁷⁹ que se organiza por contigüidade. Serviu de base para adoção do termo nessa pesquisa os textos de Peirce, *Semiótica* (1977), e de Todorov, Fónagy e Cohen, *Linguagem e motivação: uma perspectiva Semiológica*.⁸⁰ Para os autores, o Símbolo só conhece uma relação entre dois termos constitutivos, que os críticos chamam de simbolizante e simbolizado.⁸¹

⁷⁷ Cf. D’ONÓFRIO, S. *Poema e Narrativa: estruturas*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

⁷⁸ Cf. SILVA, M. L. P. Símbolo. In: CEIA, C. *E-Dicionário de Termos Literários*. Disponível em: <http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/>. Acesso em 20/12/2008.

⁷⁹ PIGNATARI, D. *Semiótica e Literatura*. 3 ed. São Paulo: Cultrix, 1987, p. 16.

⁸⁰ Cf. PEIRCE, C.; COELHO NETO, J. T. *Semiótica*. São Paulo: 1977; TODOROV, T.; FÓNAGY, I.; COHEN, J. *Linguagem e motivação: uma perspectiva Semiológica*. Tradução de Ana M. R. Filipouski *et al.* Porto Alegre: Editora Porto, 1977.

⁸¹ TODOROV, FÓNAGY, COHEN, 1977, p. 9.

Parte I – Temas clássicos

2 Convenção da viagem e de permuta cultural na Literatura Grega

2.1 *Odisseia*

O tema ‘viagem’ na obra de Mário de Carvalho aponta para duas claras tradições literárias: a da literatura grega, sobretudo no que respeita à épica, ao teatro e ao romance, e a do romance latino. Escolhemos, por uma questão metodológica,⁸² alguns textos para traçar um modelo da viagem e do viajante na tradição literária grega, a saber: *Odisseia*, atribuída a Homero, *Paz e Aves*, de Aristófanes e *Uma História Verdíca*, de Luciano. Interessam-nos essas obras porque exemplificam os componentes da viagem utópica, com heróis que, por motivações diversas, buscam retomar, fundar, alcançar ou apenas conhecer um local perfeito ou uma cidade fantástica, e para que isso ocorra, devem empreender uma difícil, mas compensadora jornada, a que está prometido, com sucesso, um determinado desfecho.

Toda tradição ocidental da narrativa de viagem, que tem como enredo a busca dos limites da terra ou do universo, a configurar simbolicamente uma viagem interna do sujeito a procura de si mesmo, tem, a princípio, como paradigma primordial a *Odisseia*,⁸³ que narra o retorno de Ulisses⁸⁴ de Tróia a Ítaca.⁸⁵ Foi sem dúvida a *Odisseia* que propiciou, posteriormente, a retomada do tema da aventura e da viagem⁸⁶ no teatro e no romance grego, o que exigiu a reestruturação desses motivos em relação ao exemplo homérico.⁸⁷ Essa recuperação de temas do passado ocorre, como afirma Bakhtin, porque "o gênero vive do

⁸² Na impossibilidade de esgotar a análise do motivo na literatura grega, optamos apenas pelos quatro textos mencionados, que julgamos exemplos modelares.

⁸³ Todas as citações posteriores deste texto seguiram a tradução de LOURENÇO, F. *Homero. Odisseia*. Lisboa: Livros Cotovia, 2003.

⁸⁴ A narrativa sobre o retorno de Ulisses para casa inicia-se *in medias res*, em plena ação: logo após a introdução, segue-se o Concílio dos Deuses que deliberam sobre o destino do "desgraçado" Ulisses (*Od.* 1.49). Sobre essa tática narrativa, afirma Horácio que "não inicia o retorno de Diomedes pela morte de Meleagro, nem a guerra de Tróia pelos dois ovos; sempre se apressa para o desenlace e arrebatava o ouvinte para o meio da ação, como se esta lhe fosse conhecida, e deixa de lado a matéria que ele sabe não poder brilhar". Hor. *Ars P.* 146-150.

⁸⁵ Cf. BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985, p. 198-199. Essa inspiração que se busca no texto homérico ainda hoje é perfeitamente compreensível se pensarmos nas formulações teóricas propostas por Benjamin a esse respeito. No capítulo *O narrador*, o teórico afirma serem dois os tipos de narradores: o camponês sedentário e o marinheiro comerciante. O primeiro conhece as tradições de sua terra sem ter saído dela; e o segundo é o viajante que colhe experiências para narrar. No entanto, é o mestre artífice quem aperfeiçoa essas duas formas primordiais de narrativa, porque no sistema corporativo junta-se o saber de terras distantes, trazido pelo viajante, com o saber do passado, recolhido pelo trabalhador sedentário.

⁸⁶ Sobre o tema da viagem e do retorno de Ulisses, leia-se HARTOG, F. *Memória de Ulisses: Narrativas sobre a fronteira na Grécia antiga*. Tradução de Jacyntho Lins Brandão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

⁸⁷ SOUSA E SILVA, M. F. *Ensaio sobre Aristófanes*. Lisboa: Edições Cotovia, 2007, p. 275.

presente mas sempre recorda o seu passado, o seu começo. É o representante da memória criativa no processo de desenvolvimento literário. É precisamente por isto que tem a capacidade de assegurar a unidade e a continuidade desse desenvolvimento".⁸⁸

Como elemento essencial da viagem sobressai a figura do herói, caracterizado como astuto, valoroso, dotado de uma força superior à natureza humana e, em geral, apadrinhado ou perseguido por um deus.⁸⁹ Diante dos perigos inerentes à aventura, mantém-se como um combatente persistente que não desiste de sua busca, mesmo com medo, fome ou tristeza, características que dão ao herói um cunho de humanização. Juntamente com esse bravo herói e sob seu comando, viajam também alguns companheiros de jornada; comandante do grupo, o herói tem o dever de manter-lhes vivos. Entretanto, muito frequentemente e como técnica de construção da imagem do protagonista, quando há um fracasso ou uma vida se perde, a responsabilidade é atribuída às más ações dos parceiros e não propriamente ao herói.⁹⁰ Exemplo notório dessa questão na *Odisseia* é o episódio em que a tripulação de Ulisses mata e come o gado sagrado de Hipérion, provocando a fúria do deus, que, em retaliação, atrasa a viagem (*Od.* 12.340-425). O episódio é relevante, pois já na Proposição (1.7-8), o poeta chama-os de loucos e insensatos por terem cometido tal ato. Igualmente ilustrativo dessa questão é o episódio em que Éolo dá a Ulisses "um saco feito de pele de boi de nove anos que ele mesmo esfolara (...) em que atou os caminhos dos ventos turbulentos" (10.19-21). Quando Ulisses dormiu, seus companheiros abriram o saco, achando que ali estaria um grande tesouro, libertando, assim, os fortes ventos que os afastaram de Ítaca, já próxima. Em ambos exemplos, a culpa é imputada à loucura e insensatez dos subordinados e Ulisses é isentado da responsabilidade dos erros cometidos e de sua conseqüência, em geral nefasta, embora sofra também os efeitos dessas transgressões. Vale salientar, portanto, o isolamento do herói-viajante: ou porque, pela desproporção de sua heroicidade e a fraqueza deles, há entre um e outros uma enorme distância, que sublinha a solidão do herói; ou porque, com as sucessivas baixas que os companheiros vão sofrendo, ele termina de fato sozinho.

Passemos a uma breve caracterização de Ulisses como "o homem astuto que muito

⁸⁸ BAKTHIN, 1981, 91.

⁸⁹ Na *Odisseia*, a deusa Palas Atena não só conduz a viagem de Ulisses como também inspira vários personagens com o intuito de ajudar o herói (Cf. entre outros exemplos *Od.* 1.45-62, 3.14-20, 7.14-20) . Em contrapartida há também divindades adversas, como Posídon, que lhe atormentam a vida e a viagem. (Cf. *Od.* 1.19-21, 282-296)

⁹⁰ Cf. SOUSA E SILVA, 2007, p. 275.

vagou” (*Od.* 1. 1)⁹¹ para demonstrar algumas peculiaridades do herói-viajante da literatura grega, modelo que inspirou os autores posteriores a Homero. Devemos ressaltar, inicialmente, que a *Iliada* e a *Odisseia* delineiam de formas distintas os heróis de suas tramas: embora Aquiles e Ulisses sejam considerados heróis por excelência, a caracterização de Ulisses é distinta do primeiro.⁹² Ao senhor de Ítaca cabe o epíteto de *polýtlas* (que muito sofreu)⁹³ que lhe é imputado e, com ele, é sistematicamente qualificado como aquele que passou por muitos sofrimentos e humilhações durante sua viagem marítima de volta para casa. Menelau, conversando com Telêmaco, refere-se ao herói como “sofredor Ulisses. Que feitos praticou e aguentou aquele homem forte” (*Od.* 4.270-271). A experiência de vida de Ulisses é definida, também, pelo vocábulo *áethlos*,⁹⁴ que na épica homérica transita por um duplo campo semântico: esforço atlético e trabalho, labor, o que caracterizaria o herói como aquele que passa por provações (1. 18), que empreende um enorme empenho em uma viagem para retomar seu reino.⁹⁵

A caracterização de Ulisses como "aquele que muito sofreu" é genuína, mas, de certa

⁹¹ Cf. MACKIE, H. Song and storytelling: an Odyssean Perspective. *TAPHA*, Baltimore, n. 127, 1997, p. 77-95. Ao comparar a *Teogonia* de Hesíodo à *Odisseia* de Homero, o texto ressalta o fato de a *Odisseia* não recordar a glória de heróis passados, e sim os daquela geração, como Orestes (*Od.* 1.298). Assim, o poeta narra o passado recente, e não aquele passado distante e mítico da perspectiva de seus ouvintes. Realça-se a importância da relação entre o "poeta" e quem o escuta e o interpreta.

⁹² Cf. FINKELBERG, M. Odysseus and the genus 'hero'. *G&R*, Oxford, n. 42, 1995, p. 01-02. O modelo de herói na *Iliada* está centrado na idéia de que tem-se que morrer jovem no campo de batalha. Sem dúvida, Odisseu não se enquadra neste padrão: não só sobreviveu a Guerra de Tróia como conseguiu voltar para casa e retomar sua posição anterior na família e no reino. Ulisses difere de Aquiles, primeiramente, porque é um herói representado lidando com questões ou problemas do cotidiano. Além disso, é o único herói Aqueu importante que utiliza o arco (considerada uma arma não heróica) em vez da lança, que é arma padrão usada pelos outros heróis. Cf. também ROCHA PEREIRA, M. H. *Estudos de História da cultura clássica*, I. 10 ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2006, p. 76-78, p. 135-137, com revisão bibliográfica atualizada dos principais artigos sobre o tema. De acordo com a autora, Aquiles é “um herói modelo, nobre e valente, mas impulsivo” e Ulisses “é ao mesmo tempo o guerreiro valente e o homem prudente e avisado, escolhido para as missões delicadas (...) sua sensatez é por vezes comparada à de Zeus”. De fato, Ulisses é um herói mais humanizado e sensível. A *areté* (excelência e superioridade buscadas pelo herói Homérico) de Aquiles estaria em sua coragem e força ou, eventualmente, “através da arte de persuadir”; a *areté* de Ulisses está na sua “força, coragem e eloquência”, às quais “ junta a astúcia, a habilidade de se desvencilhar, pela finura do seu espírito, das mais intrincadas situações”.

⁹³ Cf. MACKIE, 127, 1997, p. 77-95. Tem-se que atentar para o fato de que há dois narradores que cantam a "dor", o "sofrimento" de Ulisses: o poeta e próprio Ulisses, principalmente na corte dos Feaces. Ao assumir o controle da narrativa, Ulisses leva os Feaces ao seu próprio passado, aqui narrado em primeira pessoa, estratégia que lhe confere maior humanização e superioridade narrativa em relação a Demódoco, pois conhece os eventos pelos quais passou (*Od.* 9- 12). Os relatos de Ulisses são denominados, pois, como autobiográficos. Há, também, a idéia transmitida pelo porqueiro Eumeu de que pode-se alegrar com a narrativa da dor. Pensando ser seu amo um mendigo, assim se refere à questão da dor: "Nós dois ficaremos no casebre a comer e a beber e alegrarmos com os sofrimentos um do outro, recordando-os: na verdade compraz-se com as suas dores o homem que muito tenha sofrido e vagueado" (*Od.* 15. 398-401).

⁹⁴ FINKELBERG, 1995, p. 03.

⁹⁵ Cf. Também a esposa diz Ulisses: “Mulher, não chegamos ainda ao termo das provações”. (23.248). “Fala-me dessa provação” (23.261), pede Penélope. Responde o herói: “Mulher, já tivemos ambos a nossa cota de sofrimentos” (23.350).

forma, escamoteia uma outra face do personagem: embora sofrendo, o herói não deixa de usufruir dos vários prazeres (ou de se beneficiar dos encontros, particularmente os femininos) que a viagem lhe proporciona. A unir o sofrimento com os bons momentos há aquela “nostalgia do exílio” ou “mal da ausência” que é constante. Em Ogígia, como prisioneiro de Calipso, Ulisses, embora se comprazendo do amor da Ninfa (5.227) - veja-se que as ninfas são em geral parceiras de deuses e divindades agrestes somente, especiais são os humanos que se deitam com elas -, recusa sua oferta de imortalidade (5.209) e prefere a volta para casa (5.220). Na ilha de Circe, outra ninfa extraordinária, após o perigo inicial, tanto o herói como seus companheiros entregam-se aos prazeres carnavais propiciados pela deusa, e esquecem-se de seu retorno, permanecendo na ilha durante um ano (10.469).⁹⁶ Chamado pelos companheiros que o lembram da terra pátria, Ulisses escolhe partir (10.475). A verdade é que o herói viveu fora da normalidade e rotina do seu quadro de vida. A todos os desafios bons e maus, sofre porque responde com o desejo do retorno a uma vida comum.

Para além das duras provações que lhe são impostas durante o regresso, o herói sofre diversas humilhações⁹⁷ que o ofendem mais porque ocorrem no recesso de sua própria casa.⁹⁸ Os ofensas assumem, basicamente, duas formas: as agressões verbais proferidas pelas escravas e o cabreiro, de que é exemplo a cena em que Eumeu leva Ulisses travestido de mendigo para a cidade, e Melanteu, o cabreiro, entre outras ofensas, provoca o hóspede do porqueiro: “Ora vede como um asqueroso vem trazer outro asqueroso (...) Para onde, ó porqueiro miserável, levas tu essa criatura nojenta, esse estorvo de mendigo” (17.217-220). Ofensa semelhante profere Melanto, criada por Penélope como uma filha, mas que não se compadecia da ama e, mais grave, mantinha um relacionamento íntimo com Eurímaco, outro pretendente (18.320-325); rindo do mendigo, juntamente com outras servas infiéis ao senhor, Melanto censura-o e o ofende, chamando-o de “estrangeiro desgraçado” e “bêbado”. Além da palavra ofensiva, Melanto manifesta pensamentos e desejos perversos contra este hóspede-mendigo, por exemplo, que fosse sua cabeça esmurrada (18.327-335); contundentes são ainda as agressões verbais dos pretendentes que o chamam de “vagabundo”, “mendigo inoportuno” (17.376-377), “atrevido e desavergonhado” (17.449) entre outras várias afrontas. A segunda forma de humilhação a que Ulisses é submetido advém das agressões físicas que sofre

⁹⁶ Cf. o artigo de BARBOSA, V. *As ninfas: representações do feminino*. Belo Horizonte: PUC Minas, 12 de dezembro de 2008. <http://www.virtual.pucminas.br/videoconferencia/>

⁹⁷ Vide também *Od.* 17. 462-464, 18. 40-49, 18. 325-336, 18. 346.

⁹⁸ FINKELBERG, 1995, p. 10.

enquanto está disfarçado de mendigo, primeiramente por Melanteu, que passando perto “atingiu Ulisses na virilha com um pontapé” (17. 233-234). Igualmente ultrajante e desonrosa atitude demonstra Antínoo, um dos pretendentes de Penélope, ao arremessar um banco “contra o ombro de Ulisses” (17.462-463) com tamanha violência, que provocou no coração de Telêmaco “dor enorme” (17.481). Percebe-se na *Odisseia* que a intensificação da dor e da humilhação constituem condição primordial para o herói alcançar a felicidade: sofrendo e lutando, chega-se à fase da boa fortuna.

Completa a caracterização de Ulisses outro epíteto atribuído repetidas vezes ao herói: o “astucioso”, de “mil ardis”⁹⁹ (*polýmetis* ou *polyméchanos*), comprovado ao longo do texto pelos estratagemas, subterfúgios e mentiras proferidas pelo personagem. O próprio poeta evoca a Musa, no início do poema, usando esse termo: “Fala-me, Musa, do homem astuto, que tanto vagueou, depois que de Tróia destruiu a cidadela sagrada” (1.1). Contribui para a construção da imagem de herói astucioso (e falacioso) a própria Atena, deusa protetora de Ulisses, que o qualifica como: “Homem teimoso, de variado pensamento, urdidor de enganos: nem na tua pátria estás disposto a abdicar dos dolos e dos discursos mentirosos, que no fundo te são queridos” (8.293-295). Outra figura feminina¹⁰⁰ que define Ulisses nesses termos é Calipso, que o queria como esposo: “Ulisses de mil ardis!” (5. 203). O estatuto de enganador e astucioso dado a Ulisses¹⁰¹ na épica tem, quase sempre, um caráter positivo, pois sem seus logros e capacidade imaginativa para fugir dos perigos seu intento cairia por terra, a começar pelo próprio estratagema do cavalo de madeira que enganou os Troianos. Ressaltamos, porém que no teatro trágico e cômico, a figura de Ulisses ganha um caráter negativo, de mentiroso. Em *Filoctetes*, de Sófocles,¹⁰² por exemplo, Ulisses, que havia abandonado Filoctetes na ilha de Lemnos, ao voltar à ilha para pegar um arco que faria com que os Aqueus ganhassem a guerra de Tróia, demonstra ser um tirano sem escrúpulos e pérfido (1-134). Também na comédia *Vespas*, de Aristófanes,¹⁰³ há uma cena que parodia a fuga de Ulisses da caverna de Polifemo sob as ovelhas (180-189), com uma conotação negativa.¹⁰⁴ Posição semelhante

⁹⁹ Cf. ROCHA PEREIRA, 2006, p. 94.

¹⁰⁰ Já sua esposa Penélope alude ao seu ânimo ou força de leão: "Há muito perdi o valoroso esposo de coração de leão, o melhor entre os Dânaos por toda a espécie de excelência" (*Od.* 4.724-725).

¹⁰¹ Ulisses, na ilha dos Ciclopes, ri interiormente “porque os enganara o nome e a irrepreensível artimanha” (9.414).

¹⁰² Tradução de FERREIRA, J. R. *Sófocles. Filoctetes*. Coimbra: INIC, 1979.

¹⁰³ Tradução de JESUS, C. A. M. *Aristófanes. Vespas*. Coimbra: Festeia Tema Clássico, 2008.

¹⁰⁴ A figura do Ulisses aldrabão e mentiroso se tornou um lugar comum na comédia grega. Veja-se análise dessa figura em SOUSA E SILVA, M. F. *Crítica do teatro na Comédia Antiga*. Coimbra: Fundação Calouste Gulbenkian, reimp. 1987, p. 14-15.

assume Ulisses na tragédia *Hécuba*, de Eurípides.¹⁰⁵ Diante de Hécuba, em função de uma exigência do fantasma de Aquiles para que Políxena fosse sacrificada em sua honra (107-109), o rei de Ítaca não reconhecer o direito da rainha de Tróia de pedir sua ajuda (239-331), perante a qual havia se colocado como suplicante no passado e recebido acolhimento em função da *xenia*,¹⁰⁶ e procede como um político demagogo e sem compaixão, que “reveste-se de uma couraça de mera eficácia, que cabe a quem se apresenta como simples porta-voz da vontade de uma maioria”.¹⁰⁷ Embora não seja personagem da tragédia *Ifigênia em Áulide*,¹⁰⁸ a fama de inconstante e ambicioso de Ulisses é aludida numa conversa entre Agamémnon e Menelau (IA.524-527).

A astúcia e a inteligência de Ulisses aliadas a seu vigor físico, assim como as humilhações pelas quais passou, a proteção de Palas Atena (sem a qual não teria conseguido seu intento), os derradeiros esforços, como chegar a Ítaca depois de longas provações, a matança dos infames pretendentes são relevantes na medida em que proporcionam ao personagem o estatuto de herói e, conseqüentemente, o direito a uma recompensa por seus esforços e sofrimentos. Na verdade, o empenho de Ulisses não é apenas o de retomar um lugar concreto que lhe pertence por direito, mas, sobretudo, o de resgatar sua identidade, já que no longo exílio em que esteve seu *status* de rei de Ítaca, pai e marido lhe fora retirado: longe do lar Ulisses era apenas um náufrago errante.

Delineados os traços básicos do herói, é necessário analisar os meios de transporte utilizados por Ulisses em sua aventura pelo mar e, a seguir, a viagem, que proporciona inúmeros encontros, pois esses elementos são igualmente importantes na obra de Mário de Carvalho. Ao sair de Tróia, Ulisses comanda uma frota de naus,¹⁰⁹ mas ao tentar fugir da ilha dos Lestrígones, gigantes que comiam homens, ocorrem várias baixas e “fugiu felizmente a minha nau das rochas iminentes para o mar alto; mas as outras pereceram onde ficaram”, segundo conta (10.131-132). Ao herói que com ardis enganou os Troianos e contribuiu para que os Gregos ganhassem a guerra, foram confiados muitos navios, o que demonstra sua importância. No entanto, ao ofender Posídon, cegando Polifemo, começa a ser despojado dos

¹⁰⁵ Usamos a tradução de SOARES, J. S. *Eurípides. Hécuba*. Coimbra, 1973. (Dissertação de Licenciatura).

¹⁰⁶ ROCHA PEREIRA, 2006, p. 82. Sobre as normas de convívio social, é necessário salientar “as manifestações de respeito por um igual ou superior (...) Outras normas de maior alcance são as que dizem respeito aos suplicantes e hóspedes. Era de bom tom atender e defender quem implorava a protecção de outrem, tomando a atitude clássica de súplica: tocar com a dextra na barba e a esquerda nos joelhos”.

¹⁰⁷ SOUSA E SILVA, M. F. *Ensaio sobre Eurípides*. Lisboa: Edições Cotovia, 2005, p. 106.

¹⁰⁸ Tradução de ALMEIDA, A. A. P.; SOUSA E SILVA, M. F. *Eurípides. Ifigênia em Áulide*. 2 ed. Coimbra: Fundação Calouste Gulbenkian, JNICT, 1998.

¹⁰⁹ Cf. *Od.* 9.54, 64, 70, 99, 159, 554, 10.54-57.

barcos e dos companheiros de viagem, o que demonstra uma relevante questão: para alcançar seu intento, mesmo contra a vontade de um deus, o herói deve perder tudo, porque conseguindo vencer mesmo em circunstâncias adversas, seu estatuto heróico é reiterado. Assim, depois de passar pela ilha do sol, a última nau é destruída por um relâmpago; o mastro havia sido arrancado da quilha, mas fora-lhe presa uma tira de pele de boi e com ela Ulisses amarrou “ambos, a quilha e o mastro, e sentado” foi “levado por ventos terríveis” (12.422-425) por nove dias. Na décima noite chega a Ogígia, e quando de lá parte, sete anos depois, seu meio de transporte era uma jangada construída por ele mesmo e com instruções de Calipso (5.162-163), que também é parcialmente destruída por uma tempestade provocada por Posídon (5.314-319). Ulisses agarra-se ao que sobrou da jangada; Leucótea apieda-se dele e manda-o deixar a jangada e nadar até a terra dos Feaces (5.342-359) coberto por um véu imortal que o salvaria do afogamento (5.346-379). Pelas referências ao transporte apresentadas, observamos, primeiramente, um movimento cíclico em relação à história, na medida em que assim como no início da aventura Ulisses viaja em bons navios porque sua importância assim determina, ao final, já próxima sua vitória, ao sair da corte dos Feaces¹¹⁰ (povo pacífico e que a todos transportavam pelo mar em segurança), é levado a Ítaca por uma nau (13-70) que avançava com leveza, rapidez e segurança (13.85-90). Ao ser despojado totalmente de um meio de transporte, mas com o destino traçado por Zeus e conduzido por Atena, a solução apresenta-se, por vezes, como um fenômeno salvífico, caso do véu de Leucótea ou dos ventos brandos enviados pela deusa, transportes perfeitamente plausíveis para uma viagem utópica. Os elementos da natureza como as tempestades, ondas gigantescas, raios e trovões que levam o herói ao naufrágio, representam uma realidade dolorosa, e às vezes a proximidade da morte é imposta a Ulisses com tal violência que só um evento divino pode resolver.

No que diz respeito aos encontros amistosos ou não na trama da *Odisseia*, alertamos, de antemão, para o fato de que sua variedade multiplica os conflitos com os quais Ulisses se defronta. Destacamos, da mesma forma, que esses encontros acontecem em ilhas distantes (locais a que só se tem acesso pelo mar ou pelo ar), por vezes em um ambiente bucólico,

¹¹⁰ Ressaltamos que como há na *Odisseia* uma narrativa dentro da narrativa (ou encaixe de narrativas), como uma reduplicação temática, principalmente no episódio dos Feaces, o motivo da viagem se multiplica na narrativa: há a grande viagem de Ulisses e, ao mesmo tempo, a de Telêmaco, o que FUTRE (1989, p. 228) denomina de "narrativas em patamares". A ida ao Hades constitui-se como uma outra viagem dentro da própria viagem. Cf. FUTRE, M. P. Aspectos formais do Romance Grego. *Os Estudos Literários: (entre) ciência e Hermenêutica*, Actas do I Congresso da APLC. Lisboa, 1989, p. 223-232.

primitivo, ou mesmo palaciano e refinado, em que os navegantes são recebidos de forma hospitaleira, como na terra dos Lotófagos ou dos Feaces, ou de forma ameaçadora como na ilha dos Lestrígones ou dos Ciclopes. Simbolicamente, a ilha distante “evoca o refúgio. A busca da ilha deserta, ou da ilha desconhecida, ou da ilha rica em surpresas, é um dos temas fundamentais da literatura, dos sonhos e dos desejos”,¹¹¹ e seus diversos aspectos e personagens serão amplamente explorados por Homero. Na *Odisseia*, o modo como os recém chegados são recebidos não está relacionado aos ambientes ou espaços em que esses povos vivem. Na terra dos Lestrígones, Ulisses é levado ao estupendo palácio do rei, que come os companheiros do herói. Por outro lado, em uma gruta extremamente primitiva o canibalismo se repete na figura do Ciclope. Em contrapartida, os Lotófagos vivem em um ambiente bucólico e não se alimentam de carne, e o rei Feace mora em belo palácio e ambos os povos recebem Ulisses de forma hospitaleira. A ilha simboliza, pois, um *entre-lugar* a que o herói está inevitavelmente ligado pelo próprio condicionamento que a longa viagem impõe (como a busca de água, de víveres e de descanso) e, também, porque delimita, ou evidencia, as fronteiras de universos diferentes: o mar, por vezes, perigoso, a que o herói deve vencer, e o universo cujo coração anseia, sua própria casa. A ilha das Sereias, por exemplo, pode representar o belo e o desconhecido a que o herói pode ter acesso, mas que pode levá-lo à aniquilação. Ulisses tira proveito da situação e torna-se o único homem vivo a conhecer seu canto sedutor (12.181-191). Da mesma forma, a ilha de Calipso e a própria ninfa podem simbolizar a sedução de um paraíso perdido,¹¹² que oferece ao herói a ilusão de beleza, de amor e de vida eterna. A ninfa afirma a Ulisses que ali “permanecerias, para comigo guardares esta casa, e serias imortal” (5. 208-209). Circe (10.210-475) e os Lotófagos (9.84-99), através de magia ou do lótus, proporcionam um prazer que na verdade faz os navegantes esquecerem-se de seu objetivo: o retorno ao lar. Dessa forma, os encontros ao longo da viagem são importantes porque representam o ‘outro’, em um mundo que ainda não conhece o que se passa fora das suas fronteiras, que pode ser apresentado de diversas formas e com diferentes funções. Os monstros que ameaçam a vida e a viagem de Ulisses e seus companheiros são clássicos exemplos desse desconhecido, porquanto suas imagens e hábitos opõem-se à ideia de sociedade organizada, regida por leis e comportamentos específicos que determinam se um povo é civilizado ou não naquele mundo que se conhece. Os preceitos da

¹¹¹ CHEVALIER, J., GHEERBRANT, A. *Dicionário dos Símbolos*. Paris: Teorema, 1982, s.u.

¹¹² Cf. BALDAROTTA, D. Il viaggio nell'Odissea e oltre... *Aufidus*, Roma, n. 32, 1991, 95-108, p. 95. Eça de Queirós em *A Perfeição* tem uma releitura interessante do tema.

hospitalidade grega,¹¹³ que determinam que se receba um hóspede com respeito e presentes, por exemplo, não são cumpridos pelos monstros dessa épica. O Ciclope Polifemo é o primeiro monstro com que o herói e os companheiros se deparam, exemplo de seres “arrogantes e sem lei” (9.106), que não praticam a agricultura, não decidem os problemas em assembleias, vivem em grutas e “ignoram-se uns aos outros” (9.115). Além de desrespeitar os preceitos da hospitalidade, Polifemo come os companheiros de Ulisses, o que demonstra seu caráter selvagem. Da mesma forma agem os Lestrígones, seres altos como gigantes e chefiados por Antífates (10.110-125); esmagando os navios “pegaram os homens para comer como se fossem peixes” (12.167). Sem usar de força bruta e com um tom mais ameno e dissimulado, as Sereias também tentam atrair os navegantes para a morte, oferecendo-lhes o conhecimento e a beleza de seu canto: “Vem até nós, famoso Ulisses ... pára a nau, para que nos possa ouvir... depois de se deleitar, prossegue caminho já mais sabedor” (12.184-188), afirmam a Ulisses, mas a doçura do canto esconde a intenção de aniquilar todos que por ali passam. Igualmente perigosas são Cila e Caríbdis a ponto de o herói dizer: “Navegávamos para os estreitos, gemendo”. De um lado estava Caríbdis, sugando a água do mar e depois a vomitando, fervilhando “como um caldeirão por cima do grande fogo” (12.235-239). No outro extremo estava Cila, com forma e estatura medonha e descomunal, para a qual os heróis olhavam temendo a morte, pois “ela arrebatou seus companheiros da côncava nau... (12.244-245) ali à sua porta os devorou enquanto gritavam” (12.256-259). Nessas cenas, Cila e Caríbdis parecem personificar os perigos da natureza indomável, do mar desconhecido, com seus redemoinhos, altas ondas, animais marinhos e promontórios, que amedrontavam os navegantes e punham em risco a vida dos homens que por ali passavam.

Outro aspecto essencial no tratamento da viagem é a cena de reconhecimento (*anagnórisis*), processo utilizado posteriormente na tragédia, pelo qual passa Ulisses, que lhe permite se reintegrar à família e ao lar e instalar a ordem familiar. De acordo com Sousa e Silva, “marcada por um crescendo de emotividade, a recuperação progressiva de uma identidade que aproxima duas figuras é, por si mesma, um processo de viagem a que se

¹¹³ Para uma análise do conceito, *vide* SCOTT, M. Philos, philotes and xênia. AC, Bruxelles, n. 25, 1982, p. 2. Cf. também discussão sobre essa questão em SOUSA E SILVA, 2005, 25. “A norma basilar que, na cultura grega, comanda a recepção devida a desconhecidos e estrangeiros, a sagrada *xenia* ou hospitalidade, impõe a invulnerabilidade da vida humana e representa um comportamento fundamental de uma verdadeira civilização. Ao estrangeiro que aparece, sobretudo se em dificuldades e numa atitude de suplicante, é devido respeito máximo e acolhimento generoso e seguro”. Portanto, a *xenia* (hospitalidade como pacto social e religioso) distingue-se da cordialidade, que é amenidade no trato com o outro, mas que não se caracteriza como norma perante dos deuses.

submetem espírito e sentimentos (...).¹¹⁴ Travestido de mendigo para enganar os pretendentes e interrogar Penélope sobre seu amor pelo marido, o herói consegue todas as respostas que ansiava e todos seus objetivos, mas é na cena em que é reconhecido primeiro pelo filho Telêmaco (16.177-215), depois pela escrava Euricléia (19.392-394) e, finalmente, por Penélope (23.205) que o personagem retoma seu lugar, sua rotina e sua identidade retirados pela distância e pelo tempo.

Comentaremos essas características, detalhadamente, nos textos de Mário de Carvalho já mencionados na Introdução, observando como o autor retoma ou transforma esses elementos do motivo ‘viagem’, como por exemplo o desenho do viajante, o meio de transporte, os companheiros, os monstros que o afligem e os encontros decorrentes da jornada.

2.2 Paz

É com um tom completamente distinto que Aristófanes caracteriza a viagem e a figura de Trigeu, protagonista da comédia *Paz*,¹¹⁵ em primeiro lugar porque, ao contrário de Ulisses, “é o único viajante solitário das comédias conhecidas”.¹¹⁶ A segunda diferença perceptível em relação ao modelo homérico está na apresentação do herói: ele não é um jovem rei, não é nobre, não é um guerreiro. É um homem comum, um “vinhateiro”,¹¹⁷ que representa um lavrador da Ática, que, insatisfeito com a guerra que assola Atenas, resolve subir aos céus para rogar aos deuses que acabassem com o conflito. Assim, os anseios do herói para que houvesse paz em Atenas a fim de que os campos pudessem dar frutos estão relacionados com seu nome próprio. Seus dois escravos, que indicam os pressupostos da ação e preparam a viagem, traçam seu perfil frente ao público, definindo-o como louco:¹¹⁸ “Isto que vocês estão a ouvir é só uma amostra das manias dele” (65-66). São duas as palavras dessa ordem: o

¹¹⁴ SOUSA E SILVA, 2005, p. 237.

¹¹⁵ Todas as citações posteriores do texto obedecem a tradução de SOUSA E SILVA, M. F. *Aristófanes. A Paz*. 2 ed. Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1989.

¹¹⁶ Cf. SOUSA E SILVA, 2007, p. 278. A autora analisa como se estruturam as execuções dramáticas do tema ‘viagem’ nas comédias de Aristófanes.

¹¹⁷ Cf. CHANTRAINE, P. *Dictionnaire Étymologique de la Langue Grecque: Histoire des mots*. Paris: Éditions Klincksieck, 1968, s.u. Vide também na nota 34, comentário da tradutora Maria de Fátima Sousa de Ar., *Pax*, 115 “o nome de Trigeu contém um significado elucidativo quanto à profissão de quem o usa, ‘aquele que é dono ou trabalhador de vinhedos”.

¹¹⁸ Ar. *Pax*, 50-60. Fala do segundo escravo: “(...) vou explicar toda essa história (...) O meu patrão, pegou-lhe uma maluqueira esquisita - não é como a vossa, não! É outra, estrambótica mesmo”. Cf. também 90-91.

substantivo *manía* (loucura) e o verbo *mainesthai* (tornar-se louco). Essa caracterização torna-se relevante na medida em que a loucura pode ser entendida não como doença mas, principalmente, como fuga da norma. O louco simboliza o homem incompreendido pela sociedade que o cerca, mas pleno de potencialidade criativa, livre das amarras que o raciocínio, a sociedade e as convenções impõem: é o modelo do excesso, de escolhas excepcionais, que põe a prova o mundo da razão (e também o da ausência de razão), de que nos dá conta a empreitada de Trigeu de ir aos céus conversar com os deuses montado em um escaravelho. Sob esta perspectiva, o que o escravo denomina como loucura, é, de fato, liberdade de ação, que converte-se em liberdade de sonhar, de evadir-se pela fantasia e pela utopia. No entanto, a loucura implica também isolamento do herói, embora este se constitua de forma diferente da solidão de Ulisses, que vai aos poucos perdendo seus companheiros de viagem. Operação inversa ocorre na *Paz*, pois Trigeu inicia a viagem sozinho, desacreditado por todos, mas, ao final, concluído seu esforço, volta para a terra acompanhado. Hermes incentiva-o, ao final da peça, para que volte ao lado da deusa, Paz (726), e o próprio Trigeu afirma que voltará acompanhado: “Venham, meninas, atrás de mim, depressa! Muitos são os que vos esperam, cheios de saudades... e de tesão” (727-728). Ao final, ganha novos companheiros: “lavradores, comerciantes, artesãos, operários, metecos, estrangeiros, ilhéus” (296-297), convocados para ludibriar a Guerra e libertar a Paz. Os companheiros, representados pelo coro, dividem-se entre aqueles que realmente ajudam e outros que têm que ser impulsionados pelo herói, porque os homens “não puxam todos por igual” (464) e “uns puxam para um lado, outros puxam para o outro” (492). Da mesma forma que ocorre com Ulisses, os companheiros de Trigeu, às vezes, atrapalham em vez de ajudar. Mesmo com a má vontade de alguns, o fato é que através da esperteza e inventividade do herói, a Paz sai da caverna, cercada pela Folgança e a Deusa dos Frutos, e a vitória do herói se concretiza através do casamento de Trigeu com a Deusa dos Frutos, simbolizando o fim da guerra entre os Helenos e a volta à fartura dos campos.

Embora caracterizado como louco no início do texto, e com uma feição diversa da de Ulisses, não se pode negar que Trigeu compartilha com o itacense de uma inventividade, uma bravura e uma agilidade de raciocínio notável. Além dessas características muito próprias do filho de Laertes, ele é dono de uma força de vontade excepcional e de uma certa nobreza que o faz pensar na paz para todos os Gregos, e não apenas para si próprio. “É para o bem dos Helenos, de todos eles, que me lanço neste voo” (93-94), afirma o herói. A imagem de Trigeu

“inaugura a série dos heróis” que Thiercy denomina de “restauradores”.¹¹⁹ Em comum com o herói homérico, há ainda a dor provocada pela guerra e os inconvenientes da viagem, mesmo que com diferenças profundas. Da guerra, Trigeu reclama da dor que causa a impossibilidade de trabalhar e de não ter comida em casa. Questionado por uma das crianças sobre o motivo de sua viagem, o herói responde que perde “a cabeça quando vocês me vêm pedir pão, a chamarem-me ‘papá’, e, em casa, de dinheiro nem migalha, nem pataco para amostra” (120-122). Esta cena demonstra um tipo de dor despojada da grandeza heróica daquela sofrida por Ulisses, porque ocorre em questões do dia-a-dia, do cotidiano de um agricultor comum em meio a guerra. Acrescente-se que em ambos os casos a guerra traz como conseqüência o empobrecimento do *oikos* (casa). Como *Paz* é uma comédia, o sofrimento da viagem apresenta-se com elementos risíveis, em tom de zombaria, despojada da seriedade épica: o sofrimento de Trigeu, no tempo de viagem, é pela desobediência do “Pégaso alado” que, ao longo do trajeto para o céu, preocupa-se mais em enfiar o nariz em porcarias do que em obedecer as ordens do dono, que tem medo que o animal dê cabo dele (166).

Como o teatro é o gênero que necessita “mostrar”, e não “contar”, o poeta precisa fazer opções claras em relação aos meios de transporte utilizados na viagem, principalmente quando se trata de dois planos diferentes.¹²⁰ Não é estranho, então, que para Trigeu, o primeiro problema a resolver é ‘como’ ir ao Olimpo, até Zeus. Inicialmente, a escolha do transporte para a viagem dá-se por meio comum, vulgar, mas que de certa forma é utópico, porque o herói usa uma escada para tentar chegar aos céus, tentativa obviamente frustrada. Segundo o escravo, Trigeu estava a “fazer umas escadinhas frágeis que só visto, e trepar por elas acima, a caminho do céu. Até que um belo dia malhou dali abaixo e esborrachou os miolos” (69-71). Fracassada a primeira tentativa, o velho compra um asqueroso Escaravelho do Etna, a quem chama de Pégaso,¹²¹ com o qual pretende viajar pelo espaço desconhecido, o que lhe torna patente a coragem (e a loucura). As cenas em que o herói cômico tenta arrumar um transporte para sua empreitada são relevantes na medida em que se configuram como uma discussão metateatral, ou seja, há uma discussão em cena sobre como selecionar um transporte, que não fosse marítimo, para o herói.

¹¹⁹ THIERCY, P. *Aristophane fiction et dramaturgie*. Paris: Les Belles Letres, 1986, p. 207.

¹²⁰ Sobre problemas da representação do teatro de Aristófanos, veja-se THIERCY, P. *Aristophane: fiction et dramaturgie*. Paris: Les Belles Lettres, 1986.

¹²¹ Cf. SOUSA E SILVA, 2007, p. 278-279. Inspirado na tragédia, “(...) o nome Pégaso que lhe é aplicado não deixa dúvidas sobre o projecto utópico que se prepara nos bastidores: o voo até o Olimpo à imitação de Belerofonte”.

No contexto épico ou trágico a escolha ideal, e nobre, seria o cavalo;¹²² no entanto, para o herói cômico e para as questões que Aristófanes pretendia suscitar esse meio era inviável. Descartada a escada e o cavalo, Aristófanes volta-se para um expediente próprio de outro gênero literário, a tragédia, que utilizou a *mechané*¹²³ como solução de transporte para os heróis-voadores. Há, nesse sentido, uma crítica aos processos utilizados por autores trágicos: para Aristófanes, se Eurípides podia utilizar um carro do Sol puxado por cavalos alados para tirar Medea de Corinto, ele também poderia usar o mesmo recurso, com as devidas adaptações. Assim, se ao nobre herói trágico é destinado um cavalo, ao comum Vinhateiro é destinado um Escaravelho, inseto bastante conhecido dos agricultores, que na encenação da peça seria movido pela *mechané*. Ressalta Sousa e Silva que “a máquina de voo (...) surge na comédia não apenas como uma forma de deslocar um viajante, mas principalmente como a paródia de um espetáculo que Eurípides privilegiara em algumas de suas tragédias”.¹²⁴ Advém dessa crítica a Eurípides, o nome de Pégaso dado ao Escaravelho. Solucionado o problema do transporte, a viagem fantástica faz-se patente por uma rápida explanação do velho, que apresenta seus contratempos e obstáculos com a travessia.

Chegando ao Olimpo, o primeiro problema a enfrentar é o confronto com o ‘outro’ na mansão celeste. Em comum com a Atenas em que o Vinhateiro vivia, há as convenções sociais: tão banalmente como se faz na terra, Trigeu bate à porta, e como na Atenas real, quem atende é um escravo-porteiro, Hermes, que recebe o hóspede de forma nada amigável, chamando o visitante de “patife atrevido, desavergonhado! (...) mais que patife, patifório” (183-184). É ele que informa ao visitante da ausência dos deuses, que mudaram-se “lá para cima, o mais alto possível” (207) porque “irritaram-se com os Gregos” (204), cansaram-se de oferecer paz aos Atenienses. O escravo-porteiro, de certa forma, humilha o herói com suas palavras ásperas; todavia Trigeu responde às ofensas com ironia: como foi chamado de patife, a tudo que Hermes pergunta ele responde com as mesmas palavras: nome, Patife; terra, Patifória; pai, Patifório. O que demonstra que as humilhações, nessa comédia, convertem-se em trocadilhos ridículos, que mais fazem rir do que propriamente menosprezar. Hermes só

¹²² ROCHA PEREIRA, 2006, p. 103. Na *Iliada*, o cavalo era considerado companheiro do Homem e poderia ser dotado de excelência. Os cavalos choram pela morte de Pátroclo: “Ora os cavalos de Aquiles, afastados do combate, estavam a chorar desde o momento em que ouviram que seu cocheiro tombara na poalha, chacinado por Heitor” (*Il.* 17.426-428); e um dos cavalos de Aquiles, Xanto, prediz sua morte. “Pois dessa vez te salvaremos, ó possante Aquiles, mas perto está já o dia em que morrerás” (*Il.* 19.408-409). Tradução de LOURENÇO, F. *Homero. Iliada*. Lisboa: Livros Cotovia, 2005.

¹²³ Na *Poética*, 1454b, Aristóteles condena o uso do *deus ex machina*. Usamos a tradução de SOUSA, E. *Aristóteles. Poética*. Lisboa: Gulbenkian, 1986.

¹²⁴ SOUSA E SILVA, 2007, p. 294.

muda a maneira de tratar Trigueu, quando este afirma ter ido aos céus para levar-lhe carnes (192), ou seja, há uma espécie de suborno ao deus, ato que entre os homens parecia ser comum. A partir daí, passa a ajudar o visitante e a tratá-lo bem. Versão oposta ocorre na *Odisseia*. Ulisses, nos sítios em que aporta, sempre se lembra de oferecer sacrifícios aos deuses como forma de veneração e respeito. Logo, a mansão celeste da comédia e, por conseguinte, suas convenções, deveriam ser diferentes porque constituem-se como outra esfera, com outros tipos de seres, mas, na verdade mostra-se como um mundo próximo do que o herói conhece: o ‘outro’ não é tão diferente de Trigueu, ou do homem grego comum.

Os monstros, que na *Odisseia* tinham aspecto assombroso e atacavam Ulisses e seus homens, na comédia de Aristófanes são as personificações dos males que assolam Atenas: a Guerra e o Tumulto. Na mansão celeste, onde moravam os deuses, Hermes informa que “(...) instalaram a Guerra e entregaram-vos nas mãos dela, para fazer de vocês o que muito bem lhe apetece” (205-206). Trigueu fica transtornado com a situação que se lhe apresenta, mais ainda quando fica sabendo que a Guerra aprisionou a Paz em um abismo. Da mesma maneira como o herói homérico deve vencer os monstros que lhe atravessam o caminho, também Trigueu deve vencer o monstro da Guerra, apresentada de forma horrenda. Diz-nos o herói: “Que tamanho! Que horror! E a Guerra! Que ventas! É esta a tal de quem nós fugimos, a terrível, a inabalável” (239-241).

São essas características da viagem ao céu realizada por Trigueu que analisaremos cuidadosamente nos textos de Mário de Carvalho escolhidos para nossa pesquisa. Adiantamos, entretanto, que em alguns contos ou no romance *Fantasia para dois coronéis e uma piscina*, a relação intertextual verificada pode se dar tanto de forma indireta, quanto por meio de menções explícitas a textos clássicos.

2.3 *Aves*

A imagem do herói solitário não se repete em *Aves*, de Aristófanes.¹²⁵ Os personagens centrais são Pistetero (“um companheiro digno de confiança”) e Evélpides (“o filho da boa

¹²⁵ Todas as citações do texto obedecem a tradução de SOUSA E SILVA, M. F. *Aristófanes. As Aves*. Lisboa: Edições 70, 2006.

esperança”),¹²⁶ cujos nomes indicam as características básicas dos viajantes. O caminho que percorrem é guiado por duas aves,¹²⁷ uma vez que estas sabem a morada do homem que se transformou em poupa, Tereu.¹²⁸ A procura tem um motivo prático: gostariam de perguntar-lhe se, em seus voos pelos céus, havia visto uma cidade dessa espécie (45-48). A própria empreitada a que se propõem os dois atenienses revela um olhar otimista sobre a solução para os problemas que os afligem.

Nas considerações tecidas por Tucídides¹²⁹ a respeito da guerra do Peloponeso, e na caracterização que faz dos atenienses, encontramos alguns traços semelhantes aos dos personagens de Aristófanes: inventividade, otimismo, determinação, coragem, audácia, força e disponibilidade para novas empreitadas. Vitoriosos sobre seus inimigos e alcançados seus intentos, os atenienses (e os personagens) prosseguem; se uma idéia fracassa, outra esperança vem para compensar essa falta. Manter vivo o que decidiram é seu ideal e sua natureza é a inquietude. Pistetero e Evélpides também são extremamente inovadores, criativos e determinados a realizar seus objetivos. Ao sentirem-se cansados da vida em Atenas, a criatividade e a capacidade de inovação vêm à tona em forma de uma viagem para um mundo desconhecido, e não humano, realizada pelos heróis com o intuito de encontrar um “sítio tranquilo” onde pudessem “fixar e viver” (46), uma morada onde não existissem tantos litígios como em Atenas. Nessa procura de um lugar ideal e, fora da terra conhecida, é preciso audácia, força, para que diante dos riscos da caminhada se mantivesse acesa a chama do otimismo, mesmo nas situações graves, como a sensação de estarem perdidos (10). Inicialmente há uma igualdade de posições e de anseios entre os dois personagens, a ponto de não sabermos quem de fato é o herói da trama. Quando chegam a morada de Tereu, o diálogo com o servo e a Poupa é conduzido por Evélpides (62-134). Mas no decorrer da ação, Pistetero sobressai-se como personagem mais importante, não só porque se torna o rei do

¹²⁶ Para um estudo sobre os nomes dos personagens, confira THIERCY, P. *Aristophane, fiction et dramaturgie*, 1986, p. 53. O autor menciona a possibilidade de se traduzir o nome de Pistetero por “aquele que persuade seus companheiros”.

¹²⁷ Cf. CHEVALIER, GHEERBRANT, 1982, p. 695. Pelo fato de voarem, os pássaros têm servido de símbolo de relação entre o céu e a terra e, na Grécia, sinônimo de presságio ou mensagem dos céus.

¹²⁸ Cf. BRANDÃO, J. *Dicionário Mítico-Etimológico da Mitologia Grega*. II. Rio de Janeiro: Vozes, 1991, s.u. "Tereu, filho de Ares e rei da Trácia, é o herói do mito de Filomela e Procne. Talvez provenha do verbo (*tereîn*), vigiar, observar, cuidar de, donde significar o antropônimo 'o vigilante'." Cf. também SCHMIDT, J. *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*. Lisboa: Edições 70, 1985, s.u. “(...) este filho de Ares ousou seduzir, com subterfúgios desonestos, Filomela, irmã da própria esposa, Procne. Foi transformado em abutre, enquanto Filomela e Procne eram transformadas, respectivamente, em andorinha e rouxinol”.

¹²⁹ ROMILLY, J. *Thucydide. La guerre du Peloponeso*. I. 10 ed. Paris: Les Belles Lettres, 1958.

novo reino, mas porque suas iniciativas e colocações, coragem, e uma especial habilidade de convencimento dos pássaros, fazem dele um verdadeiro governante à moda ateniense (468 *passim*); Evélpides, enviado ao céu para ajudar a construir a muralha, não volta a aparecer no texto (851). Entretanto, a figura de Evélpides é relevante no plano dramático porque compõe, juntamente com Pistetero, um par viajante que, através dos diálogos, dá a noção de espaço, de tempo e de caracterização um do outro. Além disso, Evélpides é o principal companheiro de viagem de Pistetero¹³⁰ (porque as aves só têm a função de guias), que ao contrário do que ocorre com Ulisses, não atrapalha a viagem nem põe em risco a vida do amigo, antes divide com o companheiro o anseio da chegada e a fadiga da viagem (1-55). Apesar disso, quando se torna rei de Nefelocucolândia, Pistetero, mesmo cercado de pássaros, está sozinho, isolado em seu projeto imperialista, como herói único e incontestado.

Como é próprio da comédia, os sofrimentos do herói e de seu companheiro traduzem-se em questões comezinhas, cotidianas, relacionadas aos percalços da viagem e dos litígios em Atenas. As reclamações iniciais dos heróis é que dão a noção das dificuldades a enfrentar: o maior obstáculo é, sem dúvida, a longa distância percorrida. Pistetero reclama por ter andando “mais de mil estádios” (5); andaram tanto que Evélpides “gastou as unhas dos pés” (7), e não sabiam em que parte do mundo estavam. Para percorrer um caminho árido, longo e penoso os heróis não dispõem de um meio de transporte específico, caminham sempre adiante, guiados pelos pássaros (1-5): “É em frente que dizes...?” (1), pergunta Evélpides, indicando-nos que a forma de se chegar ao mundo desconhecido é caminhar para a frente, a esmo. Desse modo, “o itinerário a cumprir é expresso em termos indefinidos, que no entanto comunicam a determinação de quem o percorre e a indefinição de seu termo”.¹³¹ É nítida, nessa viagem, a ausência (ou dissolução) de uma fronteira concreta que separa o mundo dos homens do das aves, isto porque, em direção aos mundos fantásticos, utópicos, as fronteiras podem ser dissolvidas, ou simplesmente dispensáveis, pois “o roteiro cômico prima pela fluidez de horizontes, pela demolição de barreiras, numa marcha fantástica para paisagens utópicas”.¹³² Além do mais, a própria palavra “fronteira” significa, entre outros conceitos, “limite”, ou seja, significado prescindível àqueles que buscam a utopia ou um mundo paradisíaco.

O encontro com ‘outro’ no mundo das aves dá-se de forma irônica: como em *Paz*,

¹³⁰ Vale lembrar que as regras de execução cênica não permitiriam a multiplicação de figuras. Cf. estudo dessa questão em SOUSA E SILVA, *Crítica do teatro na Comédia Antiga*. Coimbra: Fundação Calouste Gulbenkian, reimp. 1987.

¹³¹ SOUSA E SILVA, ‘Aqui’ e ‘lá’: a construção teatral da utopia em Aves. *Máthesis*, Viseu, n. 04, 2007, p. 84.

¹³² SOUSA E SILVA, 2007, p. 282.

Evélpides chama gritando “Ó rapaz!” (57) e quem atende a porta é o servo da Poupa, um pássaro-escravo. Em comum com a Atenas que deixaram para trás, há o mesmo procedimento de bater à porta de alguém e, também, o servo que sempre atende a porta. O susto ocorre de ambos os lados: os viajantes têm medo do enorme bico do servo (61), que por sua vez teme que eles sejam caçadores de pardais (62). Com a mesma engenhosidade de Ulisses, os personagens fingem ser pássaros para evitar uma contenda. Evélpides diz ser um “cagu...estruz” (65) e Pistetero um “merdanço, uma ave do Fásis” (68), o que já indica o início da metamorfose que os viajantes sofreram. O encontro com a Poupa, no papel do ‘outro’, é calmo e nada ameaçador, porque Tereu, a Poupa, já havia passado pelo processo de transformação de homem em pássaro pelo qual Pistetero e Evélpides deveriam passar também. Ao ser questionado sobre o que queriam, Evélpides afirma: “já foste homem como nós.... depois viraste ave e deste, a voar, a volta à terra e ao mar... logo podes indicar-nos uma cidade feita de boa lã...” (114-121) e a conversa flui de forma amigável: esse ‘outro’, Tereu, converte-se no que querem ser os viajantes.

No mundo das aves não há monstros enormes e horríveis que tentam matar os heróis, mas o coro, formado por pássaros, faz esse papel de amedrontar os visitantes, alinhando-se para atacá-los (310-432), de resto em obediência ao *agón* cômico. Através do discurso persuasivo, criativo e audacioso, Pistetero convence-os sobre a possibilidade da criação de um reino poderoso, que dominaria todo o universo, inclusive os deuses do Olimpo (465-645). É a partir daí que percebemos uma nítida metamorfose do personagem: primeiro externamente, porque transforma-se em pássaro, ganhando asas depois de comer “uma raizita” (655), atributo indispensável para se viver em um mundo de pássaros, ainda que guarde características humanas;¹³³ a seguir internamente, pois assume o papel de dirigente da nova cidade, dando ordens para a construção da muralha que circundará Nefelocolândia (840-845), ao sacerdote que preparasse sacrifícios aos novos deuses (861-862), assumindo-se, de fato, como um verdadeiro governante, que ironicamente, converte a cidade dos pássaros em uma nova ‘Atenas’.¹³⁴ Os objetivos dos viajantes são parcialmente alcançados, embora sejam

¹³³ Ulisses, na ilha de Circe, orientado por Hermes também come uma raiz para não se transformar em animal, numa inversão de processos. Cf. *Od.* 10. 281-288.

¹³⁴ Cf. KONSTAN, D. *Greek Comedy and Ideology*. New York/Oxford: Oxford University Press, 1995, p. 29-44. O autor aponta dois problemas no enredo de *Aves*. Em primeiro lugar, a intenção inicial que motiva a aventura dos dois atenienses para descobrir um lugar calmo e sem litígios, parece ter sido abandonada por todos no novo regime: liderados por Pistetero, a prioridade passa a ser a construção de uma poderosa nação das aves e usar esse poder para controlar o mundo dos deuses. Em segundo lugar, as aves não só alcançam soberania sobre deuses e homens, mas também se tornam uma espécie de modelo da cidade dos homens que pretendem aderir ou

desvirtuados: em vez de uma cidade sem o burburinho ateniense, tranquila e sem processos, fundam um reino tão movimentado quanto a terra de onde partiram. Ao que parece, assim como Ulisses volta a uma normalidade, ao cotidiano inicial, os novos pássaros-homens igualmente estabelecem uma volta à vida anterior, apesar da nova constituição física. Somente a dimensão espacial varia.

Vale destacar um outro aspecto importante a respeito da hospitalidade nessa peça: se na *Odisseia* e na *Paz* os heróis foram, em algum momento, desrespeitados como hóspedes, em *Aves*, após a transformação em pássaro, quem expulsará os visitantes do novo mundo será Pistetero. Interrompido a todo momento enquanto tenta fazer o sacrifício aos deuses, o herói afugenta todos os tipos que representam a cidade de Atenas (embora isso seja contraditório): o poeta (905-954), o intérprete de oráculos (959-990), Méton, geômetra e astrônomo (992-1018), o inspetor (1020-1029) e o vendedor de decretos (1035-1054). Da mesma forma, os deuses do Olimpo são proibidos de voar em Nefelocucolândia (até Íris é enxotada), sendo instituídas as aves como “as divindades dos mortais” (1237). Elevado à categoria de senhor do universo, Pistetero não sofre humilhações como Ulisses; ao contrário, é ele quem xinga e ameaça escravos e visitantes: fugindo dos litígios de Atenas, ironicamente, Pistetero passará a impor códigos de conduta e normas que ele mesmo criticara.

Os principais elementos dessa viagem, associados aos da viagem de Ulisses e de Trigeu, serão utilizados como ponto de partida para a análise do tema da viagem no capítulos que tratam de *Fabulário*, *A Inaudita Guerra* e *Fantasia para dois coronéis e uma piscina*.

2.4 Uma história verídica

Diversa da viagem épica e cômica, mas não menos utópica, é a empreendida por Luciano em *Uma História Verídica*.¹³⁵ Aqui, os elementos que constituíram a aventura de Ulisses, e como afirma o narrador, de várias outras histórias (I.2), são remodelados “a laia de paródia” (I.1), à moda de brincadeira, mas com um olhar crítico sobre a sociedade a que o autor pertencia, na medida em que o próprio repouso do leitor seria mais agradável “se

imitar. Não apenas os benefícios, mas também asas são conferidos aos seres humanos, começando com Pistetero e seu companheiro, Evélpides. De um lado, a solidariedade dos pássaros é contrastada com o conflito competitivo que caracteriza Atenas; por outro lado, a visão de paz coincide com um governo de ilimitada ambição imperialista. Logo, a cidade das aves é contraditória, mas cremos que Nefelocucolândia não é uma fantasia arbitrária e, sim, uma complexa imagem das próprias contradições da cidade de Atenas.

¹³⁵ Todas as citações do texto obedeceram a tradução de MAGUEIJO, C. *Luciano. Uma história verídica*. Lisboa: Editorial Inquérito Limitada, 1996.

porventura se entregasse a um gênero de leitura que, além de proporcionar um entretenimento simples, como é o que resulta de uma temática jocosa e divertida, suscitasse também alguns motivos de reflexão que não desconvem às musas” (I.2).¹³⁶ O ato de “parodiar”¹³⁷ pode ser entendido como “recusar” e “esvaziar”. É um processo de dessacralização que não desvaloriza o passado, pois só se discute e se leva em consideração aquilo em que se encontra valor. “A paródia (...) recusa e esvazia o modelo original para recriar e preencher um modelo que lhe é próprio”.¹³⁸

Luciano¹³⁹ é ao mesmo tempo personagem e narrador da “mentira verdadeira”,¹⁴⁰ embora sua feição não seja claramente definida no texto, uma vez que o interesse da narrativa recai sobre a aventura¹⁴¹ empreendida pelos navegantes e não especificamente sobre a caracterização do protagonista. Entretanto, através do que o narrador afirma ser a causa e o objetivo da viagem, “a curiosidade intelectual, o desejo de experimentar novidades e a vontade de saber como é o fim do oceano e que espécie de homens habitam do lado de lá” (I.5), o texto indica algumas pistas que permitem compor uma imagem desse personagem. É o herói curioso (*periergía*) intelectualmente (*diánoias*), que se preocupa com questões frívolas (*pragmatión*), movido pelo desejo (*epithymía*), vontade e determinação (*boúlesthai*) (I.5), mas que nunca é guiado por um deus.

O perfil do herói sofredor, freqüente na *Odisseia*, aqui transforma-se na imagem de um herói errante, mas divertido e zombeteiro.¹⁴² Essa mudança da caracterização ocorre

¹³⁶ Para uma análise das características do romance grego antigo, veja-se BRANDÃO, J. L. *A invenção do romance*. Brasília: Editora UNB, 2005.

¹³⁷ Cf. o estudo sobre o discurso *verdadeiro* e o discurso *mentiroso* realizado por BRANDÃO, J. L. *A Poética do Hipocentauro: literatura, sociedade e discurso ficcional em Luciano de Samósata*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001, p. 48. Para o autor, o fato de Luciano afirmar que falará de coisas que nunca viu e que não existem propiciou a “descoberta da ficção na Grécia”.

¹³⁸ ARAGÃO, M. L. P. A paródia em *A força do destino*. *Revista Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, n. 62, 1980, p. 22-31, p. 22.

¹³⁹ Em *Uma História Verdídica*, Luciano intitula-se personagem-narrador; dá-nos conta disso o dístico epigramático oferecido ao narrador por Homero: “Luciano, querido dos deuses bem aventurados, esta terra visitou e depois partiu para a sua querida pátria”. (II. 28)

¹⁴⁰ Ver no capítulo teórico inicial discussão sobre a questão da mentira e da ficção.

¹⁴¹ GROSSMAN, 1925, p. 61-62, *apud* BAKTHIN, 1981, p. 89 sugere três funções fundamentais do mote de aventura que nos parecem essenciais para a compreensão do romance de Luciano: usar o tema de aventura como um estímulo do interesse narrativo, que possibilitaria ao leitor um melhor trânsito entre as variadas doutrinas filosóficas, imagens e relações humanas, disseminadas no romance; provocar uma simpatia do leitor pelos personagens miseráveis bem-aventurados, rejeitados e insultados que através das peripécias se salvam; conduzir as imagens e os episódios da realidade cotidiana aos limites do fantástico, pelo amálgama, do elevado com o burlesco.

¹⁴² Cf. BAKTHIN, 1981, p. 91. O tema do romance de aventura é precisamente a roupagem que cai bem ao herói, uma roupagem que ele pode mudar o quanto lhe convier. O tema de aventura não se baseia no que é o herói e no lugar que ele ocupa na vida mas antes o que ele não é e que, do ponto de vista de qualquer realidade já

porque o romance que se definiu como de aventuras é um gênero¹⁴³ completamente diverso da épica. Além dessas peculiaridades mencionadas, a imagem do herói que nos é apresentada é a de um viajante experiente, dotado de uma capacidade de liderança similar à de Ulisses, idéia comprovada pela narrativa da preparação da viagem: “fiz uma provisão de víveres, abasteci-me de água em quantidade suficiente e recrutei cinquenta companheiros que tinham o mesmo ideal que eu; além disso, provi-me de (...) armas; consegui contratar o melhor piloto e reforcei o navio” (I.5). Pela descrição do narrador, percebemos que de fato ele conhece os elementos (e os problemas) necessários para uma longa viagem, tanto que reforça o meio de transporte, um veleiro. Também é cuidadoso na escolha dos cinquenta companheiros, que buscavam o mesmo tipo de aventuras, apesar de não descrevê-los. Após a estadia forçada no interior da baleia, a aventura ganha mais dois companheiros: um velho chamado Cíntaro e seu filho, Cíniras. Este jovem, na ilha dos Bem-Aventurados, havia de raptar Helena, fazendo com que Radamanto expulsasse da ilha todos os outros viajantes (II. 31), cena que remete à *Odisseia*, dado que, da mesma forma, um dos companheiros acaba por atrapalhar os planos do herói.

O meio de transporte, como não poderia deixar de ser em uma viagem que se inicia pelo mar, é um veleiro, que entra em funções no Estreito de Gibraltar. Porém, o que começa como uma viagem “normal” entre os Gregos, logo torna-se um evento fantástico, porque os navegantes são arrastados pelos ares por um tufão por cerca de 53 km até chegarem à Lua (I.10).¹⁴⁴ O que era apenas um navio, torna-se, portanto, uma nave espacial que os leva a uma outra dimensão, a outro espaço. Mais incrível que esse meio de transporte, é aquele a que os viajantes são submetidos: ao voltarem da Lua, já no mar, são engolidos por uma baleia de 270 Km, e em seu ventre ficam presos (I.30). Como a baleia nadava pelo mar abrindo sempre a

existente, não é predeterminado nem inesperado. O tema de aventura não se baseia em posições existentes sólidas – familiares, sociais, biográficas – e se desenvolve apesar delas. Tais considerações parecem se aplicar à figura de Luciano, em *Uma História Verdida*.

¹⁴³ Cf. D’ONOFRIO, S. *Da Odisséia ao Ulisses – evolução do gênero narrativo*. São Paulo: Duas Cidades, 1981, p. 150. Para D’Onofrio, o romance é uma confluência de praticamente todos os gêneros literários preexistentes; daí sua constituição dialógica e multifacetada.

¹⁴⁴ BAKTHIN, 1981, p. 98-99. Segundo o autor, o romance está ligado à tradição da sátira menipéia; a “característica mais importante da menipéia consiste no fato de a fantasia mais audaciosa e descomedida e a aventura são interiormente motivadas, justificadas e focalizadas aqui pelo fim puramente filosófico-ideológico, qual seja, o de criar situações extraordinárias para provocar e experimentar uma idéia filosófica. A fantasia não serve à materialização da verdade mas à busca, à provocação e principalmente à experimentação dessa verdade. Por isso os heróis sobem aos céus, erram por países fantásticos. O fantástico assume caráter de aventura. A experimentação de um sábio é a experimentação de sua posição filosófica no mundo e não dos diversos traços do seu caráter, independentes dessa posição. O conteúdo da menipéia é a aventura da idéia ou da verdade no mundo”.

boca de uma em uma hora (I.40), a viagem continua para o herói e os companheiros que de dentro do monstro vêem o que se passa no mar, como ilhas que navegavam e lutavam entre si (I.40-41). Viajar sobre um animal não é algo estranho para o ser humano, e o que Luciano faz é mudar a posição em que se viaja: em vez de viajar sobre um animal, coloca os personagens viajando dentro do animal. O episódio se encerra com a matança da baleia; a partir disso, comandante e marinheiros voltam a usar o navio para a viagem (II.2).

O texto de Luciano retoma as imagens das ilhas que aparecem em Homero: ora como paraísos perdidos, ora como lugares perigosos e abomináveis, elas veiculam os universos fantásticos, absurdos e ilusórios que o autor deseja transmitir. Para construir os espaços em que ocorrem os conflitos, Luciano utiliza-se das imagens e instituições de seu próprio mundo (porque quando queremos dizer o ‘outro’, dizemos a nós mesmos), como a oposição entre ricos e pobres, o plano urbano, o tribunal, o magistrado e as punições que ele determina, a formação de um exército, a imagem da guerra e do mar, mas acrescenta-lhes um tom fantástico ou absurdo. Nessas ilhas fantásticas, ou espaços, o herói se defronta com seres incríveis (como os que são apresentados na Lua, também uma espécie de ilha), com monstros terríveis que ameaçam-lhe a vida, com paraísos de puro prazer ou simplesmente locais estranhos. A primeira ilha aparece após uma tormenta; os navegantes avistam-lhe o rio de vinho e não de água, território a que aportaram anteriormente Dioniso e Hércules. Ali havia enormes videiras, espantosas: o tronco era de uma videira, mas na parte de “cima eram mulheres” (I.8). Algumas manifestaram desejo de se unir aos heróis, e dois que se uniram a elas “ficaram presos pelas partes viris” (8). Aqui há a primeira baixa de companheiros que sofre Luciano, mas, como em Homero, a responsabilidade é dos próprios homens que se uniram as mulheres-videiras. Tal cena remete ao episódio da Sereias, na *Odisséia*, porque ao aceitar a proposta de um ser estranho e envolvente, o viajante estava condicionado à aniquilação da sua natureza humana.

Na Lua, os homens foram levados à presença do rei Endímion pelos Cavaleiros-Abutres - homens montados em abutres tricéfalos, que tinham penas maiores que um mastro de um navio (I.11). Ficam então a saber do litígio com Faetonte, rei do Sol. Enquanto narra a disputa, a inventividade e ironia de Luciano apresenta-nos os divertidos e fantásticos efetivos dos exércitos lunares: Cavaleiros-abutres, Hortaliças-Voadoras, Lançadores-de-bagos-de-milho, Combatentes-de-Alho, Lançadores-de-Pulgas, Corredores-de-Vento (I.13). Não menos estranhas eram as armas usadas na guerra: elmos de favas, couraças em escamas, numa

evocação dos catálogos homéricos. A planície para a luta, entre a lua e Vénus, é tecida no espaço por aranhas monstruosas. Faetonte ganha a guerra e, como Pistetero, em *Aves*, constrói uma muralha nas nuvens, ergue uma muralha feita de nuvens entre a Lua e o Sol, o que leva o rei da Lua a aceitar um acordo de paz (I.15-20). Todos os componentes bélicos da guerra¹⁴⁵, como elmos, couraças, lançadores, exército nos remetem à *Ilíada*, mas são reformulados para comporem uma narrativa fantástica, que nos coloca frente a monstros gigantescos e estranhos. A própria guerra ocorre porque os dois lados interessados viam o ‘outro’ como uma ameaça, já que o que está fora da nossa experiência de vida é visto como algo estranho ou perigoso. As observações feitas pelos personagens de um ângulo de visão inusitado, do céu, de dentro da baleia por exemplo, são denominado por Bakhtin como Fantástico experimental,¹⁴⁶ pois propicia um novo olhar sobre um objeto observado.

Viajando em sentido descendente, chegam à Cidade-das-Lanternas (Licnópolis), onde não havia homens, mas somente lanternas, as quais tinham casas e nomes: nessa cidade, não encontraram pessoas, “mas sim muitas lanternas” que passeavam, se movimentavam de um lado para outro. Havia umas pequenas, ou pobres, e outras grandes, “poucas (as dos grandes e poderosos), muito brilhantes e bem visíveis” (I.29), o que denota uma noção de hierarquia e organização social que se exprime por tamanho ou lustro. Como nas cidades gregas, no centro da cidade erguia-se o Tribunal, onde o magistrado, todas as noites, chama cada lanterna pelo nome, e aquelas que não respondem ou são exiladas ou mortas. Vida e morte sucedem-se num simples apagar da luz (I.29). A cena apresentada não se refere apenas a uma despropositada fantasia, mas sim a um conteúdo simbólico mais importante, já anunciado na introdução do romance: a necessidade de o viajante conhecer e experimentar novos lugares e sensações, simbolismo representado pelas Luzes das Lanternas e pelo próprio nome do narrador: Luciano (*Loukianós*, de *luceo*), “o que emite luz”, “o que ilumina”. Como Ulisses no Hades inquirir Tirésias sobre seu futuro e sua casa, Luciano também acha seu oráculo, a lanterna, e a questiona sobre tudo que ocorre na terra.

Descendo da Lua em direção à terra, rumaram em direção às nuvens e avistaram a cidade de Cuculânia-Entre-Nuvens (Nefelocucolândia), governada por Coronos (Codorniz) e Cotifião (Melro), na qual não pararam (I.29). Aqui, o escritor refere-se à obra também utópica de Aristófanes, *Aves*, em que Pistetero criou uma cidade dos pássaros, autor que Luciano

¹⁴⁵ Tema tratado igualmente por Tucídides em *La guerre Du Péloponnèse*, I. 10 ed. Paris: Les Belles Lettres, 1958.

¹⁴⁶ BAKHTIN, 1981, p. 100.

designa como incompreendido. Ironicamente, o autor legitima a existência da cidade das aves através de sua própria narrativa: são incompreendidos aqueles que através da fantasia questionam as sociedades em que vivem.

Aportam na ilha dos Bem-Aventurados, em que reinava Radamanto,¹⁴⁷ que fixou a permanência dos navegantes até no máximo sete meses. Também aqui se descortina uma ilha encantada, um mundo automático: a cidade toda é em couro, com muralhas de esmeraldas, portas de canela, mirra em forma de rio circunda a cidade (II.11). Lá estavam poetas, filósofos e heróis do mito parodiados por Luciano, como Homero, Ulisses, Ájax, Sócrates. “Só lá não estava Platão, pois, segundo se dizia, esse habitava na cidade por ele próprio imaginada, aplicando a constituição e as leis que havia redigido” (II.17). Com certeza o narrador refere-se à *República* de Platão de forma irônica e crítica: a cidade criada por Platão é tão utópica ou fantástica como as cidades criadas por Luciano, a diferença é que o filósofo acreditava em sua República ideal, e Luciano claramente adverte que seus escritos não são confiáveis.

À propósito da promessa inicial do narrador, essas etapas do percurso obedecem a um roteiro cultural, que passa pelo profeta, pelos poetas cômico e épico e pelos filósofos; mais que um itinerário fantástico, ele é o roteiro que cruza toda uma cultura literária e filosófica, que alinha fontes diversas e as caricatura.

As ilhas podem representar simplesmente o que é exótico, o que é estranho, mas em todos exemplos “absurdos” de lugares e seres inusitados, identifica-se algum elemento que faz parte de nosso mundo real; mudam as dimensões, a utilidade dos elementos, as combinações que proporcionam, numa alquimia que produz o exótico: assim como os marinheiros e navios que, “deitados de costas sobre a superfície das águas, e com os pénis erectos- que eram realmente avantajados - amarraram-lhes a vela e, segurando com as mãos a bolina, navegavam levados pelo vento” (II.45), ou a navegação em um mar de leite (II.3) em que havia uma ilha que era um grande queijo. Segundo nos informa o próprio herói, na ilha-queijo, “durante todo o tempo em que lá permanecemos, a terra fornecia-nos carne e pão e, como bebida, o leite das uvas” (II.3). Nessa cena, percebemos traços claros da narrativa utópica, a idéia de um mundo automático que provê o homem de tudo de que necessita, sem que este tenha que trabalhar.¹⁴⁸ As imagens desse lugares fantásticos obedecem a um lógica

¹⁴⁷ Radamanto, considerado prudente, ditoso e sábio, recebia as almas no além juntamente com Minos. Cf. *Od.* 7.323-324. Cf. Píndaro, *Pyth.* 2. 74.; *Olymp.* 2. 75 e 84.

¹⁴⁸ Cf. MELERO, A. La utopia cômica o los límites de la democracia in *Cuadernos de literatura griega y latina III*, 2001,07-25, p. 152. Um importante elemento da tradição utópica é a ideia de um universo automático, onde a

do absurdo que assimila elementos conhecidos como queijo, pênis, navios, numa perspectiva totalmente cínica,¹⁴⁹ ou fantástica.

Em relação à forma como o herói e os companheiros são recebidos, são duas as possibilidades: há aqueles que, mesmo fora da Terra, respeitam os preceitos da hospitalidade grega e aqueles que maltratam ou querem matar os hóspedes. Assim se repõe, no universo da fantasia, a eterna questão grego-bárbaro.¹⁵⁰

Quando decidem ir embora da Lua, Endímion, o rei, oferece presentes aos navegantes: “duas túnicas de cristal, cinco de bronze e uma armadura de tremoços” (I.27). Da mesma forma são bem recebidos e tratados na Cidade-das-lanternas. Lá, o narrador encontrou-se com sua lanterna, sua guia, que o dirige, e pediu-lhe informações sobre tudo que ocorria na Terra. E ela contou-lhe tudo que sabia: esse foi o presente oferecido ao herói. É nítida nessa passagem a imagem que Luciano constrói da Luz como aquela que tudo sabe, porque a tudo ilumina e a relação da luz e de sua função com o nome do próprio autor. Por outro lado, encontram monstros terríveis em uma ilha chamada Cobalussa, habitada somente por mulheres que se assemelhavam às prostitutas. Ao aportarem, cada uma das mulheres escolheu seu par e levou para casa, mas o narrador, com um mau pressentimento, olhou com mais cuidado e viu várias ossadas de homens. Em vez de dar o alarme, o herói esperou que a hospedeira o servisse, foi quando reparou que ela tinha cascos de burro. Sacou então a espada e a interrogou sobre tudo, ao que ela responde que são mulheres marinhas chamadas Onósceles (Pés-de-burro) e que se alimentavam de homens que por ali navegavam. “Após os termos embriagado - disse -, deitamo-nos com eles e, enquanto dormem, matamo-los” (II.46). A cena é uma repetição e fusão do que ocorre com Ulisses na ilha de Circe e com as Sereias. Esse ‘outro’ monstruoso representa a possibilidade de destruição daqueles que se entregam aos prazeres sem pensar nas conseqüências, um tema de grande repercussão no romance latino.

Nos capítulos em que analisamos as narrativa de Mário de Carvalho, retomaremos o texto de Luciano para realizarmos a comparação. Uma característica importante no autor de

humanidade é feliz, já que a terra provê por própria vontade ao homem tudo que lhe é necessário. O vocábulo que expressa essa ideia é “automático”. Em *Uma História Verdídica*, o termo aparece relacionado a objetos que se movem por si mesmos. “Imediatamente se soltaram por si mesmas as amarras que nos envolviam, e ficamos livres” (II. 11).

¹⁴⁹ Cf. BRANDÃO, 2001, p. 60-61.

¹⁵⁰ Sobre essa questão, Cf. HALL, E. *Inventing the barbarian: Greek self-definition through Tragedy*. Oxford: Clarendon Press, 1989. O livro examina como os Gregos viam o ‘outro’, mas foi escrito, segundo a autora, na convicção que os estereótipos étnicos, antigos ou modernos, são importantes para se compreender a comunidade que os produzem.

Samósata, o diálogo com o leitor que expõe os mecanismos de construção da ficção, é freqüentemente recuperada e alargada na obra do autor português, como veremos. Isso comprova a teoria de Brandão de que algumas estratégias de construção da ficção presentes no romance antigo são recuperadas pelo romance contemporâneo.

2.5 Identidades e Diferenças nas viagens e viajantes do mundo antigo

Em todas essas viagens empreendidas, embora compostas em diferentes gêneros literários, linguagens utilizadas, meios de transportes e objetivos, há no entanto um componente comum: o desfecho “feliz”.

Na *Odisseia*, o herói retorna a sua casa munido de presentes preciosos oferecidos pelos Feaces e, com a ajuda do filho, Telêmaco, Ulisses trama e executa a morte dos pretendentes de Penélope, que haviam dilapidado parte de seu patrimônio e desrespeitado sua casa. Ao herói são devolvidos os bens materiais, o amor do filho e da esposa, o amor dos servos que foram fiéis na ausência e, o mais importante, ele não foi punido pelas várias mortes dos pretendentes, ou seja, há uma reintegração do herói na normalidade e na monotonia do lar e de sua vida anterior. Porém, Ulisses não é mais o mesmo homem e compreende que seu conhecimento sobre a vida e o mundo se multiplicou com as várias experiências vividas, pois teve acesso a conhecimentos, prazeres, lugares e situações que nenhum outro mortal pôde alcançar e isso faz dele um herói. A noção de heroicidade que a saga de Ulisses representa é a de que, através de um esforço heróico, é possível conquistar a felicidade e a estabilidade; o fato de o herói ter passado por longas provações e dores dá-lhe o direito de ser recompensado pelos deuses ao final de sua empreitada pelos mares. O herói obtém uma recompensa física e intelectual, porque sua viagem buscava um bem individual. É importante observar, também, que esse final harmônico deve-se, sobretudo, à intervenção da deusa Atena, que ao longo da difícil viagem acompanhou e ajudou Ulisses.

Em *Paz*, a peça termina com a celebração das bodas entre Trigueu e a Deusa dos Frutos, símbolo de alegria para aqueles que queriam o fim da guerra, principalmente os lavradores impedidos de trabalhar. A Paz desce à terra juntamente com a Deusa dos Frutos para garantir a felicidade, o trabalho rural e a fertilidade dos campos. A fala de Trigueu encerra o texto com uma franca alegria, com cânticos de casamento (1355-1356). Volta-se a uma suposta

normalidade que havia antes da guerra tanto para o herói quanto para todos os Gregos. Isso se dá porque Trigeu é um herói coletivo, que representa em todo seu vigor a valorização do social e não do individual.

Igualmente alegre e festivo é o desfecho de *Aves*. Instalada a tão sonhada cidade dos pássaros, a Nefelocucolândia - que no fundo apresentava características da própria Atenas -, Pistetero exige de Zeus a mão da Realeza em casamento. Apesar de alguma reação, a realização das núpcias acontece, a representar a coroação de Pistetero como o novo rei do universo. Como em *Paz*, a peça é finalizada com um louvor ao casamento pelo coro (1752-1753). Apesar do final festivo com bodas, há uma clara ironia em relação ao objetivo inicial; comparando essa comédia à outra analisada, não há, em *Aves*, um regresso à normalidade, mas uma contaminação de todo o universo dos defeitos de uma sociedade imperialista. Em ambas comédias, a satisfação da viagem que se obteve foi o bem comum, porque pelo próprio olhar político ou crítica social que fez o autor, a ênfase recai sobre o bom funcionamento da *pólis* e não sobre o desempenho exclusivo do indivíduo, como ocorre no texto homérico.

No final de *Uma História Verdídica* não há uma retomada de um casamento, como na *Odisseia*, nem de novas bodas como nas duas comédias de Aristófanes, mas há, se não um final feliz, pelo menos tranquilo para os navegantes. Após mais uma tempestade, da qual a narrativa de viagem não pode prescindir, e um naufrágio, os navegantes salvam-se e aportam novamente em uma ilha, mas segundo informa o narrador: “Quanto às aventuras nesta terra, contá-las-ei nos livros seguintes” (II.47). Não se sabe se Luciano realmente tencionava escrever outro livro ou se essa é mais uma “mentira” que impingiu aos leitores. Mas, segundo Melero,¹⁵¹ “uma variante, ligeiramente distinta, mas diferente na concepção do tema do país de Jauja consistia em situá-lo mais adiante”. Se pensarmos dessa forma, o adiamento da narrativa por parte de Luciano (ou mera simulação de sua futura escrita) faria sentido, pois o lugar utópico por excelência estará sempre mais a frente e, no nível da linguagem, em uma obra (ou escrita) futura. A intenção inicial do narrador Luciano foi cumprida já que a viagem satisfaz intelectualmente o herói.

Queremos sublinhar que esses desenlaces felizes não são meras frivolidades que se apresentam a um leitor ansioso por representações alegres e desprovidas de reflexões sérias: são possíveis, sobretudo, porque são utópicas. Essas viagens simbolizam a busca do homem por um lar ideal, por uma sociedade mais justa e sem guerras, ou por conhecer o que está além

¹⁵¹ MELERO, 2001, p. 17.

do seu alcance, pois a viagem, ininterruptamente guiada para o desconhecido, ao encontro dos lugares mais estranhos e longínquos, pode representar “uma condição real ou simbólica indispensável da eterna e universal vicissitude do homem, que deve ultrapassar seu próprio mundo a fim de enriquecer-se de experiências e de encontros com outras verdades para que se perceba, então, mais forte, a nostalgia da pátria e o desejo do retorno”¹⁵² e, principalmente, o conhecimento de si mesmo.

Não são todos os textos de Mário de Carvalho que contém essa nostalgia da pátria ou o desejo de um retorno a ela. O tema da viagem em suas narrativas pode ser o instrumento de fuga do indivíduo de um local geográfico ou social que não o agrada, de conhecimento de outras culturas ou pode significar a procura de uma saída para o sujeito que se encontra em “cerco”.

¹⁵² BALDAROTTA, 1991, p. 108.

3 O ‘outro’ e a Grécia Clássica: estabelecimento de diferenças

Como afirmamos, no último parágrafo da seção anterior, a ‘viagem’ em Mário de Carvalho leva o personagem a um universo distinto do seu no que se refere à cultura em geral, ou mesmo à alteração de pormenores individuais como a compleição física, por exemplo. Estes encontros acabam por estabelecer, mesmo que de forma implícita, comparações entre as identidades e valores que norteiam os sujeitos com que se deparam e os seus próprios. A análise do confronto de culturas e países distintos ou de suas características pressupõe, invariavelmente, uma comparação com o ‘outro’; no entanto, ao se criar uma imagem do ‘outro’,¹⁵³ acaba-se por imaginar a si mesmo, na medida em que os critérios com que se avalia o ‘diferente’ são traços da nossa própria identidade. Essa oposição eu/outro teve amplo tratamento na tradição literária grega clássica e na própria narrativa historiográfica sob a dicotomia Grego/Bárbaro ou Europa/Ásia.¹⁵⁴

Os critérios usados para estabelecer os contrastes culturais e a imagem do ‘outro’ no passado clássico (que ainda perduram contemporaneamente) assentam na observação e reflexão sobre as práticas e costumes cotidianos de determinado povo. Desde sempre, a língua foi um fator determinante para a distinção e o afastamento desses grupos, porque, sob a perspectiva helênica, o bárbaro, ao produzir sons que tentam imitar ou reproduzir um significado, tem um sistema cognitivo que o diferencia dos Helenos.¹⁵⁵ A palavra grega “bárbaro” formou-se através de uma reduplicação onomatopéica e originalmente era um adjetivo que representava o som de um falar ininteligível.¹⁵⁶ Este, acompanhado de uma práxis sociocultural completamente diversa do mundo grego, passou a designar comunidades ou indivíduos selvagens e temidos por sua “diferença”. Descrito como extravagante e governado por um poder tirânico, o bárbaro simbolizava, no limite, a condição existencial do

¹⁵³ Utilizamos o termo Bárbaro para definir aquele que - como diz Heródoto - tem outra língua, outros costumes, outra religião (seja Asiático ou Africano, Egípcio, por exemplo, ou mesmo Europeu, como os Trácios). O *Xenos* seria, antes de mais, aquele que tem com outro um vínculo de hospitalidade, mesmo que seja grego também. Chamamos Grego aquele que nasceu na região da Grécia ou os que foram educados nas regiões ‘helenizadas’ da Ásia. Heródoto, por exemplo, seria um ‘grego da Ásia’. Para uma análise detalhada dessa problemáticas, cf. FERREIRA, J. R. *Hélada e Helenos: gênese e evolução de um conceito*. Coimbra: Instituto Nacional de investigação Científica, 1992.

¹⁵⁴ Cf. FERREIRA, J. R. *Hélada e Helenos: gênese e evolução de um conceito*. Coimbra: Instituto Nacional de investigação Científica, 1992.

¹⁵⁵ SOUZA E SILVA, M. F. Representações de alteridade no teatro de Eurípidés. In: *Gênese e consolidação da idéia de Europa*. I. Coimbra: Imprensa da Universidade, 2005, 187-238, p. 187.

¹⁵⁶ HALL, 1989, p. 04.

homem antes da civilização, um ser quase animalesco, movido pela violência necessária à manutenção da própria existência¹⁵⁷ em um mundo às vezes rude.

No outro pólo desse binômio está o Grego, emblema de uma civilização desenvolvida, que preza a hospitalidade, a democracia e a justiça. Obviamente, esta polarização dá ao mundo helenizado o caráter evoluído que falta ao Bárbaro, mas essa idéia de superioridade dos Gregos em relação ao ‘outro’ não deve ser encarada como racismo, termo anacrônico, afirma Hall,¹⁵⁸ e sim como etnocentrismo. A mais relevante diferença entre os Gregos e o Bárbaro é, entretanto, política: os primeiros são democráticos e primam por uma ordenação social igualitária; já aos Bárbaros agrada um governo tirânico e uma estrutura social hierarquizada.¹⁵⁹

Lembramos, porém, de acordo com Sousa e Silva,¹⁶⁰ que a cultura grega, anteriormente à produção teatral que enfatizou essa questão, já havia expressado essa dicotomia; embora não se limitasse à perspectiva Grego/Bárbaro propriamente dita e sim através da mítica oposição de um bravo herói, superior ao homem comum, que se defronta com um ser monstruoso desprovido de qualquer traço que o identifique com o código civilizacional helênico (Cf. *Od.* 9.106, 112, 265-271). Em geral desumano e animalesco (9.187-190), instalado em um sítio desconhecido dos seus opositores e que por si só representa um risco, encarna o perigo e a ameaça de morte para heróis modelares (9.286-295), de que Ulisses é o melhor exemplo. Esses temas foram tratados pela épica e amplamente explorados em uma fase posterior pelo teatro grego, mas foi a tragédia que traduziu de forma mais fiel e complexa os traços, as relações e os antagonismos entre os Gregos e o ‘outro’; a cena trágica trouxe à luz, numa perspectiva mais profunda, a questão do relativismo cultural, o estatuto escravocrata e a política.¹⁶¹ A comédia, por seu lado, sobretudo a de Aristófanes,¹⁶² também problematizou a relação entre Helenos e não-helenos, enfatizando a superioridade de

¹⁵⁷ SOUZA E SILVA, 2005, p. 188.

¹⁵⁸ HALL, 1989, p. IX.

¹⁵⁹ Sobre a perspectiva jurídica desse assunto, veja-se LEÃO, D. F. Cidadania e exclusão: mecanismos de gradação identitária. In: *Gênese e consolidação da idéia de Europa*. I. Coimbra: Imprensa da Universidade, 2005, 43-75.

¹⁶⁰ SOUZA E SILVA, 2005, p. 188.

¹⁶¹ HALL, 1989, p. X.

¹⁶² Para uma visão do ‘outro’ na comédia grega, leia-se SOUZA E SILVA, M. F. O estrangeiro na comédia antiga. In: *Gênese e consolidação da idéia de Europa*. I. Coimbra: Imprensa da Universidade, 2005, 239-264.

um em relação ao outro. Há um aspecto de princípio a valorizar a propósito de cada um destes vários autores: a dimensão relativa que estabelecem na antinomia Grego/Bárbaro.¹⁶³

Assim sendo, o ‘outro’ monstruoso do mito ou da épica, através de transformações sucessivas e significativas, dá lugar, de uma forma mais concreta, à antinomia Grego/Bárbaro, posta em relevo principalmente por um contexto histórico marcado pelas migrações e embates bélicos para definição de fronteiras. Em contato direto com o estrangeiro, o Grego pôde identificar e ordenar de forma concreta as características das sociedades desconhecidas, reconhecendo, mais precisamente, as diferenças do ‘outro’, e conseqüentemente, da sua identidade. “O ‘outro’ deixou então de ser o monstro lendário para se tornar no padrão de uma espécie humana diversificada, repartida em comunidades múltiplas, hierarquizáveis entre si, diferentes, sobretudo nas práticas essenciais do quotidiano, do universo helênico”.¹⁶⁴

Foi sem dúvida o conflito armado que envolveu os Gregos e o Império Persa¹⁶⁵ no séc. V a. C. que possibilitou uma relação mais profunda entre a cultura helênica e a dos vários povos que constituíam o mundo oriental. O estrangeiro passa a ter um ‘rosto’ mais definido, mais claro, figurando na arte em geral de forma mais fidedigna. Deste modo, as Guerras Medo-persas são o emblema da ampliação do significado de bárbaro, porque “à aceção de ‘ininteligível’, logo ‘não-grego’ e ‘estranho’, vem acrescentar-se a carga depreciativa que levará o termo a poder significar ‘estranho’, no sentido de ‘alheio à justa medida’ (...)”¹⁶⁶ ou “inimigo”. Heródoto, através das *Histórias*, certamente deixou um legado extremamente relevante sobre as guerras e os conflitos que propiciaram a descoberta da cultura e das identidades desses povos. Segundo Soares,¹⁶⁷ as viagens empreendidas pelo escritor por terras asiáticas e pelo Egito, aliadas ao desejo de se conhecer o que era tido como exótico e estranho, estimularam a narrativa sobre as diferenças culturais. Interessam à nossa análise, com caráter exemplificativo, os livros I, III e IV das *Histórias*,¹⁶⁸ sobretudo os passos em que

¹⁶³ Veja-se o ensaio *Dos canibais* de MONTAIGNE, M. *Ensaio*. Livro I. Tradução de Sérgio Milliet. Rio de Janeiro; Porto Alegre; São Paulo: Editora Globo, 1961. No ensaio, o autor também menciona os Citas e define o que seria ‘bárbaro’.

¹⁶⁴ SOUSA E SILVA, 2005, p. 188-189.

¹⁶⁵ Para um retrato dos Persas em Heródoto, veja-se SOUSA E SILVA, M. F. A visão do outro: configuração coletiva dos Persas em Heródoto. *Cadmo*, Lisboa, n. 12, 2002, 195-210.

¹⁶⁶ FIALHO, M. C. Representações de identidade e alteridade em Ésquilo. In: *Génesis e consolidação da idéia de Europa*. I. Coimbra: Imprensa da Universidade, 2005, p. 77.

¹⁶⁷ SOARES, C. L. A visão do outro em Heródoto. In: *Génesis e consolidação da idéia de Europa*. I. Coimbra: Imprensa da Universidade, 2005, p. 95.

¹⁶⁸ Todas as citações obedeceram às seguintes traduções: FERREIRA, J. R., SOUSA E SILVA, M. F. *Heródoto. Histórias*. Livro I. Lisboa: Edições 70, 2002; SOUSA E SILVA, M. F., ABRANCHES, C. *Heródoto. Histórias*.

o autor se detém no retrato etnográfico dos povos estrangeiros. Heródoto, ainda que “celebre” a vitória e o ascendente grego na guerra, é muito sensível à importância de certos aspectos de outras civilizações, que pode até louvar como superiores às práticas gregas. Foi, por isso, acusado, já na Antigüidade, de *philobárbaros*,¹⁶⁹ como reprovação de falta de patriotismo.

Ao narrar as marchas expansionistas de Cresos, Ciro, Cambises, Dario e Xerxes, o historiador nos proporciona uma descrição física e de costumes dos povos atacados, da ‘cultura’ frente a ‘natureza’. Dentre outros aspectos essenciais com os quais se pode avaliar uma sociedade desconhecida, expressos tanto na literatura quanto na historiografia, destacamos alguns traços básicos, como o aspecto físico dos sujeitos daquelas comunidades; os trajes utilizados; a língua falada; o plano urbanístico, ou seja, o tipo de arquitetura adotado (ou se são nômades); a noção de comunidade; o tipo de armas que usam nas guerras ou, de outra forma, que tipo de guerra fazem; o uso dos metais como símbolo de civilização; os deuses venerados; o tipo de comida ou dieta estabelecida; a organização política e os ritos fúnebres. Obviamente que dependendo da natureza de cada texto (histórico, trágico, cômico, dramático-satírico), alguns aspectos serão mais ou menos enfatizados, ou até mesmo deixados de lado.

Ésquilo foi igualmente importante na representação desse embate cultural que coloca frente a frente o mundo helênico diante do poderio persa. Mas, como salienta Fialho, a polarização Helenos/não-helenos é sujeita às reflexões do espectador na sua relatividade.¹⁷⁰ Dessa forma, o olhar sobre o ‘outro’ em *Os Persas*,¹⁷¹ embora produto de uma estilização literária, propicia uma reflexão sobre a oposição entre Gregos e Bárbaros, mas é o ‘outro’ que se interroga sobre os Gregos através da figura da rainha persa. O próprio deslocamento da posição de quem retrata seu opositor muda o enfoque da caracterização do ‘outro’, que se mostra em uma proporção relacional. A perspectiva de Ésquilo, dentro de um contexto de remate ainda recente das hostilidades contra o invasor persa, é a de valorizar claramente a superioridade grega. Ainda que o não exprima numa afirmação linear, a construção da peça deixa evidente, pelo desastre sofrido pelo bárbaro, a dimensão de superioridade grega.

Livro III. Lisboa: Edições 70, 1997; SOUSA E SILVA, M. F., ABRANCHES, C. *Heródoto. Histórias*. Livro IV. Lisboa: Edições 70, 2001.

¹⁶⁹ Cf. CUVIGNY, M.; LACHENAUD, G. *Plutarque. Ouvres Morales*. Tome XII¹. Paris: Les Belles Lettres, 1981. (857 A)

¹⁷⁰ FIALHO, 2005, p. 91.

¹⁷¹ Utilizamos a tradução de PULQUÉRIO, M. O. *Ésquilo, Persas*. Lisboa: Edições 70, 1998.

Importante também para a análise desse tema é o legado de Eurípides, que comporta nuances variadas sobre esse debate,¹⁷² embora sua idéia de estrangeiro esteja assentada não em dados factuais, mas em uma visão generalista, constituída “por um conjunto de elementos estereotipados, que sobretudo reproduzem com o modelo grego pontos de divergência e conflito”.¹⁷³ Entre as diversas criações euripidianas que abordam o tema, as tragédias *Ifigênia entre os Tauros*¹⁷⁴ e *Helena*¹⁷⁵ transportam as heroínas gregas para terras distantes como a Táuride e o Egito, ambas forçadas ao exílio, o que propicia ao espectador um retrato cultural desses países, sobretudo no que se refere aos costumes religiosos e às regras de hospitalidade desses povos, bem como determina, dentro da estrutura de uma intriga aventurosa, os resultados de uma aproximação entre a ameaça bárbara e o espírito grego. No drama satírico¹⁷⁶ *O Ciclope*, é um herói viajante já conhecido da épica, Ulisses, quem chega à inhóspita terra dos Ciclopes no que é uma caricatura do episódio da *Odisséia*; no entanto, curiosamente, em contato com o escravo do gigante, o herói, assim como a rainha persa criada por Ésquilo nos *Persas* diante do coro de cortesãos, pede informações ao Sileno sobre a terra estranha a que chegou; esse diálogo, associado às atitudes selvagens do Ciclope, representa o ‘outro’ como o que é desconhecido e monstruoso, diferentemente dos outros textos que analisaremos em que o ‘outro’ é um estrangeiro asiático.

Esta investigação centrar-se-á, pois, nas descrições etnográficas realizadas nos textos históricos e literários dos autores acima mencionados, que vêm à tona quando se dá o confronto entre o Grego/Europeu com o não-grego, pois nestas definições do ‘outro’ está o germe da identidade europeia atual. Em Heródoto, essa dicotomia comporta duas posições extremas do confronto cultural: a primeira é considerar os Bárbaros em geral, relativizando as diferenças que os separam do Grego, bem como as nuances que os distinguem entre si; a segunda é criar uma convenção de ‘bons selvagens’.¹⁷⁷

¹⁷² Veja-se análise das várias facetas que o tema comporta em SOUZA E SILVA, M. F. *Representações de alteridade no teatro de Eurípides*, 2005.

¹⁷³ SOUZA E SILVA, 2005, p. 189.

¹⁷⁴ Utilizamos a tradução de PARMENTIER, L.; GREGOIRE, H. *Eurípide. Tome IV*. Paris: Belles Lettres, 1948.

¹⁷⁵ De acordo com SOUZA E SILVA, 2005, p. 190, essas “tragédias romanescas” ou “aventurosas” foram inspiradas em mitos cujos heróis viajantes defrontam-se com monstros perigosos. Usamos a tradução de FERREIRA, J. R. *Eurípides. Helena*. Coimbra: Festeia Tema Clássico, 2005.

¹⁷⁶ A respeito do drama satírico, leia-se LASSERRE, F. *Le drame Satyrique*. *RFIC*, Torino, n. 3, 1973, p. 274. Nesse estudo, o autor afirma que o drama satírico usava tanto a convenção da tragédia quanto da comédia.

¹⁷⁷ FLORY, S. *The archaic smile of Herodotus*. Detroit: Wayne State University Press, 1987, p. 81. De acordo com o autor, Heródoto representa duas idéias paradoxais: o homem é mais feliz e nobre quando está em um estado de natureza; mas a civilização cria o homem sobre sua condição bruta.

Ressalte-se a atualidade dessa questão que se reflete através dos diversos fluxos migratórios, que trazem à tona a discussão sobre as alteridades e identidades culturais tanto no campo da antropologia, da filosofia, da historiografia quanto da literatura. É precisamente esse embate de culturas e o modo como cada uma das partes envolvidas nesse choque vê seu opositor e se vê a si própria, além da dificuldade de se aceitar as diferenças culturais, salvaguardadas as variedades de gêneros e o espaço temporal que separam as obras, que encontramos problematizados (e fantasiados) na obra de Mário de Carvalho. Assim, o autor português coloca em cena o ‘outro’ ora como aquele que é diferente fisicamente, ora como aquele que não obedece às normas ou as leis da sociedade em que vive.

3.1 O ‘outro’ em Heródoto

Privilegiaremos, inicialmente, alguns passos da marcha imperialista medo-persa narrada por Heródoto,¹⁷⁸ detendo-nos nas descrições físicas e culturais dos Masságetas (Livro I),¹⁷⁹ dos Etíopes (Livro III)¹⁸⁰ e dos Citas (Livro IV).¹⁸¹ Esses episódios são mais desenvolvidos, seguem um padrão constante, que define um critério de avaliação usado pelo historiador de Halicarnasso. No âmbito das descrições físicas, Heródoto¹⁸² privilegia não só a constituição dos sujeitos, mas também o espaço que os rodeia, pois sua obra “ênfatiza a idéia

¹⁷⁸ Embora este não seja o objetivo de nossa análise, poderíamos, também, dizer que o narrador de *O Livro Grande de Tebas: Navio e Mariana*, de Mário de Carvalho age em sua viagem como o cidadão de Halicarnasso, retratando os povos e costumes diferentes que encontra pelo caminho, embora o tom do texto português seja assumidamente ficcional e fantasioso. Nessa narrativa, ele, o narrador-protagonista é um viajante que percorre a Ásia Menor e descreve suas cidades, seus habitantes, seus piratas – interage com eles – sempre à sombra de uma Tebas que se lhe depara em miragem, encantamento, zona hiperbórea, cidade imaginada à moda de Tlön. Esses encontros e miragens só são possíveis, porque a noção de tempo é diferente: “que os tempos se contemplem e se toquem, mas não se misturem” (p. 71). Referimo-nos ao conto de Jorge Luís Borges intitulado *Uqbar, Tlön, Orbis Tertius*. Cf. BORGES, J. L. *Uqbar, Tlön, Orbis Tertius*. In: _____. *Ficções*. 3. ed. Tradução de Carlos Nejar. Porto Alegre/Rio de Janeiro: 1982. Para uma análise sobre esse conto de Borges, c.f. BARBOSA, T. V. R. *Mil Homeros e mais um: Borges e a literatura grega*. Belo Horizonte: UFMG, 2008. Artigo no prelo.

¹⁷⁹ O Livro I centra-se nos *logoi* de Creso da Lídia (1.6-94), desde o início de seu reinado em 560 a.C. e do início do reinado de Ciro da Pérsia até sua morte em 530 a.C. (1.95-216).

¹⁸⁰ O Livro III narra a campanha de Cambises, filho de Ciro, contra o Egito (3.1-66), a história da ascensão de Dario ao trono persa e a tomada da Babilônia (3.67-160).

¹⁸¹ O Livro IV centra-se na campanha persa contra a Cítia (4.1-144), no relato da campanha persa contra Barce (4.165-167, 200-204), na descrição da Líbia e de seus povos (4.168-199).

¹⁸² Cf. análise do percurso de Ciro e Cambises em SOUZA E SILVA, M. F. O desafio das diferenças étnicas em Heródoto: uma questão de inteligência e de saber (1) in *Humanitas*, LII, 2000, 03-26. Para análise dos *logoi* de Dario e Xerxes, leia-se SOUZA E SILVA, M. F. O desafio das diferenças étnicas em Heródoto: uma questão de inteligência e de saber (2) in *Humanitas*, LIII, 2001.

de que a geografia e o clima influenciam o carácter e o modo de vida do homem”.¹⁸³ No plano cultural, o autor ajudou a estabelecer um padrão de análise: são temas usuais de caracterização no seu relato a religião, o tipo de alimentação, as normas de convivência, o modelo de guerra, o sistema familiar até os ritos funerários ou o uso de metais. O regime alimentar é importante na composição de seus retratos em que povos distantes confrontam um “próspero agressor”,¹⁸⁴ na medida em que a qualificação de ‘consumidores de leite e de carne’ equivale, na cultura grega, ao símbolo de um “primitivismo bárbaro”.¹⁸⁵ Ao longo de seu relato, Heródoto demonstra que uma alimentação, limitada ao consumo de alimentos que poderíamos chamar de “primários”, difere da dos Gregos; mais ainda, que a maneira como é servida, com ou sem preparo, também traduz o grau de civilidade desses povos. “O consumo em cru, por antítese com o hábito civilizado de cozinhar, remete para uma fase primitiva, praticamente selvagem, da vida em comunidade”.¹⁸⁶ O vinho diluído em água representa na cultura helênica um alto padrão civilizacional, enquanto que sua ingestão na forma pura representa total falta de civilidade; para os Gregos, o leite era usado para o fabrico de laticínios e não como bebida que acompanhasse as refeições.¹⁸⁷

Conforme anuncia Heródoto (1.201), a expedição persa contra os Masságetas¹⁸⁸ foi conduzida por Ciro, que logo após conquistar a Babilônia, tomado pela sede de poder, fomentou uma vontade de conquistar esse povo, governado pela rainha Tómiris, a quem Ciro tenta subjugar com um dolo: mandou transmitir a Tómiris o desejo de desposá-la.¹⁸⁹ Não dando certo o engodo, Cresos, no papel de conselheiro real, propõe outro artifício para vencer os Masságetas. Baseado na idéia que a vida simples que levavam era sinônimo de incapacidade de reação e de reflexão, trama o seguinte ludíbrio:

Ao que me consta, os Masságetas são totalmente estranhos às delícias da Pérsia e leigos em matérias de grandes prazeres. Vamos abater, em honra deles, uma série de cabeças de gado (...) e preparar-lhes, no nosso acampamento um banquete; além disso haverá também crateres de vinho puro e todo o tipo de iguarias, sem poupança (...) Mal vejam todos aqueles manjares, vão-se atacar a eles e deixar-nos caminho livre para grandes proezas. (*Hdt.* 1. 207)

¹⁸³ SOARES, 2005, p. 109.

¹⁸⁴ Termo cunhado por FLORY, 1987, para designar os Persas.

¹⁸⁵ SOARES, 2005, p. 122.

¹⁸⁶ SOARES, 2005, p. 122.

¹⁸⁷ Cf. FLORY, 1987, p. 93-97.

¹⁸⁸ *Hdt.* 1.201.1. Esse povo habitava uma planície a oriente do Mar Cáspio, tendo como barreira natural o rio Araxes.

¹⁸⁹ Cf. *Hdt.* 1.205-214.

A comida e o vinho, como símbolo da própria identidade ou diferença cultural, são os instrumentos de que se servem os Persas para ludibriar o inimigo, o que torna o confronto que os separa um conflito verdadeiramente étnico. Observe-se a esse propósito que para a rainha Tómiris, seu exército e o filho que o comandava foram massacrados pelos Persas não por serem inferiores, mas porque foram tomados pelo efeito do vinho: “Ah Ciro, ávido de sangue, não te regozijes com o que aconteceu, se foi graças ao fruto da videira (...) se foi com essa mezinha que venceste o meu filho, pela astúcia, que não pela força das armas no campo de batalha” (1.212).

Os Masságetas não são dados à agricultura, pois vivem de carne e peixe (1.216). No verão, os homens se empenham na colheita de vários tipos de raízes para se alimentarem; já os frutos maduros são armazenados para serem consumidos no inverno (1.202.1). Nesse modo de vida parece implícito aquele automatismo utópico que dispensa o homem de trabalhar para prover suas necessidades, como a intervenção de uma natureza generosa e fértil a servi-los. No conto de *Fabulário* sobre o país de Lambrage (cf. p. 27), há esse mesmo automatismo que expomos, porém proporcionado pela tecnologia.¹⁹⁰ Tradicionalmente, os Masságetas bebem o leite (1.216.1), bebida daqueles que não alcançaram o *status* civilizado. Embora não consumissem vinho, conheciam um fruto com características particulares que era motivo de uma reunião: em grupos, sempre em um mesmo local, ao redor de uma fogueira, sentam-se para jogar os frutos ao fogo; estes, ao serem queimados, soltam vapores que, aspirados, embriagam como o vinho, levando-os a cantar e a dançar (1.202). De forma parecida, em o *Conto da Rainha enferma*, narrativa inserida em *O Livro Grande de Tebas* (cf. p. 63-68), a rainha de Bleddah sofre de ‘nefelifagia’, o que a obriga a sorver por um canudo de marfim “substância de nuvem”. Somente essa substância possibilita uma vida feliz à rainha: a tentativa de curá-la quase destrói seu reino.

Esse mesmo regime alimentar, baseado em carne e leite, era adotado também pelos Etíopes de Longa Vida¹⁹¹ (3.17). A fama de prosperidade atribuída à Etiópia seduzia Cambises,¹⁹² a quem Heródoto imputou vários atos de violência provenientes de uma loucura já revelada na infância.¹⁹³ O rei persa decidiu enviar a Etiópia alguns espiões, os Ictiófagos

¹⁹⁰ Cf. a análise dessa questão na p. 106 sqq.

¹⁹¹ Veja-se a questão da longevidade etíope na página seguinte.

¹⁹² Cf. *Hdt.* 3.17.1-25.1.

¹⁹³ As expedições que Cambises planeja contra Cartago, Ámon e Etiópia retomam a convenção literária e filosófica da expedição de Ciro contra os Masságetas. De acordo com SOUSA E SILVA, ABRANCHES (1997, p. 33), “Essa fase, que todos poderosos, em Heródoto, algum dia conheceram, é acompanhada na convenção de

que, fingindo levar presentes ao rei, verificassem a existência da Mesa do Sol.¹⁹⁴ Esse povo representa, para Heródoto, o modelo remoto do ‘bom selvagem’, sobre quem se contam histórias maravilhosas que se procura comprovar; embora viva com simplicidade e mantenha um modo de vida rudimentar é envolto por uma prosperidade fantástica. Corrobora para essa idéia de povo mágico, o regime alimentar dos Etíopes, no qual se juntam “o indicador do primitivismo – a ingestão do leite – com o da civilização, contido na referência ao consumo de carne cozida”¹⁹⁵ (3.18).

A campanha para a conquista da Cítia¹⁹⁶ foi promovida e conduzida por Dario logo depois da tomada da Babilônia pela segunda vez (4.1.1). Durante a narrativa, Heródoto se detém minuciosamente na composição do retrato dos vários grupos étnicos denominados Citas, divididos em lavradores, que plantam o trigo para a venda e não para consumo (4.17); Citas agricultores e Citas nômades;¹⁹⁷ estes últimos nem semeiam nem lavram (4.18). Assim como os Masságetas e Etíopes, a base da alimentação dos Citas nômades é a carne bovina¹⁹⁸ (4.46), mas, de forma diversa que esses outros povos, os Citas bebem vinho (4. 65-66).

A alimentação baseada em carne e leite relaciona-se com a vida nômada desses povos.¹⁹⁹ Sobre os Citas, Heródoto afirma que “é uma gente que não tem cidades nem muralhas; andam de casa às costas e todos eles são archeiros a cavalo; não vivem da agricultura, mas da criação de gado, e as casas levam-nas com eles nas carroças” (4.46, 121). Isso é possível por causa do terreno e dos rios: a região é plana, apropriada a pastagens e é bem irrigada (4.47).

No que diz respeito à expectativa de vida, os Etíopes podiam ultrapassar os cento e vinte anos (3. 23) quarenta anos a mais que a expectativa de vida dos Persas, que era curta,

dois elementos: primeiro o alerta de um conselheiro (...) que, junto do monarca, faz valer, em geral com insucesso, argumentos de sensatez e moderação. Depois a própria natureza se ergue também contra o plano, impondo-lhe barreiras, que os deuses criaram para serem respeitadas pelos homens. Ultrapassá-las torna-se um acto simbólico, a concretização palpável da própria impiedade, que garante, na outra margem, a actuação fatal do destino”.

¹⁹⁴ Reza a tradição etíope que a Mesa do Sol seria um prado junto da cidade onde se poderia encontrar todo o tipo de carne cozida de animais quadrúpedes; “a tarefa de lá pôr essas carnes durante a noite faz parte das funções dos cidadãos que rotativamente exercem cargos públicos; durante o dia, quem quiser vai lá e serve-se. Segundo os naturais, é a própria terra que cada noite vai produzindo aqueles manjares” (*Hdt.* 3.18). De novo se repete a idéia de um automatismo e de uma generosidade “utópica” da natureza.

¹⁹⁵ SOARES, 2005, p. 123. Cf. também *Hdt.* 3.23.1.

¹⁹⁶ Cf. descrição da campanha persa contra a Cítia em *Hdt.* 4. 83.1-142.

¹⁹⁷ Há algumas contradições no relato do tipo de regime alimentar dos Citas: nos passos acima citados, Heródoto afirma que alguns Citas são agricultores ou lavradores. Porém, no livro 4.46.3, afirma categoricamente que não vivem da agricultura, mas da criação de gado.

¹⁹⁸ Cf. *Hdt.* 4. 63. Os Citas não criam e nem comem porcos.

¹⁹⁹ Apenas os Etíopes, dentre estas três comunidades, não eram nômades.

segundo o rei etíope, pelo fato de consumirem pão, estrume na sua opinião (3.22). A duração de vida dos Etíopes era longa, porque eles se banhavam em uma fonte que exalava cheiro de violetas, e por isso gozavam de longevidade (3.23), que se relaciona com a pureza da paisagem e com o regime alimentar. Apesar de a longevidade parecer também sua característica, para o povo Masságeta não havia qualquer limite de vida estabelecido (cf.1.216). Novamente, em *O Livro Grande de Tebas*, há uma menção a essa questão no capítulo *Aqui ninguém morre* (cf. p. 69). Também no anexo cômico de *E se tivesse a bondade de me dizer porquê?*, uma das normas aceitas pelos autores para a composição do romance é que “convém não matar personagens principais sem prévia consulta ao contra-autor. Ainda menos ressuscitá-las” (p. 224).

Quanto ao “desenho” exterior que Heródoto traça desses três povos nem sempre é muito preciso, estabelecendo-se, às vezes, pela vestimenta ou adorno. A única referência feita sobre a aparência dos Masságetas é que eles vestem-se da mesma forma que os Citas e têm um modo de vida parecido com o deles, mas não se detém na descrição dessa veste²⁰⁰ (1.215). O traje serve, no entanto, para estabelecer relações ou contrastes étnicos entre as diversas comunidades. O autor evidencia mais claramente os traços físicos dos Etíopes de Longa Vida (3.17), considerados os homens mais altos e esbeltos que existem na terra.²⁰¹ A constituição física exemplar é importante a tal ponto para esse povo, que é costume escolher o rei pela aparência: “entre os cidadãos, é àquele que consideram mais alto e senhor de uma força equivalente à sua estatura que incumbem da governação” (3.20). Retratando os Indos, Heródoto afirma que estes têm a mesma cor de pele dos Etíopes e o mesmo tipo de esperma, que seria negro (3.101.1).

Pormenores relacionados com as divindades e os seus cultos são igualmente decisivos no retrato cultural. O único deus venerado pelos Masságetas é o Sol, a quem esse povo sacrifica cavalos, “segundo a lógica de que ao mais veloz dos deuses devem oferecer o mais veloz de todos os seres mortais” (1.216). Já na religião cita se veneram Héstia,²⁰² depois Zeus e a Terra (sua mulher), Apolo, Afrodite Urânia, Hércules e Ares. Não constroem altares,

²⁰⁰ SOUSA E SILVA, ABRANCHES, 2001, nota 192. Segundo as autoras, “o trajo cita compunha-se de um casaco largo, calças, botas e um barrete frígio, que opunha ao frio da região uma protecção muito mais eficaz do que uma túnica grega”.

²⁰¹ Segundo SOUSA E SILVA, ABRANCHES, 2001, nota 58, no imaginário grego, os Etíopes (‘face queimada’) eram símbolo de um povo negro. Eram dois grupos; um vivia próximo do nascer do Sol, o outro próximo do pôr do Sol. Cf. *Od.* 1.22-24. “Mas para longe se afastara Posídon, para junto dos Etíopes, desses Etíopes divididos, mais remotos dentre os homens: uns encontram-se onde nasce, outros onde se põe o Sol”. Essa imprecisão criou uma imagem de um “povo de fantasia”; belo, forte e justo.

²⁰² Cf. *Hdt.* 4.127.4. “Por meus senhores, reconheço Zeus, meu antepassado, e Héstia, soberana dos Citas (...)”.

imagens ou templos, a não ser a Ares (4.59). Os rituais de sacrifícios são iguais para todos, em qualquer cerimônia: mata-se um animal, que é cozido (em caldeirão ou então dentro do próprio bucho retirado da vítima imolada); a lenha é substituída pelos ossos, já que a Cítia é pobre em madeira (4.60-61); mas no ritual dedicado a Ares imola-se uma vítima humana: dos inimigos que capturam com vida, sacrificam um em cada cem. São degolados sobre um vaso; o sangue é derramado sobre a espada disposta em uma placa quadrada²⁰³ (4.62). A idéia do sacrifício que desrespeita a vida é um traço de selvajaria que toda a literatura da época clássica valoriza.

Em relação ao modo de guerrear, os Masságetas lutam tanto com como sem cavalos; são ainda arqueiros e lanceiros, e costumam recorrer a bipenes (1.215). Os metais que utilizam para confeccionar as armas são o ouro e o bronze. Para as lanças, flechas e bipenes usualmente preferem o bronze; já para a ornamentação de elmos, cinturões e couraças utilizam o ouro. Seus cavalos têm os peitos enfeitados com cilhas de bronze; mas as rédeas, freios e testeiras são adornadas com ouro. “Ferro e prata não têm, entre eles, qualquer utilidade. De facto estes materiais não existem na região, enquanto o ouro e o bronze aí são abundantes” (1.215). A maneira de guerrear dos Etíopes, aliada à vantagem que lhes dá a superioridade física, é aludida no recado mandado a Cambises: quando este pudesse manejar arcos com a mesma desenvoltura que os Etíopes, que avançasse contra seu povo (3. 21). Há abundância de ouro na terra dos Etíopes, por isso é desprezado: os grilhões com que prendiam os presos eram de ouro, pois para eles o metal mais precioso era o bronze (3.23). Os Citas também faziam uso do bipene (4.70), lutavam a cavalo (nesse aspecto eram sempre superiores ao exército de Dario) (4.128) e utilizavam o arco. Observe-se que Citas, Etíopes e Masságetas utilizam com perícia o arco, que “sempre foi a insígnia por excelência dos povos nômades, com uma curvatura adequada ao manejo por cavaleiros”.²⁰⁴ A metalurgia baseada no bronze ou no ouro e não no ferro, aliada à dieta a base de leite e carne, marcam os Masságetas, os Citas e os Etíopes como povos primitivos²⁰⁵.

Esses três povos, Masságetas, Etíopes e Citas, representam papéis semelhantes diante da invasão persa.²⁰⁶ Considerados pelos invasores como povos inferiores e selvagens, menosprezados por seus costumes e por sua cultura, representam o poder de resistência que

²⁰³ Veja-se detalhes dos rituais e sacrifícios dos Citas em *Hdt.* 4. 60, 61, 62.

²⁰⁴ SOUSA E SILVA, ABRANCHES, 2001, p. 39, nota 27.

²⁰⁵ FLORY, 1987, p. 97.

²⁰⁶ Cf. introdução de SOUSA E SILVA, ABRANCHES, 2001, p. 29.

faz permanecer vivo o ideal e a liberdade de um povo; constituem um contraste entre a arrogância do conquistador e sua sede imperialista e a luta pela preservação de sua identidade. É importante ressaltar que esses povos, considerados marginais à civilização, e por isso subdesenvolvidos, surpreendem pela capacidade de resistência que possibilita vencer seu inimigo civilizado.

As características com as quais Heródoto constrói esse retrato do ‘outro’ reaparecem nas seguintes obras de Mário de Carvalho: *Fabulário*, *Fantasia para dois coronéis e uma piscina* e *A Inaudita Guerra da Avenida Gago Coutinho*, discutidas na Parte II dessa tese.

3.2 O outro na tragédia *Os Persas*

A tragédia de Ésquilo *Os Persas* retrata o conflito Grego/Bárbaro, aquele que a tradição grega avaliou como o maior jamais ocorrido; no entanto é sob a perspectiva do vencido que as características dos dois povos se desenham. A Rainha, ao inquirir o coro sobre o estrangeiro, termina por definir sua própria identidade como ‘bárbara’. Em seu lamento desesperado, a palavra aparece tanto com sentido de Persa como de povos dominados pelo poder de Xerxes: “Ah! Que imenso mar de desgraças se lançou sobre os Persas e toda a raça dos bárbaros” (*Pers.* 433-434). Certamente a expressão ‘bárbaro’ ocorre como um elemento de contraste entre Persas (e territórios sob seu domínio) e Helenos, sem uma conotação autodepreciativa.²⁰⁷

A ação se desenrola em Susa, sede do Império Persa - e não há nenhum personagem nem mesmo qualquer referência individualizada a um grego na peça - composição que propicia uma visão oposta da tradicional sobre a guerra e sobre o povo que a máquina oriental de campanha defrontou. É o Corifeu quem anuncia que toda a nobreza persa havia partido para a Hélade²⁰⁸ comandada por Xerxes, filho de Dario, que deixou o país aos cuidados dos anciãos. Pela sua voz, se impõe a primeira diferença entre Gregos e Bárbaros, pela constatação de um sistema político diverso do vigente no mundo helênico; capaz de agrupar

²⁰⁷ Cf. outras ocorrências do termo como sinônimo de asiático: Rainha: “Amargo destino foi o meu filho tirar da ilustre Atenas, em vez de lhe bastar o número de bárbaros que já tinham caído em Maratona” (473-475). Coro: “Ouve ele estas palavras em língua bárbara, tão clara ao seu entendimento (...)” (633-634). Corifeu: “Como eu sofri, ao ouvir os inumeráveis sofrimentos que o presente e o futuro têm em reserva para os Bárbaros!” (844-845).

²⁰⁸ A Grécia (ou o grego) aparecerá designada ora como Hélade (2 e 186), “terra dos Íônios” (179) ou “dórica” (183).

em torno dos ideais de Xerxes diversos “reis vassalos” (24), cuja submissão total levava-os a agirem como cães obedientes que saltam e ladram em torno do ‘dono’²⁰⁹ (12); ou como “um enxame de abelhas, atrás do seu chefe” (125). A grandiosidade e autoridade do Império Persa delineia-se a partir do catálogo²¹⁰ dos chefes e exércitos aliados anunciado pelo Corifeu (9-59) e pelo mensageiro (302-330). À Rainha, em contraponto, parece estranha a idéia de os Helenos não serem escravos ou súditos de ninguém e que seu exército pudesse vencer o poderio persa sem um soberano supremo a conduzi-lo (241-244).

Rodeados de uma ‘aura’ de poder quase divino, os soberanos persas eram reverenciados e temidos por seus súditos. Não é estranho, pois, que diante da Rainha, o coro se ajoelhasse com palavras de veneração (150-152). Segundo Heródoto, foi Déjoces²¹¹ quem estabeleceu as regras de protocolo adotadas posteriormente por todo Império Persa. A primeira norma referia-se ao “acesso direto ao rei e recurso obrigatório, em qualquer circunstância, a emissários; proibição de ver o soberano; (...) foi considerado inconveniente (...) rir ou cuspir na presença real” (1.99). Os súditos deveriam, ainda, prostrar-se perante o soberano.²¹² É plausível, neste contexto, que a mulher de Dario diga que se o filho voltasse vencedor, seria tido como herói, mas se fracassasse não haveria necessidade de prestar contas à cidade; desde que estivesse vivo, permaneceria no comando do país (211-214). Ao coro de *Os Persas* abomina a idéia de que a partir da derrota frente aos Gregos, o povo asiático poderia falar o que quisesse, não se preocupar em pagar os impostos e, ainda, “ninguém receberia ordens de joelhos” (584-590), porque o poder do rei havia acabado. Em obediência a essa regra protocolar, o coro teme olhar e falar com o fantasma de Dario (694-695), demonstrando que o imenso Império Persa foi conquistado e mantido pelo jugo e força (595). Confirma essa visão o próprio espectro ao pedir que a Rainha falasse em vez do coro, já que “o medo antigo domina assim a tua alma a ponto de te impedir de falar” (702-703). A fama de

²⁰⁹ Vide PULQUÉRIO, 1998, p.19, nota 01.

²¹⁰ Cf. análise dos catálogos em *Os Persas* no artigo de SOUSA E SILVA, M. F. A arte de construir o sucesso: Persas e Gregos em Salamina. *SfHV*, Valência, n. 9, 2006, p. 111-130, p. 112. Para a autora, “como processo dramático e poético, Ésquilo regressa à conhecida tradição épica do catálogo para executar o retrato de uma máquina de guerra, como imagem da natureza de um povo e do comportamento imperialista que o destino lhe atribuiu”. Cf. Também *Il.* 2. 494-759, 816-877.

²¹¹ Na versão de Heródoto (1.95-101), Déjoces foi o primeiro rei dos Medos. Eleito juiz de sua aldeia, Déjoces, aspirando o poder, empenhou-se na administração da justiça. Todos passaram a procurá-lo quando souberam de sua retidão. Quando percebeu que tinha todos os processos nas mãos, recusou-se a julgar, o que levou a um aumento dos crimes. Diante de tal situação, os Medos elegeram-no rei. Com a progressiva fusão das diversas etnias orientais, o protocolo estabelecido por Déjoces foi adotado pelo Império Persa.

²¹² Cf. *Hdt.* 1.119- 1.134. 1 e FERREIRA, SOUSA E SILVA, 2002, p. 128, nota 06.

Dario permanece além da vida, pois, quando chamado pelo coro, o espectro afirma ser difícil sair dos infernos e que foi preciso usar do seu prestígio para sair.

A forma como os dois povos guerreiam e as armas que utilizam também são importantes para a caracterização de um e de outro. No conto *A Inaudita Guerra da Avenida Gago Coutinho*, Mário de Carvalho, com a mesma estratégia literária, recupera a descrição das armas dos exércitos que se vêem frente a frente propiciam uma caracterização de ambos os lados.

Em *Ésquilo*, o fato de os Persas usarem o arco, estabelecendo uma luta à distância, engrandece a escolha dos Gregos; o recurso à lança os obriga a lutar frente a frente com o inimigo, sendo, portanto, uma escolha mais heróica.²¹³ Na peça grega é sem dúvida pertinente que o coro se questione se quem está ganhando seja o arco ou a lança (146-147). À Rainha que exprime curiosidade semelhante, o Corifeu explica que os Gregos preferem a lança e o escudo para lutar corpo a corpo (238-239). Mas, para além da coragem grega, a inteligência e a astúcia são instrumento para se ganhar a guerra e bloquear a vantagem numérica que assistia largamente aos Persas. Um logro foi usado pelos Helenos para encurralarem as naus da frota asiática constituída de milhares de embarcações. Os Gregos possuíam um número menor de naus (339), mas seu poder encontrava-se não em termos numéricos e sim na superioridade de raciocínio. É o que afirma o Mensageiro: “Se o problema fosse o número de naus, podes estar certa que o bárbaro teria vencido” (337).

A sede de poder do comandante supremo do exército persa é atribuída, dentro de um conceito grego, à ação da *Áte*, que, ao atrair um homem para suas redes, a fuga torna-se impossível (99-100). Sua decadência decorre da “inveja” da divindade (362), mas sua covardia é patente nas últimas ordens dadas ao exército e sua fuga desordenada (469-470). A consequência da guerra é tão funesta, que o coro afirma ter sido toda a Ásia despovoada (549), porque Xerxes agiu como louco (551) ao contrário de seu pai que nunca havia causado mal ao próprio povo (554). É a voz lúcida de Dario quem afirma: ele “foi capaz de fechar o grande Bósforo!” (723). A *hýbris* de Xerxes o levou a deter o curso do Helesponto: “mortal, ele pensou, na sua insensatez poder triunfar sobre todos os deuses (...) Não foi uma verdadeira loucura que se apoderou do meu filho?” (749-751). Tanto Dario²¹⁴ quanto o Coro

²¹³ PULQUÉRIO, 1998, p. 22, nota 11.

²¹⁴ A postura lúcida e sensata de Dario nos *Persas* contrasta com a imagem arrogante que dele faz Heródoto na campanha contra a Cítia (4.83-84). Na verdade, também Dario agiu como o filho, construindo uma ponte de

atribuem a insolência/cegueira de Xerxes (821-822) ao “brilho terrível do olhar de *Áte!*” (1005-1006).

A vestimenta é um elemento importante na definição dos modos de vida dos dois povos. O sonho da Rainha que prenuncia a divisão do mundo conhecido em duas grandes potências tem como símbolo da Ásia e da Europa duas mulheres vestidas de forma distinta, “uma trajando à moda persa, a outra à moda dórica” (181-182). À moda persa significa ostentação e excesso, em oposição à sobriedade dos trajes gregos. É a Rainha porta voz da importância das vestes para os soberanos, ao mostrar-se atormentada por saber “a ignomínia das vestes que actualmente cobrem o corpo do meu filho” (846-847); pensamento igualmente expresso por Xerxes sobre o estado de suas vestes reduzidas a farrapos (1017-1020). A imagem de um soberano andrajoso é paradigmática da derrota do guerreiro, mas, sobretudo, da ruína que afeta o rei e o seu povo.

O palácio real “rico de opulência e de ouro” (1-5) e também o exército “reluzente em ouro” (19) são emblemas de um povo que considera a riqueza e o aparato como sinônimo de poder e prosperidade. Os vários termos para designar a forma de vida utilizados em *Os Persas*, especialmente “luxo” (544), “pompa” (609), “opulência” (03) e o conceito de *habrosyne*, termo intraduzível que combina os sentidos de “suavidade, moleza”, “delicadeza”, e “falta de comedimento”, associam-se ao *ethos* bárbaro.²¹⁵ Essa falta de “comedimento” e “delicadeza” revelam-se, igualmente, nos lamentos exagerados do coro e do próprio Xerxes (910 sqq.), que exorta os seus súbditos a acompanhar com gemidos e soluços a “marcha solene e delicada” (1073).

Ainda que sob o anonimato e à distância, que só os presságios e sucessivos relatos tornam sensível, a imagem de uma Grécia que, pela sobriedade de costumes, coragem, ideal e estratégia, venceu um enorme inimigo é um contraponto permanente em Ésquilo. Agora, por sua vez, no papel do “bom selvagem”, a Hélade desfechava sobre os Persas um golpe que Ésquilo traçava como definitivo.

barcos sobre o Bósforo da Trácia. Assim como o filho, Dario subestimou o povo contra quem lutava e isso o levou à derrota.

²¹⁵ Cf. HALL, 1989, p. 81.

3.3 O ‘outro’ nas tragédias de Eurípidés

Igualmente importante, para nossa leitura da obra de Mário de Carvalho, é o substrato euripídico do qual retiraremos inversões, mutações, repetições no tratamento entre Gregos e Bárbaros. As tragédias de Eurípidés *Ifigênia entre os Tauros* e *Helena* retomam as diferenças entre Gregos e Bárbaros, focalizadas igualmente do terreno não helênico, mas construídas sobre um plano de aventura romanesca. Com enredos semelhantes, essas tragédias enfatizam como se dá a permanência forçada fora da pátria e a fuga de duas heroínas gregas, ambas da casa dos Atridas: Ifigênia presa na Taúride, e Helena no Egito.

Recorde-se, inicialmente, que Heródoto²¹⁶ caracteriza os Tauros como um povo que sacrificava náufragos e Gregos, que capturava no mar, a uma deusa virgem, Ártemis;²¹⁷ na versão de Heródoto essa deusa confunde-se com Ifigênia, filha de Agamémnon. O sacrifício, realizado em um templo construído sobre um promontório, consiste no degolamento da vítima, que tem o corpo lançado para um abismo; a cabeça é espetada em uma madeira (*Hdt.* 4.103).

O cenário em que se passa a ação na peça de Eurípidés é, pois, o templo de Ártemis, em Taúride, do qual Ifigênia é sacerdotisa. Do friso do templo, pendem crânios e troféus humanos e à frente do edifício há um altar vermelho de sangue; por si só o cenário em volta do templo e o próprio mar revelam um ambiente sombrio e hostil, a que está vedado qualquer tipo de recepção amigável aos estrangeiros em perigo. Quando Orestes e Pilades chegam, já presos para serem sacrificados, ficam impressionados com os troféus humanos nas cornijas do templo (71-75). O propósito dos dois jovens é levar a estátua de Ártemis para Argos, porque só assim Orestes ficaria livre dos acessos de loucura que o tomavam depois do assassinato da própria mãe. O retirar da estátua da deusa de um terreno selvagem traz à peça uma segunda purificação: depois de livrar Orestes do sangue criminoso que lhe mancha as mãos, a peça liberta também a deusa de um culto que repugna pela sua violência.

²¹⁶Cf. *Hdt.* 4.3, 4. 20, 4.103. A Taúride situava-se na Criméia.

²¹⁷ Cf. BURKERT, W. *Religião grega na época clássica e arcaica*. Tradução de M. J. Loureiro. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993, p. 300. Segundo o autor, Ártemis é a deusa mais antiga e mais venerada no mundo antigo. É, na verdade, a deusa dos sacrifícios cruéis e sangrentos. “A imagem de Ártemis que Orestes e Ifigênia levam da terra dos Tauros exige sangue humano. (...) Através da crueldade ritual, é introduzido na cultura da cidade algo da dureza primitiva da existência pré-civilizacional”. Na própria religião grega, Ártemis estava associada à idéia de derramamento de sangue e sacrifício humano, de que a mesma Ifigênia, sua sacerdotisa na Taúride, foi vítima.

O mar Negro que rodeia essa terra é chamado diversas vezes de “inóspito”, “inospitaleiro” (*IT.* 125, 220, 395, 438), “funesto” (253) e “hostil” aos estrangeiros (1388). Também as “Sombrias Simplégadas” representam, como duas rochas dispostas na entrada do Bósforo, uma passagem aterradora que pode matar os navegantes (241-242) e que abre sobre um mundo ameaçador. Dessa forma, Eurípides evoca o contorno da costa selvagem da terra dos Tauros num crescendo de hostilidade.²¹⁸ A visão de Orestes que chega sobre essa terra também é a de um “país desconhecido e não hospitaleiro” (93-94). Essas particularidades do ambiente identificam a Taúride como um país de bárbaros ávidos por sangue. É Ifigênia quem imola os Gregos que aí chegam, a essa terra em que “um rei bárbaro reina sobre um povo bárbaro” (32). No prólogo, a filha de Agamémnon reclama porque não há nada de belo no culto que pratica; escrava de um rito já existente antes de sua chegada (35-37), a virgem sente-se saudosa de Argos, sua terra natal, que o coro de mulheres no exílio chama de “a Europa de belas árvores” (134).

A *xenía*, norma de hospitalidade grega, é completamente desconhecida dos Tauros, pois entra em choque com as leis vigentes nesse lugar: se todo estrangeiro deveria ser sacrificado em honra a Ártemis, naturalmente não teria uma acolhida respeitosa, que zelasse por seu bem estar ou lhe respeitasse a vida. “Ou seja, a obrigatoriedade de sacrificar à deusa caçadora de vidas humanas traduz uma divergência profunda, no plano religioso, entre o que se pode considerar um modelo de culto civilizado a par de um outro bárbaro”.²¹⁹

A cena de reconhecimento entre os dois irmãos ocorre quando Ifigênia já está preparada para o sacrifício e descobre a identidade das vítimas (770-805). De vítima e carrasco, os dois filhos de Agamemnon passam a aliados num plano de fuga. É este o momento em que, agora num plano pessoal e familiar, a violência bárbara se confronta com a estratégia grega de salvação. Discutindo sobre a melhor forma de fugir e levar a estátua, Orestes propõe que matem Toas, mas Ifigênia repudia essa idéia em respeito à lei da hospitalidade que rege seu próprio *nómos*, mas que não é respeitada ali (1010-1028). Propõe um outro estratagema (1029): dizer a Toas que as vítimas estavam impuras e que necessitavam de um ritual de purificação. O soberano bárbaro, sem suspeitar, rende-se ao engodo dos fugitivos; cede um barco para os trabalhos, e Ifigênia foge com os jovens, levando também a estátua da deusa. Quando descobre o ardil, o rei planeja mandar seus homens em

²¹⁸ Cf. HALL, 1989, p. 111-112.

²¹⁹ SOUSA E SILVA, 2005, p. 194.

perseguição, mas a deusa Atena, aparecendo como *deus ex machina*, o convence do contrário, transformando o mar bravio em calmaria, o que possibilita a fuga (1444-1445). A ajuda de deusa e o êxito da fuga parecem sugerir a superioridade da civilização sobre a barbárie; da inteligência sobre a força; do Grego astuto sobre Bárbaro ingênuo.

Por sua vez, a versão de Eurípides sobre o rapto de Helena inocenta a personagem, porque a coloca exilada no Egito;²²⁰ quem havia acompanhado Páris a Tróia teria sido um fantasma, informa Helena (*Hel.* 43), enquanto a verdadeira rainha de Esparta é levada por Hera contra sua vontade para o país dos faraós (31). No Egito, sofria o assédio de Teoclímeneo, levado ao trono após a morte de seu pai, numa espécie de repetição da aventura troiana. É grande seu sofrimento e sua lamentação, pois era difamada em toda Hélade (66-67), já que todos pensavam que havia sido a responsável pela guerra de Tróia (55).

O rio Nilo, símbolo do Egito, é evocado como um cenário de fartura (1.3) que também se afirma na descrição do palácio real por Teucro: “É um palácio que parece digno de Plutão: reais são as muralhas e bem ameados os aposentos” (69-70). A visão de prosperidade, abundância e luxo que advém do cenário não provoca, à primeira vista, aos dois estrangeiros recém chegados nenhum receio ou prenúncio de qualquer perigo.²²¹ Para Menelau a terra a que chegou parece hospitaleira, porque “a casa opulenta incute esperança aos marinheiros” (432). Mas pouco a pouco as evidências de que esse mundo bárbaro e desconhecido oferece perigos inomináveis vêm à tona, primeiro através do aviso de Helena a Teucro: “deixa tu esta terra e foge, antes que o filho de Proteu te veja (...) Agora está ausente com seus cães, em caçadas e carnificinas de animais selvagens” (152-154). O gosto do soberano por carnificinas de animais e o hábito de matar qualquer estrangeiro grego que aporte em seu país dá os contornos de um mundo agressivo e perigoso, de um “país bárbaro” (274).

De acordo com a convenção, outro traço acentuado por Helena é o fato de todos os bárbaros serem escravos, exceto o rei (276), o que se opõe ao ideal democrático grego. A total falta de respeito às regras de hospitalidade é exposta pela anciã egípcia, que ordena a Menelau que se afaste para não importunar seus senhores; caso contrário morrerá, pois os Egípcios não têm relações de amizade com os Gregos (437-440). Grave também para a concepção helênica de hospitalidade é a violência física que a velha impinge a Menelau na tentativa de

²²⁰ Esta versão do mito de Helena já era veiculada antes da produção euripidiana. O poeta Estersícoro (séc. VII-VII a. C.) havia composto uma *Palinódia a Helena* (frg. 15 Page- 32 B., II D.), na qual isentava a filha de Leda de ter ido à fortaleza de Tróia. Cf. PAGE, D. L. *Poetae Melici Graeci*. Oxford: Clarendon Press, 1962.

²²¹ Cf. análise de SOUSA E SILVA, 2005, p. 192.

afastá-lo do palácio. Ofendido, o Atrida define e exige a *xenia* que lhe é devida: “Sou um estrangeiro náufrago que chega, a quem o asilo é devido” (449); mesmo assim, a velha porteira, que age como Hermes em *Aves*, rechaça o recém-chegado e com gravidade afirma que se ele permanecer em seu intento a morte será a hospitalidade que o espera (480). Apesar da xenofobia demonstrada pela mulher, em obediência a ordens superiores, e por Teoclímeneo, lembra Sousa e Silva²²² que o Egito partilhava com o mundo helênico alguns aspectos básicos como a *xenia* e as leis; é Proteu o símbolo da piedade egípcia e Teónoe a representante do mesmo sentido de justiça e civismo. Para dar a aparência de perigo que a trama romanesca exige, Eurípides encontra uma razão de ordem pessoal para a quebra dessa etiqueta: é por causa do amor não correspondido de Teoclímeneo por Helena que os Gregos não são bem vindos ali.

Assim como em *Ifigênia entre os Tauros*, Helena encontra-se com quem seu coração ansiava rever, Menelau, e ambos, sob o peso de uma ameaça de morte, procuram um modo de fugir do Egito. Como Orestes, Menelau propõe assassinar o rei, mas Helena avisa-o de que isto seria impossível (808-810); a irmã de Teoclímeneo, Teónoe, é uma profetisa poderosa e certamente impediria um atentado contra o irmão. A solução para a fuga consolida-se pela astúcia de Helena, que propõe um engenho para enganar o faraó (812). Primeiro foi preciso colocar-se como suplicante perante a donzela adivinha, que promete a Helena não informar ao irmão sobre o engodo. Deste modo, Helena, vestida de luto e chorando, anuncia ao egípcio que recebera a notícia da morte de seu marido por um Aqueu (1196-1207), e suplica que o rei aceite que faça um rito fúnebre em sua homenagem; após o ritual estaria livre para as novas núpcias.

Novamente são evocadas as diferenças entre Gregos e Bárbaros, mesmo que de forma falseada. Ao contrário da tradição egípcia de embalsamar o corpo, Helena diz ao rei que quando um Grego morre no mar, deve-se prestar honras fúnebres, lançando às ondas tudo o que é devido ao morto. O rei aceita dar-lhe um barco, um animal, armas, frutos e até remadores para o rito (1237-1280). O ardil dá certo e o par fugitivo consegue escapar com êxito. Como acontece no episódio dos Masságetas, a solução para o conflito encontra-se através do recurso a uma prática diversa e a um contraste civilizacional, mesmo que, neste caso, simplesmente inventado.

²²² SOUSA E SILVA, 2005, p. 198-199.

As heroínas dos dramas de Eurípides (Ifigênia e Helena) escapam do domínio opressor do inimigo usando artimanhas que demonstram o predomínio intelectual grego sobre o bárbaro (Toas e Teoclímeno). Não deixa de ser, mesmo assim, interessante que o Bárbaro seja vítima de um respeito que, apesar de tudo, manifesta por princípios “civilizados”: o de permitir e patrocinar um ritual purificador, no caso de Toas; ou os ritos funerários devidos a um morto, no de Teoclímeno. Assim, Eurípides relativiza, de alguma forma, os extremos de selvajaria que tornam o mundo bárbaro num terreno de violência e falta de civismo.

Diante de um Teoclímeno encolerizado, os Dioscuroi, filhos de Zeus e irmãos de Helena, aparecem em cena com o expediente do *deus ex machina*; Castor exorta o rei a não punir a irmã por ter-lhe ocultado tais fatos e esquecer as núpcias com Helena, pois seu destino era outro (1641-1679).

3.4 O ‘outro’ no drama satírico: *O Ciclope*, de Eurípides

Em *O Ciclope*,²²³ de Eurípides, é estabelecido o antagonismo entre Bárbaro/Grego não como um contraste entre o Asiático e o Heleno, mas, em termos simbólicos e satíricos, através das oposições geradas pelo encontro, já conhecido da épica e do mito, entre Ulisses e o gigante Polifemo. Os antagonismos presentes no drama como civilização/primitivismo, ordem/caos, lei/transgressão, arquitetura/ambiente rústico traduzem uma luta antiga para distinguir natureza e civilização.²²⁴ Importa-nos a análise desse drama satírico, pois em um dos contos de *Fabulário* (cf. p. 67-69) há uma recriação desse gigante, que fisicamente se parece com Polifemo, mas que difere na atitude para com os visitantes.

É o Sileno, escravo de Polifemo, que ao lamentar-se das desventuras pelas quais passa indica, inicialmente, a paisagem em que a ação desenvolve-se: o Monte Etna, onde os filhos de Posídon, “os Ciclopes homicidas” vivem (*Cyc.* 20-22). A começar pela definição espacial/geográfica, a ilha inóspita, “na criação mítica (...) oferece ao visitante, como primeira barreira, uma costa rochosa e autodefensiva”.²²⁵ No papel de viajante em busca de

²²³ Tradução de SOARES, C. *Eurípides. O Ciclope*, 2008.

²²⁴ Cf. HALL, 1989, p. 51.

²²⁵ SOUSA E SILVA, 2005, p. 191. Cf. *Cyc.* 20.

víveres, Ulisses²²⁶ aporta à terra dos Ciclopes e vem estimular o Sileno, com perguntas que lhe faz, a dar pormenores sobre esse lugar, atentando para as mesmas particularidades com as quais Heródoto distingue cada povo. O que chama a atenção do rei de Ítaca é a falta de muralhas e fortificações da cidade (115), ausência que é o símbolo de um primitivismo selvagem, da qual fazem parte as sociedades nômades (120). Extremamente incivilizados, os Ciclopes moram em grutas, em um ambiente destituído de qualquer tipo de edificação ou plano urbanístico.

O fato de não terem um governante e nem se reunirem em assembléias (119) confirma a imagem de monstros desprovidos de hábitos civilizados e sem leis, pois, segundo o Sileno, “ninguém obedece em nada a ninguém” (120).

A atenção de Ulisses desvia-se da costa inóspita e da falta de leis para o regime alimentar dos monstros. Assim como os Masságetas e os Etíopes, a alimentação dos Ciclopes é baseada em leite, queijo e carne de ovelhas (122). Não lavram a terra e nem semeiam o trigo (121); “muito menos conhecem a bebida de Brómio, o sumo das uvas” (123); por isso era uma “terra sem graça” (124), na opinião do Sileno. O desconhecimento do vinho, tido pelos Gregos como bebida refinada e usado diluído em água por pessoas com hábitos civilizados, terá aqui o mesmo papel que teve na derrota de Espargápises, o filho de Tómiris, rainha dos Masságetas (*Hdt.*1.207, 211). Também através da astúcia, Ulisses induz o gigante a tomar o vinho sem mistura; desconhecendo o poder embriagador da bebida, Polifemo embebeda-se e tem o olho furado por Ulisses (375-436).

Avesso a *xenia* grega, segundo a qual se deve receber dignamente um hóspede principalmente se estiver em dificuldades, Polifemo nem é hospitaleiro com quem quer que seja, como também tem por hábito comer carne humana: segundo o Sileno, num comentário apropriado na boca de um cozinheiro de comédia, “afirmam que os estrangeiros têm a carne particularmente deliciosa” (126). O comentário deixa o estrangeiro aterrado, pois alude ao ato mais abominável, primitivo e violento que uma sociedade pode conceber: o desprezo pela vida humana através do canibalismo. Os hábitos dos Ciclopes são os mesmos dos Andrófagos,²²⁷ povos vizinhos dos Cítas. Ao narrar as suas práticas, Heródoto exprime sua aversão a um povo que “tem os hábitos mais selvagens. Não respeitam a justiça, nem fazem

²²⁶ Observe-se que o Sileno identifica Ulisses sarcasticamente como o “de mil ardis”. Cf. *Cyc.* 104. “Conheço um indivíduo, um charlatão de primeira, da raça de Sísifo”.

²²⁷ O Sileno usa a mesma expressão para denominar o Ciclope: “Não sabem que género de pessoa é o nosso amo Polifemo, pois vêm de visita a esta morada hostil e, desgraçadamente, estão-se a meter na boca de um Ciclope andrófago” (Cf. *Cyc.* 85-95).

nenhum uso de qualquer tipo de lei. São nômadas (...) e são os únicos que comem carne humana” (*Hdt.* 4.106).

No entanto, Sousa e Silva assegura que em um texto satírico as pilhérias são aceitas, porque enfatizam esse caráter distinto do Bárbaro, traduzidas pela experiência e habilidade de Polifemo em reconhecer uma boa carne.²²⁸ Apesar disso, pelo desconhecimento das leis, do respeito aos princípios da hospitalidade, e pelo menosprezo à vida humana, os Ciclopes representam um povo em um estágio de desenvolvimento inferior ao dos Gregos, mais próximos dos hábitos animais que humanos, em consonância com todos os outros testemunhos contemporâneos, mau grado a diferença de tom.

Tanto na tragédia como no drama satírico são contrapostas várias particularidades étnicas do Bárbaro e do Grego; mas nesse contraste, sobressai-se a superioridade helênica tradicional frente ao ‘outro’; características como virtude, coragem, autocontrole e engenhosidade para se livrar do perigo, aliadas a um regime político democrático, apresentam o Grego como um povo mais evoluído que os outros com os quais se relaciona. Parece ser esse o primeiro estágio, apesar de este princípio poder ser sujeito a discussão e relativizado, de uma visão atual xenófoba, que crê na superioridade de uma cultura, grega ou ocidental, sobre outra qualquer.

Ver-se-á que, nas narrativas de Mário de Carvalho, o autor problematiza a relação dos personagens que são diferentes de seu meio (quer seja na compleição física ou porque possuem outra cultura) com aqueles que estariam dentro de uma norma pré-estabelecida.

²²⁸ SOUSA E SILVA, 2005, p. 193.

4 A ‘Guerra’ na Literatura Grega

Os poemas homéricos influenciaram de forma incontestável não só a cultura e a literatura grega antiga, mas também as produções artísticas ocidentais posteriores.²²⁹ É a essa fonte literária arcaica, sobretudo à *Iliada* – bem como, num pólo distante de influência, aos relatos históricos sobre os conflitos militares nos quais Portugal se envolveu –, que Mário de Carvalho recorre para compor as imagens e estratégias de guerras fantásticas, tema recorrente em sua obra. Associada ao motivo homérico, o autor português elege Tebas como padrão de uma cidade invadida, para onde conduz o destino de alguns personagens, e a guerra ocorrida entre Tebanos e Argivos como modelo dos combates que compõe, principalmente no romance *O livro grande de Tebas*. Portanto, para definir e exemplificar os traços convencionais da estratégia guerreira na literatura grega, que tiveram ascendência sobre os textos de Mário de Carvalho, optamos pela análise de alguns aspectos da *Iliada*, das tragédias *Sete Contra Tebas* de Ésquilo e *As Fenícias* de Eurípides,²³⁰ sem descurar, pontualmente, o aperfeiçoamento introduzido pelos historiadores e cronistas da guerra, Heródoto e Tucídides. São os seguintes os aspectos da narrativa de guerra em que vamos incidir: o exórdio e suas componentes como introdução ao poema épico (apelo à musa, menção do poeta, razões do canto); os epítetos caracterizadores dos principais heróis; os batalhões e as hostes (as armas usadas, o tipo de contingente – cavalaria ou infantaria –, posições relativas no campo de batalha, oposição entre adversários, intervenção de reforços), num processo sugestivo do modelo ‘catálogo’; imagens e ruídos caracterizadores da refrega; possíveis vencedores e vencidos e a intervenção divina nas diversas etapas e no resultado do confronto.

Para estabelecermos os componentes básicos que retratam uma guerra no mundo grego parece-nos ser imprescindível lançar um olhar sobre o texto homérico, visto que entendemos ter sido este, o poema sobre o conflito entre Gregos e Troianos, um texto inaugural sobre a guerra na literatura ocidental. Tais poemas permitiram mais tarde, uma recuperação dessa temática, isto é, a guerra, tanto no teatro clássico de Atenas como na historiografia; o que determinou uma nova organização desses motivos em relação ao padrão

²²⁹ Veja-se a importância de Homero como “Educador da Grécia” em ROCHA PEREIRA, M. H. *Estudos de História da Cultura Clássica*, I. 10 ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2006.

²³⁰ Para uma análise mais ampla desse tema nas peças de Eurípides, confira a dissertação de mestrado de SOARES, C. *A descrição do Exército em Eurípides: processos discursivos* (1996), na qual a autora analisa as tragédias *Fenícias*, *Helena*, *Heraclidas*, *Ifigênia em Aulide*, *Orestes* e *Suplicantes*.

épico.²³¹ A *Ilíada*, por ser um poema que canta a guerra, tornou-se um texto básico para a compreensão das táticas bélicas utilizadas no mundo grego clássico, bem como um veículo de transmissão de valores guerreiros, encarnados em heróis de referência. Aos heróis junta-se a crença na intervenção de forças superiores sobre o destino humano, além de uma descrição detalhada das armas utilizadas em combate e do tratamento dado aos companheiros mortos em batalha, quer seja o ultraje quer o resguardo do cadáver para homenagens posteriores exigidas pelo seu mérito. A *teichoscopia* (ou “vista da muralha”) (cf. *Il.* 3.166-242) e o catálogo (cf. 2.493-759) em particular, como estratégias da descrição dos exércitos, são elementos retomados na tragédia e ecoam, também, na literatura contemporânea, como veremos.

Tanto a tragédia *Sete Contra Tebas* de Ésquilo quanto *Fenícias* de Eurípides têm como tema central a destruição da família dos Labdácidas, que, no entanto, porque família e cidade são apenas dois núcleos de uma mesma realidade, projeta sobre o coletivo os seus efeitos. Ambas valorizam a atividade bélica que ameaça Tebas e que há-de aniquilar os dois filhos de Édipo; no entanto a maneira como os dois poetas tratam o mesmo assunto é, como adiante veremos, diversa, predominando em Ésquilo o efeito auditivo e em Eurípides a impressão visual.²³² Qualquer um desses processos encontra em Homero sugestão. Eurípides, por exemplo, na cena da *teichoscopia* (cf. *Ph.* 100-194), retoma de forma inovadora o procedimento descritivo que “deixa antever o artista atraído pelos sucessos que as artes plásticas então obtinham, se não mesmo a repartição do mesmo homem pelas técnicas do pincel e da pena”,²³³ método que possibilita a ‘pintura’ da cena guerreira de forma mais maleável do que a proporcionada pelo modelo épico. A descrição da cidade sitiada já recebera tratamento em Ésquilo: através do Mensageiro que chega do campo inimigo, tem-se a descrição do invasor; entretanto, ao contrário das personagens de Eurípides, que são guiadas pela curiosidade, a função da descrição do servo é informar ao rei sobre a disposição do inimigo, para que Etéocles possa organizar sua defesa (cf. *Sept.* 375-680). Essas duas cenas aproximam as funções dramáticas do Pedagogo de *Fenícias* e do Mensageiro de *Septem*.

²³¹ Segundo Aristóteles (1448b-1449a), os poemas homéricos já continham elementos que originariam a comédia (como *Magistes*, poema homérico que não chegou até nós) e da tragédia (na *Ilíada* e *Odisseia*).

²³² Cf. SOUSA E SILVA, M. F. *Ensaio sobre Eurípides*. Lisboa: Cotovia, 2005, p. 285-395. Nesse livro, a autora dedica um capítulo aos elementos visuais em Eurípides.

²³³ *Ibidem*, 2005, p. 287 e 296-297. Segundo Sousa e Silva, ao proceder uma análise comparativa entre as duas cenas da *teichoscopia*, homérica e euripídica, pode-se notar elementos novos que o tragediógrafo teria assimilado da pintura de Polignoto.

Não se pode descuidar, igualmente, aqui de forma pontual, do aperfeiçoamento introduzido pelos cronistas da guerra: Heródoto, narrador das Guerras Pérsicas; e Tucídides, narrador da Guerra do Peloponeso. Eles são paradigmáticos na medida em que foram os primeiros a retirar a ‘guerra’ do plano mítico e a centrar o tema em conflitos reais que acompanharam a sua época. Com isso, dão relevo às questões do âmbito da estratégia, disposição das hostes, reforços e número de guerreiros,²³⁴ elementos neles típicos e insistentes, à maneira homérica. Segundo Immerwahr, como “a história é para Heródoto a história da ação, a descrição das batalhas se torna o centro espiritual de seu trabalho. Visto do pondo de vista do agressor, as batalhas dos Persas são um ponto de mudança fundamental no modelo trágico de ascendência e decadência”.²³⁵ Combinando o ponto de vista trágico com a perspectiva propriamente histórica, sua narrativa demonstra os crescimentos de alguns povos como também suas quedas; assim “o ponto central em que essas duas visões se intercedem é a descrição da batalha”.²³⁶ Ainda segundo o autor, Heródoto utiliza as descrições de “táticas para caracterizar pessoas e eventos. Então o que realmente o faz manter as descrições militares é o seu interesse nos aspectos dramáticos e simbólicos da estratégia”.²³⁷ A narrativa da batalha mesmo quando é breve contém descrições geográficas, listas de tropas e pessoas distintas, cenas de assembléias e a duração dos seus discursos, o relato de dolos e mentiras para se ganhar uma guerra. Essa é uma idéia antiga na literatura grega; a enganação de humanos pelos deuses tem exemplo em Homero e em Hesíodo.²³⁸

Já Tucídides sugere que “no discurso antigo, o combate é um combate de qualidades técnicas contra as qualidades naturais (...) essa nova forma de guerra, mais ligada à inteligência, que suplanta a grande tradição aristocrática, tinha Esparta como modelo”²³⁹ (cf. *Tuc.* 2. 87, 4-5). Mas, para além das diferenças que permeiam as obras dos dois historiadores, importa reafirmar a importância do realce que dão à temática e aos componentes da ‘guerra’ numa tradição narrativa que tem como modelo primordial a *Ilíada*.

²³⁴ Cf. *Hdt.* 1.205.1-214.1, a expedição de Ciro contra os Masságetas; e a maneira de guerrear dos Persas e dos Citas (1. 64.1-66, 125.1-142).

²³⁵ IMMERWAHR, H. R. *Form and thought in Herodotus*. Atlanta, Georgia: Scholars Press, 1966, p. 238. Tradução livre.

²³⁶ IMMERWAHR, 1966, p. 238-239.

²³⁷ IMMERWAHR, 1966, p. 239.

²³⁸ IMMERWAHR, 1966, p. 240, 243.

²³⁹ ROMILLY, J. *l’Invention de l’histoire politique chez Thucydide*. Paris: Éditions Rue D’Ulm, 2005, p. 65.

4.1 O motivo da ‘guerra’ na *Ilíada*

A estratégia literária a servir como introdução ao texto épico é, por tradição, o apelo à Musa e a menção do poeta, que constam do Exórdio.²⁴⁰

Canta, ó deusa, a cólera de Aquiles, o Pelida
(mortífera!, que tantas dores trouxe aos Aqueus
E tantas almas valentes de heróis lançou no Hades,
Ficando seus corpos como presa para cães e aves
De rapina, enquanto se cumpria a vontade de Zeus),
Desde o momento em que primeiro se desentenderam
O Atrida, soberano dos homens, e o divino Aquiles. (*Il.* 1.1.7)

Sobressai desse proêmio, segundo Brandão, na “invocação à Musa”,²⁴¹ a proposta “de um autêntico programa narrativo”.²⁴² Para o helenista, já se percebe nitidamente um panorama da elocução global do poema, com “uma primeira pessoa, não nomeada, que se dirige a uma segunda pessoa, bem definida pelo vocativo, a deusa, para *ordenar-lhe* que cante *a cólera de Aquiles*”.²⁴³ Tal projeto “narrativo” não encerra simplesmente um plano de inspiração divina, mas uma clara eleição do poeta sobre o assunto que narrará:²⁴⁴ “a cólera de Aquiles” (*Il.* 1.1) provocada pelo desentendimento com o Atrida Agamêmnon; as conseqüências dessa ira, “que tantas dores trouxe aos Aqueus” (1.2); e a interferência divina na contenda; “a vontade de Zeus” (1.5). Embora seja este o tema central do canto, não se pode ignorar a importância das peculiaridades e das “tensões inerentes ao código heróico”,²⁴⁵ que nortearam a construção de um padrão temático retomado freqüentemente na Antigüidade Clássica e em várias outras obras posteriores.

²⁴⁰ Cf. também as menções feitas à Musa na *Odisseia* (1.1-2, 8.62-64, 73-76, 487-490, 492-498). Sobre este assunto, cf., e. g.: M. Finkelberg, ‘A creative oral poet and the Muse’, *AJPh* 111. 3 (1990) 293-303; V. Pedrick, ‘The Muse corrects: the opening of the *Odyssey*’, *YCIS* 29 (1992) 39-62; M. W. Minton, ‘Homer’s invocations of the Muses: traditional patterns’, *TAPhA* 91 (1960) 292-309.

²⁴¹ As Musas são entidades genuinamente gregas, sem correspondência no oriente. Cf. WEST, M. L. *The East face of Helicon: West Asiatic Elements in Greek Poetry and Myth*. Oxford: Clarendon Press, 1997, p. 172.

²⁴² BRANDÃO, J. L. *Antiga Musa: arqueologia da ficção*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2005. p. 33.

²⁴³ BRANDÃO, 2005, p. 35.

²⁴⁴ *Ibidem*, 2005, p. 36.

²⁴⁵ Cf. EASTERLING, P. E.; KNOX, B. M. W. *Historia de la Literatura Clásica*. Cambridge University. v. 1. Madrid: Editorial Gredos, 1990, p. 67.

O fato de o poeta ‘ordenar’²⁴⁶ à deusa, e não ‘pedir’ que cante, afirma Brandão, poderia gerar uma certa surpresa no leitor; no entanto, para o crítico, essa seria a “representação de uma situação que, mantendo as relações necessárias com a religião puramente (como com os demais elementos da cultura), não visa a transmitir ensinamentos religiosos, mas é propriamente poética”.²⁴⁷ Independentemente de ser uma súplica ou uma ordem dada, a verdade é que a “invocação à Musa” assinala sobremaneira um artifício poético utilizado com frequência no texto épico, pois a onipresença e onisciência da divindade possibilita um subterfúgio literário frente a uma provável insuficiência de dados por parte do poeta.²⁴⁸ Nos versos que antecedem o ‘Catálogo das naus’, por exemplo, o poeta se coloca frente à Musa para pedir que narre os nomes dos comandantes e reis gregos que empreenderam a viagem a Tróia:²⁴⁹ “Dize-me agora, ó Musa que no Olimpo tendes vossas moradas - pois sois Deusas, estais presentes e todas as coisas sabeis, ao passo que a nós chega apenas a fama e nada sabemos” (cf. 2. 484-485). É possível, então, definir como um dos papéis centrais da Musa nos poemas homéricos (e também na obra de Hesíodo)²⁵⁰ a capacidade de lembrar ao poeta fatos relevantes do passado, que o inevitável transcorrer do tempo pode levar ao esquecimento. Ressalte-se, também, que “ao exporem o poeta, esses poemas consagram nada menos que o refinado conjunto de relações entre verdade(s) e *pseudos* a que depois (desde os romanos) se chamou ficção. O que poderia também ser o outro nome da Musa”.²⁵¹ A ela é atribuído o papel de entretecer, enredar, embaraçar os múltiplos fios que compõem a história narrada.

Todo o texto épico enfatiza os valores guerreiros, ou da *aristeía*,²⁵² de heróis gregos ou troianos, na medida em que são esses indivíduos quem protagonizam as mais relevantes contendas, sempre buscando a *areté* (excelência), *timé* (honra dada por mérito) e *kléos* (glória, fama), mesmo que para isso seja necessário morrer no campo de batalha. Os combates dos

²⁴⁶ Sobre essa questão, Aristóteles (*Po.*1456b) afirma que saber “o que é uma ordem ou uma súplica, uma explicação, uma ameaça, uma pergunta, uma resposta, e outras que tais” é função do ator ou do profissional dessa arte. Logo, o que importa é a total liberdade criativa que o poeta possui.

²⁴⁷ BRANDÃO, 2005, p. 36.

²⁴⁸ Cf. ROCHA PEREIRA, 2006, p. 157.

²⁴⁹ O poeta fará, ainda, referência à Musa em outras passagens (cf. *Il.* 11.218-220, 14.508-510, 16.112-113), porém apenas a menção inicial nos interessa, na medida em que é esse passo do Exórdio que será retomado/transformado por Mário de Carvalho.

²⁵⁰ Veja-se a análise sobre o papel das Musas em Hesíodo no capítulo *Ficções e As Musas ensinam a mentir* realizada por BRANDÃO, J. L. *Antiga Musa: arqueologia da ficção*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2005, p. 76-90 e 115-143.

²⁵¹ BRANDÃO, 2005, p. 178.

²⁵² Alguns termos homéricos de valores guerreiros são: *áristoi* (“os melhores”), *aristeía* (“bravura”), *timé* (“honra”), *areté* (“excelência”), *kléos* (“glória, fama”). Veja-se ROCHA PEREIRA, 2006, p. 122-143.

grandes exércitos acabam por realçar ainda mais o desempenho extraordinário de alguns heróis, embora estes sejam igualmente importantes para a descrição do comportamento militar. Assim, o termo *aristeía* serve para assinalar um momento especial de bravura de um guerreiro, que pode terminar ou não com a vitória de um combatente sobre o outro, já que, como afirmam Easterling e Knox, a “*Ilíada* é nada mais que uma celebração maciça da luta heróica”.²⁵³

Deste modo, em variados episódios se afirmam a coragem e valentia do guerreiro: a *aristeía* de Diomedes (cf. 5 *passim*) é enaltecida em todo o canto, pois o herói é movido pela necessidade de outorgar “força e coragem, para que se tornasse preeminente entre todos os Argivos e obtivesse uma fama gloriosa” (5.1-3). O combate entre Heitor e Ájax também assegura a celebração dos valores guerreiros, mesmo que desse duelo não saia um vencedor: quando o troiano desafia os Gregos para a luta, prevê que no futuro, mesmo morto, sua glória jamais perecerá (7.66-90); também Ájax, escolhido por sorteio para o combate, exulta por imaginar que pode vencer o opositor (7.183-199).²⁵⁴ Assim, na *Ilíada*, os guerreiros que fogem, embora se mantenham vivos, não terão “renome nem vantagem” (5. 532), ou seja, serão privados do que Vernant denomina de ‘bela morte’.²⁵⁵

De acordo com o código de valores guerreiros, o corpo do combatente morto deve ser retirado do campo de batalha por seu exército para que lhe sejam prestadas honras fúnebres, pois deixar o inimigo tomar posse do cadáver de um companheiro é uma atitude vergonhosa. Não é por acaso que Eneias, quando Diomedes mata Pândaro com uma lança, imediatamente se coloca “de plantão por cima de Pândaro, como um leão confiante na sua força, segurando à frente o escudo e a lança, pronto para matar quem tentasse pegar no cadáver” (cf. *Il.* 5.290-301). Exemplo igualmente ilustrativo é a súplica que Heitor, já sem forças, faz a Aquiles para que devolva seu cadáver aos familiares, de modo a que os cães não comam seu corpo (cf. 22. 338-343). Após o aviltamento do cadáver de Heitor pelo Pelida, Príamo vai até o acampamento inimigo suplicar a Aquiles que lhe devolva o cadáver do filho, que tem, finalmente, um funeral (cf. 24. 469-691). Assim, “o guerreiro de uma crueldade primitiva, que fizera sacrifícios humanos em honra de Pátroclo e rojara no pó o rosto do príncipe troiano,

²⁵³ EASTERLING; KNOX, 1990, p. 74.

²⁵⁴ Cf. ainda outros episódios de *aristeía*: de Agamémnon, no canto XI; no canto XVII, de Menelau; no XVI, conhecido como ‘Patrocleia’, a *areté* de Pátroclo, morto por Heitor.

²⁵⁵ VERNANT, J. P. A bela morte e o cadáver ultrajado. *Discurso*, nº 9, 1979. Tradução de Elisa A. Kossovitch e João A. Hansen, p. 32 e p. 49-50. Cf. ASSUNÇÃO, T. R. Nota crítica à bela morte vernantiana. *Classica*, São Paulo, v. 7/8, 1994-1995, p. 53-62. Para o helenista, não é o modo como morre que confere ao herói uma glória imortal, mas suas ações no campo de batalha.

humaniza-se ante a impotência de Príamo (...)”.²⁵⁶ Como o próprio Príamo afirma a Aquiles, o resgate do cadáver do filho é tão importante que o rei beija as mãos do assassino (24. 506), não se importando com o perigo que corria no campo inimigo para oferecer um funeral digno àquele que era considerado o melhor guerreiro troiano.

Embora o herói da *Ilíada* busque sempre a consolidação de uma *areté*, não se pode esquecer que praticamente todas as ações humanas são guiadas pela vontade de um deus, porque “às ações importantes assiste uma dupla motivação, humana e divina”.²⁵⁷ O próprio poeta, na proposição do poema, questiona sobre quem teria provocado o conflito entre o Atrida e Aquiles: seria Apolo, que enfurecido pela ofensa feita a Crises, espalhou uma doença terrível de que morriam as hostes (cf. 1. 8-12). A influência divina no desfecho da guerra é tão constante, que os próprios deuses entram no combate (cf. 20 sqq.) com uma parte do panteão ao lado dos Aqueus e a outra dos Troianos. Sob disfarce ou numa simples aparição, os deuses dialogam com os guerreiros, impulsionam-nos ao combate ou retêm-nos, lembram-lhes os princípios por que se norteia a valentia, aliam-se-lhes nos gestos e nos golpes. Por isso, lembra Rocha Pereira,²⁵⁸ o canto XX foi chamado de *Theomachía* na Antigüidade.

Determinantes também para a compreensão da descrição militar e para a análise dos aspectos que marcam a guerra de Tróia são os epítetos caracterizadores de cada herói – genealogia, riqueza, educação, capacidades físicas e intelectuais e os valores que representa -, pois segundo Perelman, uma definição que “parece neutra mostra o que tem de tendencioso quando se lhe pode opor uma descrição diferente cujo carácter seletivo é marcado pelo uso do epíteto, de uma qualidade que se escolhe para pôr em evidência”.²⁵⁹ O epíteto pode definir com maior exatidão um substantivo; pode funcionar como atributo e como nome predicativo do sujeito. Tal relação semântica entre o adjetivo e o nome pode ter um valor enunciativo que extrapola a acepção própria do nome ou manifestar um significado que lhe é intrínseco.²⁶⁰ No que diz respeito ao aspecto formal, Parry²⁶¹ adverte que um epíteto pode ocorrer como um substantivo; ou como um aposto, e não necessariamente ser representado por um adjetivo.

²⁵⁶ ROCHA PEREIRA, 2006, p. 85.

²⁵⁷ Veja-se *A concepção da Divindade nos Poemas Homéricos*. In: ROCHA PEREIRA, 2006, p. 116.

²⁵⁸ Ibidem, 2006, p. 114.

²⁵⁹ Cf. PERELMAN, C. *O Império Retórico: Retórica e Argumentação*. Tradução de Fernando Trindade e Rui Alexandre Grácio. Porto: Edições Asa, 1993, p. 65.

²⁶⁰ Cf. LAUSBERG, H. *Elementos de Retórica Literária*. 4 ed. Tradução e prefácio de R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1967, p. 155 §206, p. 193 §309-316.

²⁶¹ Cf. PARRY, M. *L'épithète Traditionnelle dans Homère*. Paris: Les Belles Lettres, 1928, p. 24-25, nota 1.

Assim, pode-se definir o epíteto como “uma expressão que se ajunta a um nome servindo para ampliar, quantificar, qualificar, restringir, realçar uma idéia que pode ou não ser-lhe inerente”.²⁶² Vejamos, por exemplo, o epíteto frequentemente empregado para caracterizar Penélope: “sensata” (cf. *Od.* 15.41, 17.36), que enfatiza um atributo já conhecido da personagem; seria diferente se esse epíteto fosse empregado para se referir a Helena, que não é tradicionalmente designada por essa característica, e sim como a “divina entre as mulheres” (cf. *Il.* 3.171), numa menção a sua beleza.

Milman Parry,²⁶³ ao tratar do epíteto em Homero, reconhece que os Poemas Homéricos são estruturados por fórmulas, de que fazem parte os epítetos e os símiles,²⁶⁴ que possibilitam uma caracterização do herói, insistindo “sobre qualquer qualidade sua, que naquele momento tem relevância especial”.²⁶⁵

Mas além da caracterização individualizada dos heróis, o combate homérico é, naturalmente, um fenômeno coletivo, onde o retrato do vigor humano conta. Voltemos a atenção para um aspecto relevante a propósito da estrutura da guerra na *Ilíada*: a composição dos batalhões e das hostes, além das armas usadas, o tipo de competência – cavalaria ou infantaria, as posições relativas no campo de batalha, a oposição entre adversários, elementos que se realçam no combate. Esses elementos são retomados por Mário de Carvalho de forma sistemática no conto *A Inaudita Guerra da Avenida Gago Coutinho* (p. 27-35) e no *Livro Grande de Tebas*. Voltemos à *Ilíada*. No segundo canto, Zeus envia um sonho nocivo a Agamémnon, que o induz a armar os Aqueus, na crença de que a tomada de Tróia se daria naquele momento (cf. 2.8-15). Após se reunir em assembléia e travar uma longa discussão, o exército aqueu resolve se deslocar em direção ao inimigo troiano, o que possibilita uma descrição dos diversos elementos que compõem um exército na *Ilíada*.

²⁶² SILVA, L. L. *Acerca de Hércules ânimo de leão*. Orientadora: Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa. 2008. 194 f. Tese 2008. (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008, p. 50.

²⁶³ Cf. *L'épithète Traditionnelle dans Homère*, Paris, 1928.

²⁶⁴ Para LAUSBERG, 1967, p. 238 § 400, o símile seria “o semelhante, que é empregado como *locus* comprovativo e como *ornatus*, consiste em que uma qualidade seja comum a várias coisas”. Veja-se, também, ROCHA PEREIRA, 2006, p. 74-75. Segundo a autora, além da simples comparação, o símile comporta a mais extensa, ocupando mais de um verso, “introduzida por ‘assim como’, e de novo ligada ao contexto por ‘tal como’”. São retirado, geralmente, de “animais de rapina, dos fenômenos e elementos da natureza, da vida dos pastores e outras atividades humnas”. Cf. exemplos de símiles em *Od.* 5.488-489 e *Il.* 2.87-93, 2.455-458, 459-465, 480-483, 4.75-79, 141-146, 275-282. Para um estudo sobre o símile, vide VIEIRA, L. M. *Ruptura e Continuidade em Apolônio de Rodes: os símiles nas Argonáuticas I*. UFMG, 2006 (dissertação de mestrado). O trabalho apresenta uma análise dos símiles em Homero e como ocorre a assimilação e aplicação dos símiles na obra de Apolônio de Rodes.

²⁶⁵ ROCHA PEREIRA, 2006, p. 54.

A própria reunião dos Gregos e dos Troianos em assembléia (cf. *Il.* 2.51, 9.11-15, 2.788) é um traço importante para o qual se deve atentar, pois indica um estágio evolutivo digno de registro: a atitude de se reunir em grupo para decidir um assunto revelaria o caráter civilizado de um povo. Esse tipo de reunião é realizado inclusive pelos deuses, à semelhança do que Zeus convocou para exortar as outras divindades a não prestarem auxílio nem aos Troianos nem aos Gregos (8.1-12).²⁶⁶

Mas não é só em potência, como cabedal ameaçador na iminência do combate, que o poema homérico caracteriza as hostes em confronto. Delas se apodera o movimento, na hora em que os dois campos efetivamente se confrontam. A estrondosa marcha do exército aqueu é descrita através de “seis símiles sucessivos”²⁶⁷ que acentuam o brilho intenso do bronze das armas (*Il.* 2.455-458), o fragor dos cascos de cavalos e pés humanos, a grandeza do exército e da habilidade de seus comandantes. Ajudam a caracterizar o exército em marcha não só os elementos visuais, mas também os sons emitidos pelos guerreiros durante os embates, pois o grito de guerra (ou mesmo o silêncio) pode indicar a disposição para a refrega (cf. 2. 333-334, 395, 780-785). Assim, no primeiro encontro dos dois exércitos que ocorre na *Ilíada*, “os Troianos levantaram um grito como se fossem pássaros: era como a voz dos grou que ressoa do céu, quando fogem do inverno às desmedidas tempestades e com gritos se lançam no vôo até às correntes do Oceano” (3.2-6); do outro lado da contenda, “os Aqueus avançavam em silêncio, resfolegando força, cada um desejoso de auxiliar o companheiro” (3.8-9). É habitual, no texto épico, que o guerreiro grite, quer seja para amedrontar o inimigo, para incitar os companheiros ao combate e estimular, em si mesmo, o ânimo, ou como manifestação de triunfo daquele que ganha a contenda (cf. 4.450-72).

O local onde decorre o embate das múltiplas raças é a planície do Escamandro (2.465), porque o alinhamento das hostes numerosas só é possível em uma vasta campina. No entanto, “a marcha é também o pretexto para uma larga revista poética dos contingentes das diferentes regiões da Grécia – ‘o catálogo das naus’ (...)”.²⁶⁸ É através dessa ‘lista’ que se pode distinguir as primeiras posições dos batalhões, os tipos de armas e de batalhas e os sons

²⁶⁶ Lembre-se que no *Cyclope* de Eurípides, os monstros são caracterizados como Bárbaros justamente por não se reunirem em assembléias (cf. *Cyc.* 119); na *Odisséia* esse tipo de reunião dirigida por anciãos é uma prática comum (cf. *Od.* 2. 7-257), que possibilita exposições de idéias e posições diversas, a qual poderíamos denominar como um costume democrático.

²⁶⁷ Cf. EASTERLING; KNOX, 1990, p. 69. Cf. esses símiles em *Il.* 2. 455-483.

²⁶⁸ Cf. EASTERLING; KNOX, 1990, p. 69. O termo ‘catálogo das naus’ advém, segundo estes autores, de uma antiga lista das naves que se reuniram em Áulide no início da campanha. Veja-se essa descrição na peça de Eurípides, *Ifigênia em Áulide*.

produzidos pelo exército, embora o confronto não ocorra nesse momento. Para realizar tal descrição, o poeta evoca a Musa, porque segundo ele:

A multidão eu não seria capaz de enumerar ou nomear,
nem que tivesse dez línguas, ou então dez bocas,
uma voz indefectível e um coração de bronze,
a não ser vós, Musas Olímpicas, filhas de Zeus detentor da Égide,
me lembrásseis todos quantos vieram para debaixo de Ílion. (*Il.* 2.488-492)

Através dessa afirmação, evoca-se a imagem de um exército tão poderoso e numeroso que seria impossível a um ser humano descrevê-lo sem a ajuda divina. No desenho de cada corpo de tropa, o poeta revela quem é seu chefe, que excede seus subordinados em algum aspecto especial, e a procedência de cada grupo. Desta cena do ‘catálogo’ homérico, já analisada vastamente pela crítica,²⁶⁹ citamos, a título de exemplificação, os retratos de alguns chefes e de suas principais qualidades, pois seus traços são importantes para a compreensão do exército em seu conjunto e da configuração da *areté* de um guerreiro. “Filoctetes, o sábio arceiro”, por exemplo, comandava os guerreiros de Metona e Taumácia (2. 716-718); “o famoso lanceiro Idomeneu” chefiava os Cretenses (2. 645); os Lócrios eram dirigidos pelo “rápido Ajax” (2. 527). Porém, o mais poderoso e nobre comandante grego é Agamémnon, que chefiava cem naus e as mais poderosas e numerosas hostes, “ele próprio vestido na sua glória de bronze viril, destacando-se no meio de todos os heróis” (2. 575-580). Também o exército troiano é descrito através do ‘catálogo’, com ênfase nos mesmos aspectos com que o inimigo grego fora apresentado. No entanto, o desenho do contingente troiano é traçado de forma mais sucinta: menciona-se o nome do chefe, a proveniência da tropa e algum outro pormenor, que, entretanto, não possibilita a elaboração de um esboço detalhado do exército troiano e de seus aliados. Antes da listagem dos chefes troianos, Íris alerta Heitor sobre o poderio bélico dos Helenos e o exorta a pedir aos aliados que levem aqueles que estão sob seu comando para a planície de Batieia, para ali separarem as tropas (2.790-815). Dessa separação temos a visão do contingente troiano e de seus aliados. O primeiro a quem o poeta se reporta é Heitor “de elmo faiscante”, superior aos subordinados pela alta estatura e pela capacidade de comando, o chefe troiano das melhores hostes que lutavam com lanças (2. 816-818). Os Dardânios eram comandados pelo “valente Eneias”, filho de Afrodite e Anquises, ajudado pelos dois filhos de Antenor (Arquéloco e Acamas), “bons conhecedores de todo o

²⁶⁹ Cf. EDWARDS, M. J. The structure of Homeric catalogues. *TAPhA*, Baltimore, n. 110, 1980, p. 81-105; GAERTNER, J. F. The Homeric catalogues and their function in epic narrative. *Hermes*, Stuttgart, n. 129. 3, 2001, p. 298-305.

combate” (820-823). Os Cícones, exímios lanceiros, eram comandados por Eufemo, “filho de Ceas criado por Zeus” (846-847). Já Sárpedon e o “irrepreensível Glauco” comandavam os Lídios.

Em relação à forma de combate, ambos exércitos são formados tanto por pelotões de infantaria quanto de cavalaria, e usam lanças²⁷⁰ e escudos de proteção. Mas, Lourenço²⁷¹ chama a atenção para o fato de que o poeta é mais explícito em relação à genealogia dos combatentes, “do que na visualização das posições, na linha de combate, de cada herói”. Assim, os guerreiros mais valentes vão à frente da linha de combate; atrás vem a “chusma” ou “turba” de soldados menores, que o poeta não pára para descrever.²⁷²

A famosa cena da *teichoscopia* (“Vista da Muralha”, *Il.*3.161-163) produz também uma descrição eficaz do poderoso exército aqueu e de seus comandantes. O rei troiano e outros anciãos encontram-se no alto da muralha que circunda Tróia, quando, ao avistar Helena caminhando, Príamo a convida a observar seus antigos familiares e amigos. Vinda da Hélade, a mulher de Menelau é a figura mais indicada para identificar os atacantes, primeiro pela raça, depois pelo epíteto e pelo nome. Apartada do campo de combate em que os guerreiros se concentram por causa das restrições à condição de gênero, o que impulsiona a mulher “a perscrutar um exército é um declarado desejo de *ver*”.²⁷³ A conversa estrutura-se através de um “esquema pergunta-resposta-comentário”²⁷⁴ que encontra eco no texto euripídiano, como veremos. Primeiramente, Príamo pergunta a Helena quem é aquele “Aqueu tão alto e tão forte” (3.167); o chefe da expedição que tomou Tróia é caracterizado por Helena como “o Atrida, Agamémnon de vasto poder”, exímio lanceiro e “rei excelente” (cf. *Il.* 3.179), atributos adequados para a responsabilidade do comando que assumiu. Nessa cena, embora o rei troiano faça menção à beleza do rei de Micenas, o epíteto escolhido realça o poderio de alguém que, além do fato de deter o comando de várias cidades, conseguiu reunir inúmeros outros comandantes e navios para o ataque aos Troianos. É essa capacidade de comando que se vê destacada no ‘catálogo das naus’: Agamémnon detinha Micenas, Corinto, Cleonas, Sícion, Hisperésia, Gonoessa, Egíalo e Hélice; “com ele seguiam as melhores e mais

²⁷⁰ No canto VII, tanto Heitor com Ajax usam essa arma.

²⁷¹ Cf. a Introdução ao poema realizada pelo tradutor F. Lourenço, 2005, p. 17.

²⁷² Ibidem, 2005, p. 17.

²⁷³ Cf. SOARES, 1996, p. 67.

²⁷⁴ Cf. GONÇALVES, C. O motivo épico da *teichoscopia*: confronto do modelo de *Ilíada*, 166-242 e de *Fenícias*, 88-196. *Humanitas*, Coimbra, v. LIII, 2001, p. 141-169, p. 144. A autora realiza um estudo comparado sobre as cenas da *teichoscopia* na *Ilíada* e em *Fenícias* de Eurípides, e afirma que para fugir a uma certa aridez própria dos catálogos, há no texto uma “introdução dos apontamentos sobre o estado anímico dos personagens”. p. 142. Cf. Também SOARES, 1996, p. 72.

numerosas hostes, ele próprio vestido de sua glória de bronze viril, destacando-se no meio de todos os heróis, porque ele era o mais nobre e comandava a hoste mais poderosa” (cf. *Il.* 2. 569.580).

Seguindo a estrutura de pergunta-resposta, o velho rei indaga Helena sobre aquele que “é mais baixo por uma cabeça que o Atrida Agamémnon, mas é mais largo de ombros e de peito” (3.193-194). A espartana descreve o senhor de Ítaca com o mesmo epíteto que encontramos na *Odisseia*, o “filho de Laertes, Ulisses de mil ardis, que foi criado na terra de Ítaca” (3.200), “conhecedor de toda a espécie de dolos e planos ardilosos” (3.202). Esse epíteto evoca a capacidade imaginativa do herói para criar soluções “ardilosas” para os problemas encontrados. Se os epítetos de Agamémnon enfatizam sua capacidade nata para comandar, a caracterização de Ulisses como *polýmetis* ou *polyméchanos* (‘prudente’ e ‘de mil ardis’) ressalta sua astúcia, sensatez e inteligência.²⁷⁵ Antenor, um ancião troiano, pelas memórias do passado, evoca a imagem de Ulisses como aquele com o qual nenhum outro mortal podia rivalizar (3. 223). Nessa estruturação do diálogo, o herói inicialmente parece estar em desvantagem em relação a determinado aspecto, mas em seguida é realçado um outro atributo que o torna superior em algum outra característica, “o que anula a relevância da característica em que o guerreiro fica a perder, sobrepondo-se-lhe e valorizando a imagem definitiva do herói”.²⁷⁶

De forma mais sucinta e respondendo ao questionamento do ancião, Helena define Ajax como “o baluarte dos Aqueus” (3.229) e Idomeneu como “um deus entre os cretenses”. Já a imagem geral dos Aqueus é concentrada no epíteto “de olhos brilhantes”. Embora pareça secundário do ponto de vista da adjetivação dos Helenos, esse último epíteto pode ser essencial “para o ritmo do verso, para o colorido de uma imagem, para a representação de um excesso, para a reiteração de uma idéia”.²⁷⁷

Helena não faz referência a Aquiles, pois ele e os Mirmidões não estavam agrupados junto ao restante do exército desde a querela entre o Pelida e Agamémnon. Porém, é necessário ressaltar os epítetos que exaltam sua habilidade física. Ao contrário do que ocorre com o rei de Micenas que tem a beleza e a capacidade de comando realçadas, os principais epítetos de Aquiles, “de pés velozes” (1.58) e “desbaratador de homens” (16.145-146),

²⁷⁵ Menelau recebe o epíteto de “dilecto de Ares” (*Il.* 4.13) ou “excelente em auxílio” (*Il.* 4.220). Do lado troiano, o herói Heitor é o guerreiro “do elmo faiscante” (*Il.* 3.83).

²⁷⁶ GONÇALVES, 2001, p. 145.

²⁷⁷ LAGES, 2008, p. 49.

ênfatisam sua agilidade, extraordinária força física e coragem frente aos outros combatentes, porque é “de longe o mais valente dos Aqueus”, afirma Ulisses (19.216). É especialmente nos cantos em que trava uma luta sangrenta para se vingar da morte do amigo Pátroclo que sua rapidez, força e bravura são realçadas de forma excepcional (cf. 20, 21, 22).

São estes, no essencial, os contornos por que a épica define o fenômeno bélico, nos seus agentes, motivos plásticos e valores que o regulam.

4.2 O motivo da ‘guerra’ nas tragédias *Sete contra Tebas* e *Fenícias*

Mário de Carvalho dedica o seu romance *O livro grande de Tebas* à famosa cidade antiga grega de sete portas. A Antigüidade também relatou eventos dessa cidade. Duas tragédias gregas, *Sete contra Tebas*²⁷⁸ (467 a.C) de Ésquilo e *Fenícias*²⁷⁹ (411 a.C.) de Eurípides, desenvolvem o motivo da ocupação e pilhagem de Tebas. Embora estabeleçam uma relação intertextual com a *Ilíada*,²⁸⁰ as peças demonstram grande liberdade de criação por parte dos tragediógrafos, que, ao colocar em cena o ataque argivo contra Tebas, determinam um tratamento diverso para o tema da guerra: se em Ésquilo a comoção dos personagens tebanos é agudizada sobretudo por “estímulos auditivos”,²⁸¹ em Eurípides há um retorno à preferência da épica pelos “motivos visuais e pictóricos”.²⁸² É preciso, no entanto, sublinhar que a natureza distinta dos dois gêneros literários, épica e teatro, impõe diferentes tratamentos. Sobre a narrativa épica, a tragédia imprime a necessidade de ‘mostrar’. E mesmo se os fatos narrados ocorrem à distância, a sua influência tem de ter, em cena, uma repercussão visível.

A assembléia dos homens para decidir assuntos referentes ao ataque contra o inimigo é um elemento épico não retomado por nenhum dos dois tragediógrafos: em ambas as tragédias, o rei é quem toma as decisões que colocarão os exércitos frente a frente, dispensando o

²⁷⁸ Usamos as traduções de MAZON, P. *Eschyle. Tome I*. Paris: Les Belles Lettres, 1949; e CLOTA, J. A. *Esquilo. Tragedias completas*. Madrid: Ed. Catedra/ Letras Universales, 1996.

²⁷⁹ Tradução de ALVES, M. S. *Eurípides. As Fenícias*. Coimbra: Instituto de Alta Cultura, 1975.

²⁸⁰ Cf. a questão da influência da tragédia sobre os espectadores em Ar. *Ra.1021 passim*. Nessa comédia, Ésquilo, em uma discussão crítica com Eurípides sobre a literatura e o valor de suas obras, afirma ter servido a pátria ao provocar o entusiasmo pela luta e o desejo de sobrepujar os adversários em *Sete contra Tebas*. Para o personagem de Aristófanes, Homero conheceu a glória por ter ensinado coisas úteis como armas dos guerreiros, honra militar e linhas de combates.

²⁸¹ SOUSA E SILVA, 2005, p. 290-291.

²⁸² SOUSA E SILVA, 2005, p. 286.

expediente da consulta aos pares. Assim, o processo bélico aprofunda o sentido de responsabilidade individual que o conflito trágico muito prezou. Em contrapartida, a vontade divina continua, da distância insondável do Olimpo, a interferir no curso dos acontecimentos, com uma influência dosada em graus diferentes nos dois autores.

Em *Sete contra Tebas*, o rei Etéocles, um dos filhos de Édipo, na ágora de Tebas,²⁸³ é quem convoca os guerreiros e organiza a defesa dos muros da cidade (01-35), perante a iminência do ataque argivo. No cumprimento de ordens régias, um mensageiro, de regresso do campo inimigo, entra em cena para informar o soberano que sete chefes se postaram frente às portas de Tebas. O rei, tal como um “bom piloto da nave”,²⁸⁴ tem de definir rapidamente uma estratégia de defesa (40-62).²⁸⁵

A primeira imagem do exército argivo é formada na mente das personagens através dos sons que chegam à cidade sitiada, porque “no autor de *Septem* a captação, exclusivamente auditiva, do avanço inimigo, é responsável por um crescendo de pânico dentro das muralhas de Tebas”.²⁸⁶ É o coro formado por mulheres tebanas quem constrói essa imagem através dos ruídos que ecoam pela cidadela: primeiro, a intenção de um ataque iminente se evidencia pelo “rugido” da hoste (63), que inquieta para atacar a terra de Cadmo não contém o rumor frenético de impaciência. Depois, a terrível gritaria denuncia que as forças se dirigiam para a cidade (79); mesmo não sendo vistas pelo coro, seu fragor indicava que não se tratava do som de lança solitária, e sim de uma hoste numerosa (104). Igualmente relevantes para a composição dessa imagem de avanço bélico são os sons dos carros (151) e o relincho de corcéis (244), que compõem, juntamente com os homens, a falange inimiga. Desta forma, o avanço maciço de um exército hostil vai-se concretizando, ao mesmo tempo em que o terror toma os cidadãos; afirma o coro: “Filho de Édipo, me horrorizo ao escutar os sonoros carros” (203-204).

Em *Fenícias*, é Jocasta, mãe dos jovens que disputam o trono tebano, quem recorda os antecedentes da ação. A rainha descreve o mito de Édipo desde a vinda de Cadmo para a Grécia e os atos passados de Laio, acontecimentos imprescindíveis para a compreensão dos

²⁸³ Nessa peça, Ésquilo não emprega as palavras ‘Tebas’ e ‘tebanos’, nomes impopulares em Atenas desde as guerras médicas, e sim ‘a cidade’ e ‘os cidadãos de Cadmo’. Cf. Nota 01 do tradutor, MAZON, 1949, p. 114.

²⁸⁴ Cf. CLOTA, 1996, p. 99, nota 9. A referência à metáfora da nave do estado e do estadista como piloto da nave são constantes no texto.

²⁸⁵ Cf. a análise comparativa do tema do poder nas tragédias tebanas *Os sete contra Tebas*, *Fenícias*, *Antígona*, *Rei Édipo*, *Édipo em Colono* e *As bacantes* em ADRADOS, F. R. La estructura formal de las tragédias Tebanas. *Humanitas*, Coimbra, v. XLVII, 1995, p. 152-163.

²⁸⁶ SOUSA E SILVA, 2005, p. 288.

eventos com que se depara o povo de Tebas no presente. A seguir a essa explanação, numa clara retomada do motivo épico da *teichoscopia*, Antígona, acompanhada do Pedagogo, observa o exército invasor acampado na planície que circunda a cidade. Através da visão que os dois personagens têm a partir da muralha, e do diálogo (pergunta-resposta-comentário)²⁸⁷ próprio da *teichoscopia*, a imagem de Tebas cercada pelo inimigo se concretiza. É oportuno dizer que Eurípidés não só enfatiza a feição individual dos atacantes, como acentua a atuação coletiva.²⁸⁸ A primeira imagem que se tem do entorno de Tebas é da planície totalmente tomada por um “exército imenso de inimigos” (102); são tantos os soldados que a filha de Édipo se impressiona porque todo o campo brilha com os reflexos do bronze das armas (110).²⁸⁹ Assim, misturam-se na paisagem os homens com armas incontáveis e seus cavalos (112-113) e os batalhões que marcham em direção às portas da cidade (107-108). Para Sousa e Silva, essa inclinação do poeta para uma experiência visual provoca “um enfraquecimento dramático em relação a Ésquilo: da capacidade de ver colhem as personagens euripidianas um certo domínio da situação (...)”.²⁹⁰

Caracterizado o avanço inimigo na tragédia *Sete contra Tebas*, o Mensageiro, o único que teve uma visão próxima do inimigo, começa o relato de uma definição particularizada de cada chefe argivo, da posição que cada um ocupa no cerco à cidade e dos escudos que usa (cf. 375-680), como espelho da sua disposição de alma e dos valores e objetivos que o move. Assim, Ésquilo não prioriza a descrição do embate bélico, mas, sobretudo, a caracterização dos combatentes, na medida em que as disposições que determinam cada um, expressas em palavras ditas ou escritas, decidem o desfecho do combate. Ao mesmo tempo que é informado sobre a estratégia inimiga e o projeto de defesa, o espectador avalia as etapas sucessivas da luta. A cada nova informação dada pelo servo, Etéocles dá ordens para que os melhores defensores ocupem as sete portas da cidade. É esse diálogo que possibilita uma construção da imagem do inimigo, e também do combatente cadmeu, como forte, destemido e ameaçador (cf. 375-680), como também o esclarecimento de quais os motivos profundos que justificam as hostilidades. Da cena dos escudos em toda a sua simbologia, que tem sido amplamente

²⁸⁷ Cf. SOARES, 1996, p. 72.

²⁸⁸ Cf. SOARES, 1998, p. 66, nota 12.

²⁸⁹ Recorda SOARES, 1998, p. 80, nota 43, que não é o barulho ou a poeira provocada pelos movimentos dos homens e dos cavalos que caracterizam as descrições homéricas do campo de batalha, mas o brilho das armas e das armaduras.

²⁹⁰ Ibidem, 2005, p. 288.

comentada pelos estudiosos da peça,²⁹¹ destacaremos apenas alguns elementos relevantes para o efeito sensorial da narrativa. Capaneu, por exemplo, em prontidão frente à porta Electra, é definido como um gigante que detém uma presunção mais que humana. Seu escudo apresenta um guerreiro sem armas e uma tocha, que maneja como se fosse uma arma. Em ouro está gravada a seguinte divisa: “A cidade incendiarei” (cf. 421-434). O que se ressalta da figura de Hipomedonte, tal como em Eurípides, é sua estatura gigantesca e assustadora (cf. 487-488). No escudo, sobressai a figura de Tífon, filho de Gaia e Tártaro, um dragão ameaçador que parece mais agitado que o próprio guerreiro (cf. 496). Polinices, filho de Édipo, usa um escudo que evoca a Justiça; a imagem é a de uma mulher serenamente conduzindo um homem armado: “Reintegrarei este homem a sua cidade, para que recupere sua pátria, e a sua casa regresse” (640-649), destaca a divisa.

Ainda de forma individualizada se dá a descrição dos guerreiros argivos na peça de Eurípides, embora o autor se detenha de forma mais minuciosa na ação do esquadrão em seu conjunto. O primeiro a receber a atenção de Antígona, ainda como observadora da muralha, é Hipomedonte, que, com sua impressionante postura e o porte de um escudo de bronze (119-121), assemelha-se a um “terrígeno gigante”, que brilha como um astro celeste (128-129). Essa descrição comportaria, segundo Sousa e Silva, a referência a “sentimentos através da postura exterior e adianta a noção de que a pintura engrandece as figuras, em proporções e aparato, de modo a sobrelevá-las ao comum dos mortais”.²⁹² Se antes era a jovem quem perguntava sobre o que via, agora é o Pedagogo que chama sua atenção para outro combatente, Tideu. A descrição que iniciara com definições topográficas - Hipomedonte “habita as águas de Lerna” (125) - agora assenta na paternidade:²⁹³ Tideu é filho de Eneu (134), Partenopeu, filho de Atalanta (150). Polinices, que combate contra o irmão, é chamado por Etéocles, de acordo com a etimologia do seu nome, de “o homem das querelas” (637), porque invade o país para conquistar o reino que o irmão ocupava: em forma de ‘catálogo’, os sete chefes argivos (dispostos nas sete portas da cidade) são descritos pelo Mensageiro. Conforme afirma Soares, o modelo que “Eurípides tinha ao seu dispor para o ‘catálogo dos sete’ era fornecido pelo drama esquiliano *Sete contra Tebas*”,²⁹⁴ ainda que inovasse ao não

²⁹¹ Cf. CAMERON, H. D. *Studies on the Seven against Thebes of Aeschylus*. Mouton, 1971; e THALMANN, W. G. *Dramatic art in Aeschylus' Seven against Thebes*. New Haven and London, 1978.

²⁹² SOUSA E SILVA, 2005, p. 295.

²⁹³ Para uma análise mais pormenorizada, veja-se SOARES, 1996, p. 83.

²⁹⁴ Cf. SOARES, 1998, p. 21.

inserir um personagem que comentasse o efeito aterrador provocado pelas imagens dos escudos.²⁹⁵

Em ambas as peças, Etéocles assume atitudes defensivas ao dispor os homens que guardarão cada entrada da cidade. Todavia, esse personagem é profundamente diferente nas duas peças, inclusive como estrategista. Ao temor que toma a cidade e se presentifica aos olhos do espectador através dos lamentos do coro, o Etéocles de Ésquilo reage como um verdadeiro rei corajoso, obstinado e decidido, que se preocupa de fato com a salvação da cidade e não somente com seu trono (cf. 398 sqq). Assim, “dividido entre a personalidade austera, enérgica e responsável do general a quem incumbe a defesa de Tebas sitiada, e o estigma de uma terrível maldição, o Etéocles de *Sete* funciona como um elo de coesão intrínseca da estrutura dramática”.²⁹⁶ Já em Eurípides, Etéocles age como um egoísta, sem pensar em seu estado. Esse rei difere tanto do Etéocles de Ésquilo, que até mesmo a função de estrategista muda de mão, porque é Creonte que lembra e organiza a defesa de Tebas, sete defensores contra sete atacantes. À reclamação de Polinices de que o irmão teria mais do que te fato lhe pertencia (602), Etéocles responde sem se abalar, expondo sua faceta egoísta e seus interesses pessoais: “Pois tenho. Portanto deixa o país” (603). Como estrategista, o rei de *Fenícias* também é diferente: perante a necessidade de defesa, Etéocles cede a Creonte a estratégia e as diligências (cf. 690 sq.), que o herói esquiliano assumia em plenitude.

O choque efetivo entre os dois exércitos recebe maior atenção no texto euripídiano; ora a peça enfatiza o embate entre uma massa gigantesca de guerreiros (cf. 1141-1152), ora realça os seus feitos individuais (cf. 1153-1186).²⁹⁷ Redimensionam-se os motivos narrativos que sugerem a dinâmica, visual e auditiva, do exército ativo. Além dos aspectos já antes focados, o grito do guerreiro, à semelhança da *Ilíada*, torna-se um elemento importante, pois funciona como um tipo de incentivo à luta (cf. 1144) ou como expressão de uma disposição para o embate bélico. Se, por outro lado, em Ésquilo, a intervenção divina está patente nas preces com que o coro apela e transmite a sua angústia, Eurípides, como lhe é próprio, deixa o curso dos acontecimentos mais à conta dos motivos e das paixões humanos. Interesses individuais ganham terreno sobre os coletivos, e aos velhos valores de *areté* substitui-se a mesquinhez das ambições humanas. Assim se opera o prodígio de trazer o grande motivo

²⁹⁵ Ibidem, 1998, 24.

²⁹⁶ Cf. SOUSA E SILVA, 2005, p. 195. In: *Etéocles de Fenícias: ecos de um sucesso*.

²⁹⁷ Segundo SOARES, 1997, p. 42-43, a descrição das cenas típicas do embate bélico podem ser assim esquematizadas: a) preparativos; b) tentativa de evitar o confronto; c) sinal de início de confronto; d) confronto; e) comportamento pós-batalha; f) sentença final.

bélico, que animara os rasgos épicos do passado, ao convívio do cidadão comum da época clássica, experimentado, no entanto, por todas as componentes de um conflito prolongado e doloroso, o das guerras que assolaram todo o mundo grego durante o séc. V a. C. Pode-se dizer, pois, que os movimentos de um exército, as armas utilizadas, a descrição dos chefes ou o desenho de um guerreiro, presentes, mesmo que de forma diversa, tanto no texto épico quanto nos textos teatrais analisados, se conservaram como elementos representativos da temática da guerra, assumindo diversas formas ou funções ao longo dos séculos, de acordo com a experiência histórica e interferências inovadoras na dinâmica narrativa.

Parte II – Temas clássicos gregos em Mário de Carvalho

5 A tradição dos temas clássicos gregos nos contos de Mário de Carvalho

5.1 Análise de temas clássicos em *A Inaudita Guerra*

O tratamento da temática da ‘viagem’ na obra de Mário de Carvalho iniciará por dois livros de pequenos contos: *A Inaudita Guerra da Avenida Gago Coutinho e outras histórias*²⁹⁸ e *Fabulário e outras histórias*.²⁹⁹ O primeiro constitui-se de uma coletânea publicada pela primeira vez em 1983, com os seguintes contos: *In excelsum*, *Ignotus Deus*, *A inaudita Guerra da Avenida Gago Coutinho*, *Dies irae*, *O nó estatístico* e *Pede poena claudo*. *Fabulário e outras histórias*, editado em 1984, contém uma seleção de pequenos contos sob as seguintes rubricas: *Exórdios*, *Países*, *Bestiário*, *Sombras*, *Exemplos* e *Deambulações de Cat’ e Gat’*. Este último tópico desdobra-se nos seguintes títulos: *Cada roca com seu fuso*, *Outros tempos, outros ventos*, *A tribo*, *A estrada*, *A luz*, *O alcance*, *O concerto*, *Refeição*, *A miragem*, *A manipulação histórica* e *A relíquia de S. Bartolomeu*. Da primeira coletânea, analisaremos, primeiramente, as viagens realizadas pelos protagonistas dos contos *In excelsum*, *Ignotus Deus* e *Dies irae*. A vulgaridade do tema ‘viagem’ nestas duas coletâneas, próximas em data, apontam para uma preferência de uma determinada fase do autor.³⁰⁰

Proceder à análise da feição simbólica do tema ‘viagem’ na literatura de Mário de Carvalho conduz-nos a uma série de ponderações sobre os componentes estéticos da literatura fantástica tanto a passada como a atual, sobretudo por estarmos diante de uma obra literária que estabelece um jogo intertextual com textos canônicos diversos, como veremos. O primeiro elemento que merece atenção é a figuração do protagonista, que propiciará pistas

²⁹⁸ CARVALHO, M. *A Inaudita Guerra da Avenida Gago Coutinho e outras histórias*. 9 ed. Lisboa: Editorial Caminho, 1992. [A *Inaudita Guerra*]

²⁹⁹ CARVALHO, M. *Fabulário e outras histórias*. 3 ed. Lisboa: Editorial Caminho, 1997.

³⁰⁰ Antes de passarmos às análises, queremos fazer uma distinção entre o que denominamos autor e leitor. Nunca usamos o termo autor para nos referirmos à pessoa ‘física’, ao escritor; o autor seria o ‘autor implícito’, “que nunca se retirava totalmente de sua obra, mas deixava sempre um substituto que controlava sua ausência”; a essa noção está associada outro elemento importante: o ‘leitor implícito’. Este seria uma espécie de “construção textual, percebida como uma imposição pelo leitor real; corresponde ao papel atribuído ao leitor real pelas instruções do texto”. Cf. COMPAGNON, A. *O demônio da teoria: Literatura e senso comum*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001, p. 150-151.

tanto sobre o aspecto simbólico da viagem, quanto de outros componentes do texto fantástico, como a composição do espaço, do tempo, do transporte e do objetivo que se espera alcançar.

Iniciemos a análise dos contos pelo personagem de *In excelsum* o qual exerce o papel de um personagem da rotina e do anonimato, despojado de qualquer traço ou atitude de excelência, mais próximo talvez de um personagem cômico. A começar pela atividade profissional: trabalha como escriturário “num arranha-céus de Lisboa” (*IG*, 13), função natural/rotineira, de pouco prestígio e que o obriga a exercer atividades repetitivas e monótonas. Como funcionário era sempre o primeiro a chegar ao trabalho, o que lhe acarretou a função adicional de porteiro, dessa forma o protagonista assume a “incumbência de abrir as portas do estabelecimento todas as manhãs” (*IG*, p. 13). Observe-se que a construção de sua imagem como homem comum e rotineiro sugere-se através de termos que indicam uma repetição, como “todas as manhãs”, “invariavelmente”; ou da reprodução de situações e de gestos, como o fato de sentar-se sempre às nove e meia “de calculadora na mão, a conferir facturas” (p. 13), além de ser um trabalhador antigo da empresa.

A forma como o narrador sugere o passar do tempo no texto, principalmente no início da narrativa,³⁰¹ amplifica a idéia de rotina que pretende imputar às atividades exercidas por João, através de termos imprecisos como “uma ocasião”, “como de ordinário” (*IG*, p. 13), “em dado momento” (*IG*, p. 14). Mais concreto é o processo a que o narrador recorre para exprimir o curso das estações: o uso que João fazia de uma “ventoinha ou de escalfeta conforme se tratasse de Verão ou de Inverno” (*IG*, p. 13). Poderíamos, portanto, considerá-lo paradigmaticamente comum, dentro da espécie ou classe a que pertence, e por isso tendencialmente universal. Assim como Trigeu, em *Paz*, simboliza o lavrador da Ática, ou Pistetero e Evélpides de *Aves* são modelo do ‘espírito ateniense’, João Mendes é o padrão do trabalhador burocrata e anônimo da atualidade, cercado de outras tantas faces anônimas por todos os lados, mas de fato sozinho em sua aparente mediocridade. Aliado à profissão maçante e comum, emblema de uma atividade extremamente rotineira, o inexpressivo nome do personagem, João Mendes, confirma, da mesma forma, seu estatuto de um personagem do dia-a-dia, na medida em que além desse nome ser muito vulgar em Portugal, o narrador, a enfatizar o anonimato, demonstra não ter sequer certeza do nome do protagonista quando hesita “João Mendes, salvo erro” (*IG*, p. 13). A fluidez de identidade contribui para a mesma

³⁰¹ Sempre que utilizamos o termo narrativa nos referimos a “todo discuso que nos apresenta uma história imaginária como se fosse real (...)” (D’ONÓFRIO, 1978, p. 33) e que tenha os seguintes elementos da narrativa: enredo, personagem, espaço, tempo e narrador.

universalização. Por outro lado, o narrador não tem dúvidas sobre o endereço da empresa em que o João trabalha: “à Avenida João XXI”, “sediada no sexto andar” (IG, p. 13). João XXI, único papa português, foi médico e professor de medicina³⁰² e seu nome dado à rua torna o endereço pomposo; embora seja homônimo do nome do escriturário, funciona como um elemento de contraste que reafirma o anonimato do personagem. Da mesma forma, o nome do chefe de João, “Jacob Benoliel Júnior” (IG, p. 13) assinala sua superioridade em relação ao funcionário e indica, de certa forma, a chefia de uma empresa alternada por membros de uma tradicional família, que o sobrenome “Júnior” parece indicar. Sobre o personagem “funcionário público”, na obra de Murilo Rubião, Schwartz afirma o seguinte:

A burocracia, como sistema formal repetitivo condutor do absurdo pelo esvaziamento do significado, é o objeto de alguns contos do Autor. É nesse ponto que a herança Kafkiana é notável, na configuração de um universo onde o homem perde sua individualidade perante a massacrante força coercitiva que o aparelho burocrático implica. (SCHWARTZ, 1981, p. 80)

Pensamos que o conto *In excelsum* revela essa mesma força coercitiva da burocracia, que destrói o poder criativo do personagem. No entanto, embora a construção do texto aponte sempre para esse caráter anônimo do personagem, o nome da empresa, Rainbow & Sunshine, deixa entrever que algo diferente, otimista, um futuro iluminado está reservado a João.

Igualmente comuns, mas com possibilidade de ascendência, são os dois frades de *Ignotus Deus*, que têm a rotina quebrada, na semana de Pentecostes, quando “uma morte serena, mui natural” (IG, p. 19) abateu o convento e tomou as vidas de quase todos os companheiros, que do mundo partiram com sorrisos suaves, “o corpo tranquilo expelindo fragrâncias olorosas” (IG, p. 19), sinal de uma beatitude que isola, na sua autonomia, o ambiente monástico. Solitários, frei Abel e frei Domingos, únicos sobreviventes, personificam a vida rotineira do convento, e assim como Pistetero e Evélpides, em *Aves*, formam um par solidário que ao final será desfeito. Voltemos ao *Ignotus Deus*: após enterrarem os corpos, dividem entre si os encargos do convento e mantêm o hábito de fazer as mesmas coisas da mesma maneira, “de forma que a vida no convento não sofresse alteração” (IG, p. 19). Assim

³⁰² Cf. MONIZ, E. O Papa João XXI. *Biblos*, Coimbra, v. VI, n. 1-2, 1930, p. 08. O Papa João XXI era conhecido no mundo da ciência medieval do século XIII por Petrus Lusitanus. Nasceu em Lisboa, por volta de 1210 e estudou, em Paris, Filosofia e Medicina. Segundo o autor, “sua obra é tão vasta (...) que se tem discutido se, de feito, foi só um Petrus Hispanus que escreveu todos os valiosos tratados conhecidos, ou se houve nessa época outros portugueses ou hespanhóis, que usassem nomes similares, de invulgar envergadura científica, especializados nos domínios da medicina ou nos arcanos e subtilezas da filosofia medieval, de sorte a produzir toda essa importante bibliografia (...)”. Na Lisboa contemporânea, esta é apenas uma entre tantas avenidas, onde se acumulam anônimos e vulgares edifícios de escritórios ou serviços.

alternavam os trabalhos da horta, as diligências ao sino, a limpeza dos claustros, para que a vida “pulsasse lenta e suave” (IG, p. 19), como convém a um modelo monástico. As tarefas repetitivas exercidas pelos frades eram atividades do cotidiano e a própria rotina do convento desprovida de expressão, pois assim deve ser um “bom serviço de Deus” (IG, p. 20). Ressalte-se que a linguagem escolhida para qualificar a vida no convento e dos dois frades por si mesma indica um *locus amoenus*, calmo, rotineiro, descrito com um tom poético, expresso através de expressões suaves como “morte assim tão simples” ou “o Senhor chama a si os seus com brandura”. Em vez de morte, fala-se em “trespasse em santidade”; no lugar de sofrimento, há uma “provação entretecida de cuidados” (IG, p. 19); eufemismos que redimem mesmo os momentos mais pesados da existência.

Em ambos os contos, inicia-se um processo de transformação dessa rotina diária sobre a qual os personagens não têm nenhum controle e que os levará a viagens fantásticas, em meios de transporte completamente insólitos ou imprevisíveis. No conto *In excelsum*, a quebra insinua-se quando, em um dia de exceção, João chega ao trabalho invulgarmente cedo, entra no elevador, e o narrador nos avisa que “foi a porteira a última pessoa que o viu e que com ele trocou palavra” (IG, p. 13). Essa afirmativa é a chave para um processo de mudança que se inicia. De imediato, o personagem não percebe nada de errado, embora uma inquietação estranha (IG, p. 14) pareça perturbá-lo nesse dia; como fazia sempre, entrou no elevador e “foi pensando no trabalho que havia a fazer nessa manhã” (IG, p. 20). Refletindo sobre isso não percebeu que o elevador não parou no sexto andar e que já havia passado pelo 17º e último em uma velocidade exagerada. Processo parecido ocorre em *Ignotus Deus* quando algo estranho acontece na monotonia conventual: frei Domingos não consegue abrir o portão como sempre o fazia; e frei Abel, à mesma hora, não conseguia fazer o badalo do sino tocar por mais força que fizesse (IG, p. 20). Ao contar o ocorrido um para o outro, questionam se seria “desígnios da Providência ou malas-artes do demônio” (IG, p. 20) e, de forma semelhante a Ulisses, ficam na dúvida sobre se quem age é um deus amigo ou inimigo. A suspensão da realidade torna-se mais premente quando os frades percebem que ao redor do mosteiro “havia o nada” (IG, p. 21). A paisagem colorida (e real) em volta do convento sumira, e agora “vislumbravam-se vagos fios de névoa, errantes, lentos, desdobrando-se em volutas preguiçosas”³⁰³ (IG, p. 21). Interrompida de forma abrupta a rotina, o ser humano é convidado a penetrar em horizontes que a névoa esconde do seu olhar desprevenido.

³⁰³ Este é um exemplo do diluir da realidade com expressão repetida em Mário de Carvalho.

É a partir desse dia excepcional que as viagens têm início, ou com um meio de transporte meramente insólito, ou adaptado ao mundo moderno em que as máquinas assumem cada dia mais espaço no cotidiano das pessoas. Em *In excelsum*, João Mendes é lançado a uma aventura fantástica em um elevador que dispara em uma subida vertiginosa, a uma altura que ele não conseguia mais computar, o que nos remete à viagem à lua feita por Luciano, que da mesma forma foi levado ao céu por um tufão (*HV* I.10). Mas diferentemente de Luciano, João Mendes não queria embarcar em uma aventura fantástica, que o surpreende em meio a rotina diária e lança-o em direção ao desconhecido, provocando terror, medo e surpresa. Diante da nova situação não reage com tranquilidade ou coragem, mas com descompostura, gritando e uivando, o que destaca seu papel comum e vulgar. Mesmo com caráter diverso dos viajantes da literatura grega, assemelha-se a eles porque, ao ser tirado de sua rotina diária, o personagem passa a defrontar um destino desconhecido. Se em *História Verdica*, o narrador marcava o tempo e a dimensão espacial de forma “concreta”, impondo medidas para um espaço e tempo que não podiam ser contados (I. 10), a marcação do tempo da viagem nesse conto não é estabelecida em termos diretos: ocorre numa sucessão vaga de frio e de calor, luz fraca, luz forte. Depois de ver as tintas e os vincos da parede passarem rapidamente, aterrorizado e com medo de um impacto, o escriturário sentiu que fazia frio; depois “veio um período de calor” (*IG*, p. 14); seguiram-se os ruídos leves, sibilantes “ou em roncar pesado de turbina” (*IG*, p. 15), mas a ascensão continuava ininterruptamente. Marcada pelo anacronismo, não se sabe quanto tempo a viagem durou. Segundo o narrador, “ter-se-iam passado anos ou séculos. Passou-se um sem tempo” (*IG*, p. 15). Outro elemento que marca a passagem do tempo é a intensidade das luzes que por vezes baixavam e, em outros momentos, se tornavam mais vivas. O movimento de “expansão” (ou subida ininterrupta) do elevador é uma expressão hiperbólica que cria uma temática fantástica.³⁰⁴ Finalmente, já prostrado, João “viu-se iluminado sucessivamente por todas as cores do arco íris” (*IG*, p. 14), luzes que atuavam como uma espécie de redenção da vida monótona que tinha. Tornar-se um ser iluminado, de certa forma, já estava patente no nome da empresa em que trabalhava, como legenda de um destino.

³⁰⁴ SCHWARTZ, 1981, p. 73. O tema do elevador que se movimenta por um tempo indefinido ocorre também em *O Livro Grande de Tebas* (cf. p. 166-167). Semelhantemente ao conto aqui comentado, dentro do navio, o elevador desce em direção a mundos completamente estranhos. A hipérbole como figura de retórica que cria o Fantástico está presente em todo o romance mencionado. Em outro episódio (cf. p. 203-214), o protagonista sobe uma escada sem fim: seria uma remissão ao mito de Babel (*Gn.* 11.1-9)?

Aos frades de *Ignotus Deus* não é destinado nenhum transporte para a viagem fantástica da qual serão protagonistas. Quanto mais afastados dos avanços da civilização, mais espontâneos são os meios por que se redimem da rotina existencial. Como João Mendes, os religiosos são arrancados de suas rotinas e lançados em uma aventura da qual não querem (e receiam) participar. A passagem da realidade à anormalidade pode ser dada pela coincidência entre duas situações: “a porta não abre” e “o sino não dobra” (*IG*, p. 20). Sem saberem como, o convento em que vivem, após o nevoeiro, entra em outra dimensão juntamente com seus únicos sobreviventes: a um deles está reservada a viagem para o outro mundo; enquanto, para o companheiro, é o outro mundo fantasmagórico e insólito, que vem ao seu encontro.

O que na história de João Mendes se anunciava com o sugestivo nome da firma como um presságio está implícito na condição dos frades, cuja vida de penitência perspectiva a ascensão aos céus. Mas há uma dupla orientação para a viagem a outros mundos. O primeiro a fazer essa “passagem” para outra esfera é Frei Domingos, que inquieto e com os sentimentos transformados, como na comédia aristofânica, “alancou com a escada e veio encostá-la aos altos muros, num frenesi de curiosidade que frei Abel repreendeu brandamente” (*IG*, p. 21). Mas o frei curioso não ouviu o companheiro e, já no último degrau da escada, debruçado para fora, foi levantado pelo ar, para um lugar indeterminado. O uso de uma escada para ir ao “céu” não é incomum na literatura, basta lembrar Trigueu, em *Paz*, utilizando o mesmo expediente (v. 69-71), que se mostra ineficiente. Tampouco a curiosidade que impele alguns personagens é incomum: em *História Verdica* a curiosidade é a causa da viagem; em *Metamorfoses*, de Apuleio, a curiosidade é motivo de punição ao personagem que se vê transformado em asno. Frei Abel guarda a escada e não tem coragem para olhar o exterior; sua vida torna-se mais solitária, embora “lentos e tranqüilos transcorreram os tempos (...) numa paz de alma morna e aconchegada” (*IG*, p. 22) que o levou ao estabelecimento de uma nova rotina. Entretanto, ele mesmo fará também uma viagem a um mundo espiritual oculto no próprio convento, quando o anúncio da interrupção da nova ordem diária é dado por um “clarão de luz colorida que o vitral projectava (...) e parecia deflagrar umas pequenas chamas fosforescentes” (*IG*, p. 22).

Os desfechos de ambos os contos mostram a chegada do sujeito ao espaço celeste e seu encontro com “deus”. Em *In excelsum*, João Mendes estava já fatigado, quando a marcha do elevador diminuiu significativamente e parou. Ante o olhar pasmo do escriturário, os painéis que o rodeavam sumiram, assim como a parede, últimas barreiras a separá-lo do

infinito, e “tudo ficou mergulhado numa luz opalina, brilhante, quase compacta” (IG, p. 15). Levantou-se, então, e como já antecipava o próprio nome do conto, em estado sublime ouviu uma voz, dizendo: “São imprevisíveis os caminhos que a Mim conduzem” (IG, p. 15). “Deus” havia se servido do transporte que João Mendes utilizava todos os dias para subir os andares do prédio, um elevador moderno, para levá-lo até sua presença.

Da mesma forma, em *Ignotus Deus*, o personagem irá encontrar-se com a divindade. Após o clarão tomar a capela do convento, o frade pressente que não está sozinho: aterrorizado, vê sentados pelos bancos várias “criaturas disformes e díspares que o olhavam em sossego” (IG, p. 22). Eram poucas as que tinham forma humana; as outras tinham olhos – se os tinham - e membros avantajados, as peles eram rugosas e as mãos como garras, e outras ainda tinham caudas ou cristas, mas apesar do aspecto monstruoso resplandeciam luz.³⁰⁵ Pensando tratar-se de demônios, o frade, corajosamente, começou a exorcizá-los. Porém, uma figura cabeçuda, enrugada e com uma cauda sob os pés disse-lhe para parar: o frade foi incapaz de desobedecer a uma solicitação tão serena. O ser estranho chamou um outro ser de feição sorridente e fulgurante, que irradiava paz e bondade e perguntou: “Então durante todos estes séculos persuadiste estes pobres seres de que eras um deus único?” Suspirando, o ser monstruoso acenou em direção ao frade e disse: “bom, leva lá este para o teu céu, ou lá como se chama, e procura-me depois, que temos contas a ajustar...” (IG, p. 23).

Na verdade, aqueles monstregos que tomaram a nave da capela eram seres transcendentais, expressivos de um universo extra-humano que eventualmente nos rodeia, entre os quais a imaginação humana identificou um deus bom e outro mau, provavelmente dentro de um pensamento cristão. Nesses contos, do mesmo modo que ocorre na *Odisseia* em que há deuses que apóiam ou prejudicam o herói, o homem parece ser um brinquedo/marionete nas mãos dessas entidades superiores e, em ambos os casos, há um comprazimento por parte de quem manipula. Dessa forma, o imaginário coletivo sobre o espaço celeste e sobre o aspecto divino, veiculados pela ‘igreja’ ao longo dos séculos, são desconstruídos nos dois contos, apontando para uma pluralidade de divindades e de caminhos para se chegar até elas. Mas embora o percurso possa ser diverso, um elemento é essencial: a luz, a funcionar como fator de redenção de sujeitos comuns. A luz é, pois, um elemento tradicionalmente expressivo

³⁰⁵ É relevante registrar que a presença do ‘monstruoso’ é constante na fantasia do autor. Cf. Contos com seres estranhos em *Fabulário* ou a *Inaudita Guerra*.

do universo divino.³⁰⁶ Representando o homem comum e anônimo, os personagens desses contos, embora não queiram e nem saibam que irão “viajar”, conseguem uma resposta satisfatória à freqüente pergunta de todo sujeito: “para onde vamos e o que há após a morte?”. Uma resposta possível dada pelos contos é que são inúmeros e imprevisíveis os caminhos. Segundo Schwartz, os detalhes inverossímeis que rompem a lógica do discurso propiciam uma nova lógica, “que é a lógica do absurdo”.³⁰⁷

Não podemos afirmar que no conto *Dies irae*, de *A inaudita Guerra*, haja uma viagem tradicional em que um personagem parte em busca de um lugar e de um objetivo específico; porém há uma espécie de interrupção temporária da normalidade cotidiana do personagem, que sem saber o porquê, no simples cumprimento da sua rotina diária, é lançado em um estado de irrealidade fantástica. O mundo em que vive, assim como o dos frades de *Ignotus Deus*, transforma-se abruptamente, como se o próprio universo, através de eventos estranhos, tentasse arrancar o herói da apatia e da monotonia que o aliena. Nesse sentido é que podemos interpretar o tumulto que abala o dia do personagem e de seus amigos como uma ‘viagem’ simbólica, que poderia proporcionar ao protagonista uma reflexão sobre seu próprio ‘eu’ ou mesmo uma ascensão a um mundo iluminado; tal idéia encontra eco no título do poema *Eu*, de Hilda, esposa de Teles, que havia partido no dia anterior para as termas a fim de acabar sua obra, “no mundo mais remoto, isolado e monótono” (*IG*, p. 40) que foi capaz de encontrar, para um reencontro consigo própria, ela também em fuga do peso da rotina.

Como João Mendes, o protagonista, Teles, é um personagem do cotidiano que em nada se assemelha ao herói homérico, desprovido de quaisquer características físicas extraordinárias ou de ações que demonstrem nobreza. A construção da imagem do protagonista como um homem rotineiro também é revelada pela profissão maçante que exerce em um escritório na Praça de Londres (*IG*, p. 42) e pela escolha vocabular que sugere uma freqüência das mesmas ações em seu dia-a-dia, como, por exemplo, “Não há de haver novidade” (*IG*, p. 41), “como de habitual” (*IG*, p. 42), “falava de coisinhas miúdas” (*IG*, p. 42) ou “como sempre” (*IG*, p. 42). No escritório, o chefe o alerta que seu ar sombrio e cabisbaixo atrapalha os negócios (*IG*, p. 44), porque os clientes queriam segurança, “tanto mais que nossos serviços eram tão vagos e indefinidos que qualquer cliente desistiria se não

³⁰⁶ Cf. ROCHA PEREIRA, M. H. *Concepções Helénicas de felicidade no além: de Homero a Platão*. Coimbra: Marãnus, 1955, p. 161. Segundo a autora, a característica mais marcante da “mansão dos iniciados é a luz brilhante que tem”.

³⁰⁷ SCHWARTZ, 1981, p. 66.

se sentisse feliz ao contactar connosco” (IG, p. 44). Esse emprego cuja atividade não é definida de forma direta, também traduz uma rotina de ações com a qual o personagem lida diariamente, como o preenchimento inútil de folhas de papel, pois para o patrão “a quantidade, muito repetida, gera a qualidade” (IG, p. 47).

O estabelecimento de uma mudança do cotidiano é expresso, já no início do texto, através da ocorrência de eventos curiosos. A primeira situação estranha com a qual o personagem se defronta é a aparição de bichos estranhos que tomam conta do mundo em que vive. Inicialmente, é um “animalejo grande, sapudo, grotesco, que guinchava estridentemente” (IG, p. 39) em sua banheira e um falcão pousado na arca de seu quarto (p. 40). Numa sucessão de eventos inusitados, o chefe é coberto por lagartixas com “escamas” que tomaram as árvores (IG, p. 42); e da janela da direção podiam ver no “enorme aquário encastado no arranha-céus do Ministério do Trabalho” (IG, p. 43) uma tartaruga gigante que se movia entre um cardume de peixes coloridos.

Entretanto, mais excêntrica que o aparecimento desses bichos é a reação dos personagens frente às ocorrências. De forma similar a do narrador de *Uma História Verdica*, de Luciano, frente aos inúmeros seres exóticos que encontrou em sua viagem, Teles, diante da aparência do animal de “pele verde, rugosa, mosqueada de manchas pretas e cabeça disforme em que rolavam olhos descomunais” e com “uma cauda comprida, coberta de escamas” (IG, p. 39) instalado em sua banheira, embora inquieto, não esboça nenhuma estranheza ou reação. O personagem apenas receia que as garras do animal “riscassem o esmalte da banheira” (IG, p. 39); assim, termina de fazer a barba, e depois mantém o banheiro fechado para que o monstro não “cirande” pela casa. Ante o falcão, o herói primeiro pensa em cobri-lo, mas depois opta por uma alternativa mais pacífica: expulsá-lo com o guarda-chuvas aberto (IG, p. 40).

Essa letargia ou incapacidade de reação de Teles parece representar a apatia de nossa própria sociedade frente às mais profundas crises civilizacionais com as quais nos deparamos, ou mesmo o “cerco” existencial em que o ser humano se encontra e para o qual não arranja saída. Nesse sentido, Teles não se espanta com o burburinho na rua, provocado por um grupo de homens, que com armas de fogo em mãos, atirava contra um avião que voava muito baixo naquele local (IG, p. 41), da mesma forma que a humanidade, apesar de expressar um certo mal estar, tomada por uma letargia alienante, não se surpreende com as guerras, com os problemas políticos ou com o rumo tomado pela civilização.

Ao contrário de Trigueiro em *Paz*, que apesar da incompreensão dos seus foi até o céu para buscar uma solução para os problemas de Atenas; ou de Pistetero e Evélpides em *Aves*, que fugiram de Atenas em busca de uma cidade ideal em que pudessem viver sem problemas, o personagem da rotina, embora sombrio e cabisbaixo (*IG*, p. 43), é incapaz de esboçar uma reação frente ao que o incomoda. Inquirido pelo chefe sobre seu ar de melancolia, Teles responde que não há nada especial: apenas a viagem da mulher (*IG*, p. 43) e a visão de “uns tipos a disparar contra um avião comercial” (*IG*, p. 44), que o patrão entende como falta de civilidade, porque “este povo, quanto a civilidade, anda muito por baixo” (*IG*, p. 43). Com um “nada de grave”, o empregador sequer pára para pensar sobre as lagartixas com escamas que infestaram as árvores ou sobre o ataque ao avião, porque, segundo ele, devemos agir como a rainha da Inglaterra que sorri mesmo com problemas ou como o palhaço que no dia da morte do pai continua o *show* na arena (*IG*, p. 44), ou seja, devemos fingir que nada acontece ao nosso redor e continuar com nossa rotina. A todos os estímulos, respondemos com um mecanicismo indiferente.

Outro fenômeno estranho ocorre na hora do almoço de Teles e dos companheiros de trabalho: a iluminação do restaurante, em que a luz ia e vinha; questionado sobre o problema, o funcionário afirma que “é a luz natural que anda assim essa manhã” (*IG*, p. 45); e o purê de batata candente servido, com um brilho tão forte que, “quando fazia escuro, naquele balancear constante de luz e sombra, iluminava os comensais (...) com uma luminosidade branca” (*IG*, p. 46), que embora fosse curioso para Nunes, era apenas “falta de sal” (*IG*, p. 47) para Marques. De forma oposta da que ocorre com João Mendes e os frades, a luz, nesse conto, não consegue redimir os personagens dos difíceis problemas existenciais ou da rotina, porque eles sequer percebem que podem sair das sombras e serem iluminados por outro tipo de experiência (ou vivência).

Nunes, preocupado com a solidão de Teles, o convida para jantar em sua casa, mas ao abrir a porta quase cai num vácuo que a havia tomado, assim como aquele que levou um dos frades em *Ignotus Deus* para outro mundo: a porta se abria “para um céu azul, com poucas nuvens, em que aqui e além, voavam os pássaros brancos” (*IG*, p. 48). A mesma falta de reação ou estranhamento toma os personagens, que diante de tão extraordinário acontecimento, apenas cancelam o convite para jantar. No bar que resolvem comer, diante dos dois anjos que teciam intrigas angelicais em uma cervejaria (*IG*, p. 48), os personagens sentem apenas um embaraço ou uma inquietude diante da situação inesperada. Teles chama o

amigo para dormir em sua casa, mas avisa que lá havia “uns monstrozecos, desses vulgares” (*IG*, p. 49); entretanto, quando chegam, os bichos haviam sumido. Novamente, a imagem do rio Tejo iluminado por um relâmpago que “eternizava-se, fixo, e criando uma vasta zona de luminosidade que encandeava” (*IG*, p. 49) não provoca nenhuma reflexão por parte do personagem, que apenas pensa que “aquele foi um dia frustrante” *IG*, p. 49). Utilizamos novamente as considerações de Schwartz³⁰⁸ aplicadas a Rubião, as quais pensamos serem apropriadas para abordar o fantástico em Mário de Carvalho:

Vemos, assim, como o elemento fantástico (...) dilui as relações tradicionais do texto com o receptor, instauradas pela narrativa de suspense, integrando o leitor dentro de um universo alicerçado num absurdo verossímil. É essa ausência de perplexidade frente ao fato sobrenatural que faz com que a narrativa do Autor venha carregada de modernidade (...). (FURTADO, 1981, p. 69)

Assim, imerso em sua própria individualidade e rotina, ao protagonista é oferecida pelo universo uma redenção proporcionada pela “luz”, que poderia salvá-lo da indiferença e do mal-estar em que se encontra; porém diante da manifestação de uma nova ordem “cósmica” que lhe é imposta (e que manifesta simbolicamente uma tentativa de resgatar da letargia as sociedades contemporâneas), o herói a recusa por não compreender o que ocorre ou por não conseguir se mover do “lugar” social, psicológico e cultural em que se encontra.

³⁰⁸ Segundo Schwartz (1981, p. 69), a obra de Murilo Rubião é “carregada de modernidade, aliando-a, a partir do exemplo de Kafka, a uma nova mas grandiosa gama de escritores latino-americanos: Mário de Andrade, Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Juan Rulfo, Gabriel Garcia Marques (...) e, deslocado no seu tempo, Machado de Assis”. Pensamos que a obra de Mário de Carvalho integra essa tradição de Fantástico moderna.

5.2 Análise de temas clássicos em *Fabulário*

*Fabulário*³⁰⁹ é uma coletânea de breves contos que, em oposição aos de *A inaudita Guerra*, caracteriza-se mais amplamente pela forma dialogada. A estrutura e o conteúdo dos textos, relacionados ao próprio título da edição que encerra uma potencialidade ficcional, indicam uma composição literária fantástica e, às vezes, *non sense*. Constitui-se de cinco rubricas, que abrigam um conjunto de textos de temas diversos, mas não nomeados individualmente, exceto no último caso. Duas temáticas são recorrentes nos contos: a viagem a lugares diversos e exóticos e o encontro com civilizações ou sujeitos ‘diferentes’ do que tradicionalmente conhecemos, qualquer uma delas sugestivas de uma mesma necessidade de fuga do simples cotidiano. Na perspectiva de Piglia, há duas teses sobre o conto: a primeira é a de que “um conto sempre conta duas histórias”³¹⁰ e a segunda é que “a história secreta é a chave da forma do conto e suas variantes”.³¹¹ Assim, pensamos que paralelamente às narrativas de viagem ou sobre o ‘outro’ há outras histórias (ou questionamentos) sendo contadas, sempre de forma irônica, que apontam para a busca do indivíduo por um lugar ideal, por seu ‘deus’ ou sua identidade. De acordo com a perspectiva analítica que desenvolveremos sobre a viagem fantástica, iniciaremos em *Exórdios, Países e Exemplos*.

³⁰⁹ A palavra ‘fábula’, do latim *fabula* (cf. gr. *dóxa*), acumulava já tradicionalmente os sentidos seguintes: a) no uso comum, “comentários, opinião pública, conversas”; estas são nuances abonadas, por exemplo, pela expressão *convivales fabulae* – “conversas de mesa”, ou pela interjeição *fabulae!*, “Tretas! Histórias! Disparates!; b) adquiriu então, numa adaptação específica à terminologia literária, o sentido de “narrativa sem base histórica, lenda, ficção” (cf. gr. *mythos*); c) “peça de teatro”, dramatização de uma história; d) ou, por fim, “conto, fábula, apólogo”, especificando um tipo de narrativa marcadamente moralista. GAFFIOT, *s.u.* Etimologicamente liga-se a *for, fari-* “dizer”, “narrar”. Mais tarde suscita a formação do denominativo *fabulor, fabulari*, “narrar em forma dialogada”. Com a mesma família semântica estão relacionados, com sentido equivalente, os adjetivos *fabulosus* e *fabularis*. Cf. ERNOUT, A.; MEILLET, A. *Dictionnaire Étymologique de la Langue Latine*. Paris: Librairie C. Klincksieck, 1939, *s.u.* Vide ainda a definição de fábula em REIS, C. Fábula. In: *Biblos- Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*. Lisboa, São Paulo: Verbo, 1997, p. 462-463, p. 459: “Do ponto de vista formal, a fábula constitui normalmente um relato breve e concentrado numa acção simples, desembocando num desenlace de claro recorte moralizador (...) pode ser aproximada do conto, sobretudo daquele cuja inserção popular denota uma autoria indeterminada e uma transmissão oral”. Todas estas especificidades de sentido estão, de fato, presentes na coletânea de Mário de Carvalho.

³¹⁰ PIGLIA, R. Teses sobre o conto. In: *O laboratorio do escritor*. São Paulo: Iluminuras, 1994, p. 37.

³¹¹ *Ibidem*, 38-39. A arte do escritor está na capacidade de “saber cifrar a história 2 nos interstícios da história 1”, pois um conto é uma narrativa ficcional que contém sempre uma história secreta. Mas essa história secreta não possui um significado escondido dependente de uma explicação: “o enigma não é senão uma história que se conta de modo enigmático”. Cf. GONÇALVES, H. M.; MELO, G. C. Conto. In: *Biblos- Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*. Lisboa, São Paulo: Verbo, 1995, p. 1267-1274, p. 1267. O conto caracteriza-se por ser uma narrativa curta, ter “unidade e linearidade de acção ou seqüência de microações, reduzido número de personagens, geralmente uma centralizadora que dá unidade ao conto, brevidade temporal (...) e espacial (...), de modo a permitir uma maior concentração diegética”. Vide também GOTTLIB, N. B. *A teoria do conto*. São Paulo, 1985 e MOISÉS, M. *A criação literária*. 10 ed. São Paulo: Prosa, 1982.

Como o próprio nome do capítulo indica, os temas tratados em *Exórdios*³¹² são o começo de uma urdidura narrativa que é ampliada nas rubricas seguintes. Sob a ótica dos gêneros literários, o exórdio possibilita uma projeção de informação, revelando “um determinado horizonte de expectativas pragmáticas que suportam a concretização de determinadas configurações temáticas e semânticas ou ainda a sua derrogação total ou parcial”.³¹³ Dessa forma, os temas sobre o ‘outro’ como fuga de uma rotina, a busca de ‘deus’, a guerra e a configuração de terras diferentes, ou do impulso que mantém o homem vivo, aqui apenas sugeridos, são explorados de forma mais ampla nos textos seguintes.

Dos contos incluídos nos *Exórdios*, há dois que particularmente interessam ao tema que vimos a desenvolver, a viagem extraordinária³¹⁴ calcada nos modelos antigos (*F.* p. 13,19). Os personagens centrais não são nomeados, porque o que importa nessas narrativas é o caráter “moralizante” da fábula associado à “busca” realizada pelo sujeito, anônimo e universal, e “o que” ele encontrará ao final da viagem. O primeiro texto, extremamente curto, funciona como uma espécie de preâmbulo a condensar, em traços abrangentes, o modelo em causa. Não há nele indicação do transporte utilizado, nem do tempo que se gastou na viagem; sabemos apenas que, movido pelo desejo, “um homem quis ir até ao fim do mundo e foi” (*F.* p. 13). Primeiramente, há que se atentar para o personagem que se aventura numa busca do “fim do universo”: identificado genericamente como “um homem”, poderíamos afirmar que ele representa o Homem em sua busca incessante, quer seja através da literatura fantástica ou através da ciência, como da simples imaginação, pelo conhecimento do que seria esse outro ‘lugar’, tão extremo e distante da realidade conhecida, e que seres possivelmente nele habitariam. Identificado, num anonimato global, esse sujeito, impõe-se de imediato outra questão: o que motiva a viagem. Nesse pequeno conto, o personagem “quer” ir ao fim do mundo, fator que o diferencia daqueles personagens dos primeiros contos que são lançados, sem consulta prévia, a uma aventura fantástica da qual não querem participar. Acrescida à vontade, o simples registro de que ele ‘foi’, leva-nos a uma dúvida inevitável e para a qual não há uma resposta única: o protagonista foi realmente ou simplesmente viajou através da

³¹² GAFFIOT, F. *Dictionnaire Illustré Latin-Français*. Paris: Librairie Hachette, s.u. *Exordium* advém de *exordiri* “começar a tecer”. Relacionado à língua significa “início de um discurso”; em sentido amplo - “começo, princípio, origem”. Na aplicação literária, aponta para a definição básica de uma trama, que depois se preenche, retoca e desenvolve.

³¹³ DIOGO, A. A. L. Exórdio. In: *Biblos- Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*. Lisboa, São Paulo: Verbo, 1997, p. 446-447, p. 446.

³¹⁴ Todas as citações do texto de Mário de Carvalho serão realizadas pela indicação das páginas.

imaginação? Mas seja qual for o modo de concretização desse projeto humano, apesar de extremo, ele é mesmo assim acessível à determinação do Homem.

Executada a viagem, a paisagem do fim do mundo é revelada em termos vagos, mas expressivos daquilo que, sem se conhecer, se imagina grandioso, numa dimensão que se sente universal: “era uma grande falésia que dava para um abismo”. Novamente, a terminologia utilizada é extremamente ambígua, pois após as rochas altas (que em uma falésia comum dão para o mar) havia um abismo, palavra sinônima de voragem, precipício profundo ou em sentido figurado ‘o que não é compreensível’, ‘o que é misterioso’, ou ainda, simbolicamente, “aquilo que é sem fundo, o mundo das profundezas ou das alturas indefinidas”.³¹⁵ Diante dessa visão de algo que o confunde e o desafia, uma dúvida assalta o homem: “Mas onde é que fica mesmo o fim do mundo? Aqui ou lá em baixo?” (*F.* p. 13). De fato, o homem pergunta-se sobre o local em que ele mesmo está: início ou fim do mundo? O advérbio ‘aqui’ representa para o aventureiro o que é conhecido, o que é real, palpável, ao contrário de ‘lá’, que se afigura como incompreensível e que, por isso, pode gerar medo e desconfiança. Pensamos quase sempre que a posição de estar “aqui” ou de estar “lá” é uma disposição espacial antagônica simples, mas para o personagem essa relação produz mais dúvidas que certezas, porque ele encontra-se em um lugar fronteiro. Esse *entre-lugar* produz no personagem a impressão de desorientação, ou distúrbio de direção, porque é, antes de tudo, um *locus* de deslocamento exploratório ininterrupto que oscila entre “o aqui e lá, de todos os lados, (...) para lá e para cá, para frente e para trás”.³¹⁶

Também em busca de algo que lhe é caro, ou em fuga do que o martiriza, viaja o herói de um outro conto (*F.* p. 19), por um meio que o narrador deixa oculto. Pela mão do acaso, ou de um impulso inconsciente, um velho mercenário chegou a uma cidade não nomeada, descrito como um homem “todo couraçado de armas”. De início, o fato de o protagonista chegar coberto de armas provoca a impressão de que ele estaria em busca da guerra; mas o motivo da viagem torna-se claro: ao viajante agrada, pelo contrário, um sítio em que possa viver sem guerras, em paz; traduzindo em outras palavras, o mercenário procura despir uma identidade que o deprime tão somente pelo seu contrário. Assim, logo ao entrar, embora recebido de forma hospitaleira, foi detido pelos vereadores que o advertiram da proibição de

³¹⁵ CHEVALIER, GHEERBRANT, 1982, *s.u.*

³¹⁶ Cf. BHABHA, H. K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG 1998, p. 19. Tomamos de empréstimo as reflexões de Bhabha sobre os Locais da Cultura: a cultura se localiza no “entre-lugar”. A epígrafe de seu livro é elucidativa a este respeito. “Uma fronteira não é o ponto onde algo termina, mas, como os gregos reconheceram, a fronteira é o ponto a partir do qual *algo começa a se fazer presente*”.

andar armado na cidade. O homem pergunta o porquê dessa imposição para vir a saber que a cidade é da paz. Feliz, o mercenário afirma: “Enfim, tenho o que quero. Vou trabalhar de ferreiro” (F. p. 19). O mesmo material, o ferro, passa a acumular duas conotações: a guerra, simbolizada pelas armas, e a paz, expressa no exercício de uma profissão artesanal, ou seja, o homem quis mudar de vida sem perder a própria natureza. No entanto, quando tenta tirar as partes da armadura e deixar o escudo, “deu por que estavam embutidos na carne, como crostas, debaixo das quais havia um pulsar de carne viva” (F. p. 19). Quando o viu, um vereador disse: “esse levou a guerra tão a sério que já nem sabe querer a paz” (F. p. 19). Tema, de resto, sempre atual sobre que o narrador leva-nos a refletir: as guerras que perduram sem que se saiba realmente o porquê, ou melhor, que a história da Humanidade é a história de uma sucessão de guerras.

O personagem, ao aventurar-se em busca da paz, fez uma tentativa frustrada, porque a guerra havia tomado toda sua essência humana. A imagem do homem couraçado demonstra uma espécie de metamorfose pela qual passou o protagonista, pois havia se transformado, sem retorno, em uma ‘máquina bélica’. Este é precisamente o mesmo rumo de pensamento das *Aves*. Alguém parte à procura de um outro mundo, que não sabe qual é nem onde fica, porque o seu Ihe desagrada (curiosamente, porque quer também trocar a guerra pela paz). Encontra-o no mundo ideal das aves onde não há dinheiro, nem tribunais, nem tudo aquilo de que fugia. Mas o herói ateniense também não é capaz de querer a paz e acaba contaminando ‘a cidade das aves’ com os males que não conseguia afastar, a tal ponto deles estava contaminado. Mário de Carvalho não vai tão longe, preserva a identidade pacífica dessa outra cidade, pela simples expulsão de quem nela não tem lugar.

Os dois personagens anônimos e solitários, destes contos de *Exórdios*, através de uma viagem, aproximam-se do que procuram, de forma que esse novo conhecimento ou lugar especial se constitui como um auto-aprendizado: no primeiro caso, o homem defronta-se com os limites da realidade que pretende ultrapassar, na busca de outra ‘verdade’ que tem a dimensão do universal; no segundo, o personagem inicia um processo que o leva ao conhecimento de si mesmo, e esse conhecimento pode pôr abaixo suas ilusões de ultrapassar a sua própria condição. Diferente do que ocorre em *A Inaudita Guerra*, aqui não há uma salvação do sujeito, e sim a constatação de que, respondidas as interrogações ou buscas que o mantinham vivo, permaneceu como no estágio anterior. Falta realizar um movimento de ‘ascensão’ que de fato o liberte e o redima da mediocridade humana.

A rubrica *Países* contém um grupo de seis textos, que, como o próprio nome indica, contam histórias de povos e países criados pela imaginação do autor e que, apesar de serem criações ficcionais, relacionam-se a alguns aspectos históricos e a alguns temas literários específicos.

Em dois contos (*F.* p. 23, 26), os povos são conduzidos pelo rei por uma longa viagem ou travessia. Assim o tema do escapismo parte do individual para o coletivo, numa flutuação a que a tradição grega, como vimos, tinha dado execução. O primeiro rei era movido simplesmente pelo tédio que o tomava; por isso ordenou uma mobilização geral para invadir a Índia, terra longínqua e desconhecida, mas promissora (*F.* p. 23). À frente do exército, obteve muitas conquistas em longos anos de guerra, conseguindo inclusive tomar a Índia, uma espécie de nova Tróia. “Mas quando o rei quis regressar, com o seu exército, já ninguém se lembrava onde ficava o seu país. Tinham-no perdido” (*F.* p. 23). Embora não possamos identificar integralmente as relações intertextuais que o texto estabelece, parece haver “ecos” da *Odisseia* no conto: como na épica grega, o rei, após anos de ausência e guerra, apesar da glória alcançada através da empreitada, quer retornar ao seu país assim como Ulisses, mas isso é impossível, tornando o rei e seus companheiros solitários, ou melhor, estrangeiros e apátridas.

Invertendo os passos épicos, o conto não nomeia o povo ou o rei, não comenta as etapas da viagem, não insere deuses que agem a favor ou contra o herói, não comenta a recepção dos estrangeiros na Índia; enfatiza apenas o desejo do retorno, depois das glórias da conquista, a um lugar e a uma vida normal, mesmo se entediante ou rotineira. Além desse desejo de retorno, assemelham-se os textos pelo fato de o rei ter-se perdido como Ulisses esteve. Mas a Ítaca que se tornou, para o seu senhor, o desafio de uma nova aventura, a do reencontro consigo mesmo, parece vedada a um novo viajante, para quem a falta de regresso ecoa como uma condenação.

O conto pode ser entendido, ainda, como uma representação da expansão marítima portuguesa, especialmente a empreendida por Vasco da Gama em direção à Índia e, assim, relaciona-se com *Os Lusíadas*, de Camões, a voz de uma ‘odisséia’ lusitana. Embora o país invasor não seja identificado, sua ligação simbólica com Portugal parece evidente, na medida em que a narrativa demonstra passos parecidos com os da expedição portuguesa: enquanto a viagem avança e as terras são conquistadas, vão-se perdendo homens, ou porque morreram durante a viagem ou porque resolveram permanecer nos sítios em que aportaram. A expressão

que fecha o texto “Tinham-no perdido” pode indicar também a perda do poderio português após as expansões marítimas ou que os esforços para gerir ou manter as colônias tivessem impedido os governantes de pensarem em seu próprio país, o que o fez, metaforicamente, cair no esquecimento. O que parece claro é a alusão a um Portugal que após a saga marítima não voltou, de fato, a ser o mesmo, tal como previra o Velho do Restelo, em *Os Lusíadas*³¹⁷ (cf. 4. 94-104).

O rei do conto seguinte tinha, para sua viagem, uma outra ambição: levava seu povo faminto e desesperado para “uma ilha fértil e verdejante que conhecia” (*F.* p. 26). Não propriamente para escapar ao tédio, mas às dificuldades e à mediocridade, o soberano procurava soluções, sonhara com um troféu que esperava conquistar à distância. Tal como ocorre em algumas passagens da *Odisseia*, a imagem da ilha paradisíaca apresenta-se como um refúgio ideal e capaz de salvar um povo (ou um herói) da morte, oferecendo-lhe uma etapa de delícias e refrigério. De forma diversa dos outros contos que analisamos, o narrador informa o percurso que irá ser feito e ‘como’ irão fazê-lo. Para alcançar o destino, “havia que atravessar a pé enxuto uma língua de areia de muitas milhas, aproveitando a maré baixa” (*F.* p. 26) e o percurso devia ser feito em apenas uma hora, tempo que o refluxo da água permitia. Mesmo tendo que atravessar o mar para alcançar o destino, a escolha do meio de transporte é diferente das outras formas habituais que se utilizam, como um navio, uma jangada, a nado, levado pelas ondas: para atravessar o mar, teriam que caminhar. Há nesse desafio a sensação de um confronto, despojado de meios, em que o homem se depara, de mãos vazias, com a grandeza do seu sonho.

O conto possivelmente remete à passagem bíblica em que Moisés leva o povo do Egito para a terra prometida. Diante do mar Vermelho, o profeta toca com o cajado as ondas que se abrem para o povo passar, mas fecha a seguir, fazendo com que os perseguidores morram afogados.³¹⁸ No conto de *Países*, o inimigo não é um exército e sim a fome que fez com que o povo se demorasse recolhendo os mariscos. Assim como Ulisses e Moisés, o rei brigou e exortou o povo para que se mantivesse no caminho, mas de nada adiantou, porque os companheiros não largavam os mariscos, que comiam ali mesmo, crus. Logo veio a maré e “os quinhentos e setenta e sete membros daquela caravana, que formavam todo o povo, pereceram afogados” (*F.* p. 26).

³¹⁷ CAMÕES, L. *Os Lusíadas*. Prefácio de Hernâni Cidade. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

³¹⁸ ALMEIDA, J. F. *Bíblia Sagrada*. Rio de Janeiro: Fecomex, 1997. (Ed. Revisada e corrigida). Ex., 14.21-30.

O rei age como um herói a quem foi confiada a salvação de todo um povo, seus companheiros de viagem, e como ocorre com Ulisses, a responsabilidade pela morte de seus companheiros não é sua, mas da imprudência dos outros. De resto, o tema da fome que levou os companheiros de Ulisses à desobediência ao seu comandante e à morte recorda o episódio da ilha de Hipérion (*Od.* 12. 340-425). O fato é que o rei conseguiu chegar “sozinho à ilha e aí ficou rei sem povo” (*F.* p. 26). O isolamento para que caminha confirma a posição inicial dessa análise sobre a solidão do aventureiro. Solidão que exprime, antes de mais, a própria qualidade de ser herói, de possuir a grandeza para enfrentar dificuldades, de não se deixar vencer por carências e limitações de natureza humana, em nome de um ideal superior. Esse é o segredo de glória que se consagra na solidão de um herói bem sucedido: a arte de conquistar a excelência e o preço a pagar.

Sugestivo é também, no seu simbolismo lacônico e baseado numa expressiva simetria de palavras, o conto (*F.* p. 25) em que um homem veio do país hiperbóreo e disse: “Tivesse eu uma alavanca e levantava o mundo!” Veio outro e diz: “Tivesse eu um mundo e levantava alavancas.” E “aqui começou a mais áspera desde sempre guerra religiosa”. O país de onde vieram parece indicar um lugar isento de todo mal, arredado da civilização, ‘branco’ no seu desenho. O ‘país dos hiperbóreos’ contém, em Mário de Carvalho, o duplo sentido clássico, sacro e geográfico. O nome advém de uma possível localização geográfica, “para além dos lugares de onde procedia o vento Bóreas ou do Norte”,³¹⁹ ou seja, para além das fronteiras do mundo conhecido, ‘branco’ também em termos civilizacionais.

Heródoto referiu-se a esse povo, embora não admitisse sua existência. Sobre eles, afirma o autor de Halicarnasso que, “(...) nem os Citas nem nenhum dos outros povos que habitam na zona dão a mais pequena informação, a não ser os Issédones. Mas, julgo eu, nem mesmo estes têm nada a dizer, senão também os Citas o diriam, do mesmo modo que falam de homens com um só olho” (IV. 32)³²⁰. Se para o historiador a inexistência desse povo é evidente, na literatura grega são abundantes as referências a esse país como um lugar destinado aos bem aventurados. A propósito das referências aos Hiperbóreos na literatura, o próprio Heródoto dá-nos pistas dos autores em que ocorrem: “é Hesíodo quem fala dos Hiperbóreos, como também Homero nos *Epígonos*, se é realmente Homero autor dessa

³¹⁹ ERRANDONEA, I. *Diccionario del mundo clásico*. Barcelona: Editorial Labor, 1954, s.u.

³²⁰ Segundo Heródoto (4. 33), o povo que mais se refere aos Hiperbóreos são os Délios, que afirmavam serem os Hiperbóreos quem enviava à Cítia ofertas sacras embrulhadas em palha de trigo. “A partir da Cítia, cada povo as recebia dos seus vizinhos e as fazia circular rumo a ocidente, tão longe quanto a costa adriática (...)”. Tradução de SOUSA E SILVA, M. F.; GUERREIRO, C. A. *Heródoto, Histórias*. IV. Lisboa: Edições 70, 2000.

epopéia” (4. 32) Na concepção sacra veiculada pela literatura, o país dos Hiperbóreos é um local destinado aos eleitos, de onde o homem sai ‘branco’, como de uma espécie de ato criador. Píndaro (*P.* 10. 29-46) descreve os Hiperbóreos como um país idealizado e maravilhoso relacionado a Apolo, para o qual não há caminho nem de barco nem a pé. Para os Gregos, os homens escolhidos pelos deuses iam para os Hiperbóreos gozar uma felicidade só possível no além, longe das doenças e livres da velhice.³²¹

Prevalece, nesse conto, a idéia de que estes homens saíram desse (não) lugar “brancos”, isentos de uma contaminação sociocultural (ou da técnica). Uma leitura possível para o conto seria a de que com uma ferramenta mecânica, a alavanca, aqui emblema da técnica, o homem julga-se capaz de levantar o mundo, de dominá-lo até ao infinito. Mas se em vez da técnica, pensa o segundo personagem, possuísse o infinito (o espírito), teria o poder absoluto sobre todas as alavancas; ou seja, não é o homem que depende da técnica para atingir o infinito; é o próprio talento humano que deve conduzir e dominar a técnica. Sob esta ótica, há um detalhe importante além da pura simetria das palavras: ao cruzar o singular e o plural de alavanca, insinua-se a idéia de que o espírito é capaz de multiplicar a técnica e de fato dominar a descoberta e a capacidade mecânica. A guerra religiosa “mais áspera desde sempre” (*F.* p. 25), iniciada após esse ambíguo diálogo, poderá estar relacionada com a maneira como cada um concebe a realidade que o cerca: as civilizações, ao longo da história da humanidade, distanciam-se exatamente porque algumas privilegiam a técnica e outras valorizam o espírito e, na maioria das vezes, são incapazes de aceitar as diferenças.

Do capítulo *Exemplos*, destaca-se ainda a viagem de “Luizardo, o auto-emparedador loucamente aventureiro” (*F.* p. 57). A escolha vocabular para o nome do personagem, Luizardo (que sugere Felizardo, o que é feliz porque encontra a ‘luz’), e para o nome da cidade em que mora, Sylampus, caracteriza o protagonista como alguém iluminado ou destinado à luz.

Cabe salientar a relevante oposição entre *physis* e *nomos* que aparentemente envolve o personagem. Segundo Kerferd, “o termo *physis* é traduzido por natureza”,³²² “natureza do

³²¹ Para uma discussão sobre concepções de felicidade após a morte, veja-se M. H. ROCHA PEREIRA, *Concepções Helénicas de felicidade no além: de Homero a Platão*. Coimbra: Marãnus, 1955.

³²² Vide KERFERD, G. B. *O movimento sofista*. Tradução de Margarida Oliva. São Paulo: Edições Loyola, 2003, p. 189. Era também utilizado para designar “a totalidade da realidade”, mas, em todos os casos, “o termo envolvia, pelo menos por implicação, um contraste entre as características apropriadas a uma coisa como tal, que ela possuía por direito, ou por sua própria vontade, por um lado, e características adquiridas ou impostas”.

homem” e *nomos* seria a ‘lei’, a ‘convenção’ ou o ‘costume’.³²³ Como lei, *nomos* significa “norma legalmente prescrita, e (...) como convenção, é norma prescrita por convenção”.³²⁴

Já no início do conto percebe-se a contradição irônica com que o narrador define o personagem do dia-a-dia; ele é um auto-emparedador,³²⁵ o que significa que “empareda”, “confina” a si mesmo; e é loucamente aventureiro, algo paradoxal para quem quer simplesmente fazer paredes, sugestão de alguém cuja *physis* (natureza) lhe aconselha ir além e procurar a luz, mas cujo *nomos* (norma) o prende entre paredes.³²⁶ Mas Luizardo não entendia que para exercer essa profissão tinha que ser um “homem sedentário ou bem medido nos passos a dar” (*F.* p. 57), imposição de um *nomos*, uma regra social de vida, que difere da natureza. O problema é que nasceu em Sylampus, local em que não havia pedras, nem argila, nem cal, e todas as casas construídas eram de palha. E “um auto-emparedador, por mais imaginoso que seja não pode exercer-se numa terra de edifícios de palha” (*F.* p. 57). Então, um dia, o rapaz pegou um mapa e de olhos fechados apontou para o acaso. Havia apontado para o país Hiperbóreo, para onde “se apressou a navegar na próxima carreira” (*F.* p. 57). O fato de Luizardo navegar até lá teria um sentido figurado, já que como mostramos anteriormente, não há caminhos que levem a esse lugar. Novamente o país dos Hiperbóreos aparece em *Fabulário*, não como ponto de partida, mas como destino do personagem, que apesar de ser descrito na literatura como um lugar especial, destinado a poucos, que podem usufruir de uma vida feliz e agradável,³²⁷ simboliza a morte (simbólica e real) para o personagem. Para decepção de Luizardo, nesse país não havia casas de tijolos ou pedras, e sim de blocos de gelo. Decidiu emparedar com gelo, cortando-o com uma faca. “Morreu congelado, já com dois palmos de parede prontos” (*F.* p. 57). Ao que parece, o conto valoriza a idéia de inadequação de sua *physis* às normas sociais, porque de fato sua natureza não mudou até a morte.

³²³ *Ibidem*, 2003, p. 191. De acordo com o autor, *nomos* e os termos “cognatos, em grego, são sempre prescritivos e normativos, nunca meramente descritivos – eles dão algum tipo de direção ou ordem que afeta o comportamento e as atividades de pessoas e coisas”.

³²⁴ *Idem*.

³²⁵ Cf. ARNAUT, A. P. Donas e donzelas n’a Demanda do Santo Graal. *Santa Barbara Portuguese Studies*. Califórnia, n. 5, 2001, 29-71. Na *Demanda do Santo Graal*, há personagens femininas chamadas emparedadas, que se recolhiam voluntariamente em uma estreita cela, (para expiar culpas ou obter recompensas pela inocência castigada) cuja porta era fechada com cal. Esse caminho só era aberto para levar a mulher morta à sepultura. Eram as emparedadas confessoras ou conselheiras espirituais dos cavaleiros que buscavam o Santo Graal.

³²⁶ Para uma análise mais ampla dos termos, cf. GUTHRIE, W. K. C. *Les Sophistes*. Payot, Paris: Boulevard Saint-Germain, 1976.

³²⁷ ROCHA PEREIRA, 1955, p. 38.

5.3 O ‘outro’ em Mário de Carvalho

Os encontros de sujeitos pertencentes a *nómoi* diferentes e os choques pessoais e culturais que daí decorrem, assim como suas motivações, a aparência física, o conflito de mentalidade e os embates bélicos examinados no capítulo anterior, de acordo com a tradição grega, serão agora tratados na obra de Mário de Carvalho. Em alguns contos de *Fabulário* e de *A Inaudita Guerra da Avenida Gago Coutinho*, as reflexões sobre a diversidade cultural e étnica são revistas sob a ótica do fantástico.

Em *Fabulário*, o retrato do protagonista e o objetivo da viagem, agora desenvolvido com o desenho do ‘outro’, não possuem uma feição única. Envolta pela fantasia, a função da aventura é a de propiciar ao persoagem (e ao próprio Homem) uma reflexão sobre o papel que desempenha no universo que o circunda, sob uma perspectiva simbólica mais ampla do tema ‘viagem’, como potencialidade de encontro do sujeito consigo mesmo ou com o que lhe é estranho.

Nos contos que analisaremos a seguir, o herói pode partir sozinho em busca de suas aspirações (*F.* cf. p. 14, 15, 16, 17), mas na maioria das vezes, sobretudo naqueles sob a rubrica *Deambulações de Cat’ e Gat’*, é comum em cena um par viajante, o que possibilita a interlocução de idéias e as divagações muito freqüentes sobre a nova ordem que encontram, técnica já presente em *Aves* com Pistetero e Evélpides. Porém, ao contrário do que ocorre na comédia grega,³²⁸ em que um dos elementos do par contribui para a caracterização do outro ou tem um poder de comando superior, a função do companheiro em *Fabulário* e em *A Inaudita Guerra* é a de possibilitar uma discussão sobre uma ordem social diversa ou um evento ocorrido, que encerra sempre uma “moralidade”, no sentido de uma reflexão ou teorização sobre as linhas de força de uma cultura. Os componentes do par viajante quase sempre têm, neste caso, uma posição de igualdade em relação ao outro e nenhum possui uma autoridade ou uma “verdade” absoluta sobre determinado assunto.

³²⁸ Cf. *Aves* 3 sqq.

5.3.1 Análise do ‘outro’ em *Fabulário*

As curtas narrativas sobre o motivo do ‘outro’ e da ‘viagem’ não se detêm largamente em descrições pormenorizadas do trajeto percorrido ou dos traços psicológicos dos personagens, mas nem por isso prescindem da ponderação sobre a cultura, a sociedade e a vicissitude humana. Das variadas motivações que levam os personagens a saírem de sua rotina, salientamos a busca voluntária de uma solução ou objetivo (*F.* p. 16, 17), ou mesmo uma fuga desse sujeito (*F.* p. 18), por um espaço ou *nómos* no qual sua alteridade seja aceita ou onde o encontro com seus semelhantes seja possível. Assim, essa viagem que o personagem realiza por vontade própria, às vezes, é determinante para que escape da morte ou de um destino que lhe desagrade, pois ele sofre uma rejeição por parte da sociedade (*F.* p. 18). Pode ser também objetivo da jornada a simples deambulação sem destino, ao acaso, na qual os personagens não possuem um propósito previamente definido, pois o que lhes guia é a curiosidade de conhecer culturas e locais diferentes, como o fazem Cat’ e Gat’; este é precisamente o mesmo motivo que conduz o narrador de *A História Verdica* de Luciano. Entretanto, esse passeio voluntário e sem destino, fadado sempre a um inevitável encontro com diferentes sociedades e culturas ímpares, em algumas ocasiões, conduz os aventureiros casualmente a destinos imprevistos, por uma ação da natureza, como um naufrágio (*F.* p. 77), por exemplo, ou simplesmente porque se perderam no caminho (*F.* p. 81).

Obviamente, que o acaso ou a vontade de ir além podem determinar os meios pelos quais se fará o percurso. Quase sempre precedidos de expressões imprecisas de tempo como “Certa vez” (*F.* p. 73-113) e “Era uma vez” (*F.* p. 67), que introduzem igualmente as fábulas ou os contos de fadas, o itinerário e as distâncias percorridas manifestam uma constante indefinição; assim as fórmulas estilísticas com que são expressos primam pela imprecisão e laconismo, na medida em que uma viagem fantástica ou simbólica não carece necessariamente de medidas concretas, como as estabelecidas por Luciano³²⁹. Da mesma forma que ocorre em *Aves*, a distância é apenas sugerida nos contos como um “andar à deriva” (*Aves* 3-4), pois é natural que se (in)defina a extensão percorrida pelo herói com um simples “andou de terra em terra” (*F.* p. 17), “fugiram (...) e instalaram-se” (*F.* p. 18), “cortar caminho (...) num bote” (*F.* p. 77), “calcorream montes e vales” (*F.* p. 85) ou “iam

³²⁹ Cf. *HV.* I.10.

andando, andando” (*F.* p. 89),³³⁰ como uma forma de diluição de espaço e tempo, que permita uma identificação entre o mundo da fantasia e o mundo atual, sempre objeto de apreciação por parte do autor.

Percorrida a distância que separa o viajante de seu objetivo, avaliemos as primeiras impressões sentidas e a paisagem (ou cultura) a que o viajante tem acesso no mundo diferente com que se depara. Nessas narrativas fantásticas, o personagem, às vezes, não se surpreende com o que encontra, porque é justamente o extraordinário que procura, como um país em que todos possuam quatro braços (*F.* p. 17), por exemplo, o que não impede uma decepção ao se encontrar a terra para a qual *quis* viajar, porque apesar de realmente existir tal lugar, paradoxalmente, ele não atende as expectativas do personagem (*F.* p. 17). Por outro lado, o efeito causado pela imagem da terra estranha e dos costumes que nela se praticam pode provocar uma surpresa aos visitantes que lá chegam por *acaso*, como ocorre com o encontro dos heróis com o excesso de estátuas que representavam gente humilde na ilha de Fezro (*F.* p. 77); um simples enfado (e falta de compreensão) ante a monotonia e a pobreza deprimente de uma aldeia em que uma família constrói uma estrada sobre um pântano (*F.* p. 85); ou, então, o receio e a inquietude sentidos frente a uma paisagem desconhecida e aparentemente ameaçadora (*F.* p. 89).

Entretanto, a viagem não é o único meio pelo qual se pode ter acesso ao horizonte ou retrato do ‘outro’: em alguns contos (*F.* cf. p. 14, 15, 67), a alteridade é desenhada e acentuada através de uma aproximação paradoxal, no mesmo espaço, ou anacrônica, entre um ser aparentemente comum frente a outro diferente de seu interlocutor. A descoberta de um mundo antes inacessível e estranho por vezes é desencadeada após uma dissolução de fronteiras (real ou simbólica) que antes escondia ou impossibilitava-lhe o acesso. As fissuras, inesperadamente abertas na rotina do sujeito, ou em uma hermética muralha que o bloqueia podem ser um canal que possibilita a uma sociedade um contato não com um mundo fantástico, mas sim com a *physis* a que de fato pertence e da qual havia se afastado em função de um “automatismo técnico” (*F.* p. 27). Por outro lado, através da tradição antagônica entre luz e treva como emblema de conhecimento/falta de conhecimento, o encontro com a luz por parte de um sujeito pode ser a condição essencial para que se tenha acesso a um mundo novo ou para que uma nova ordem social e cultural seja descoberta (*F.* p. 28).

³³⁰ Cf. a similaridade da situação em *Aves* 1-4.

Através de uma posição diametralmente oposta do conflito existente entre Gregos e Bárbaros que analisamos na tradição clássica, o tema geral desses contos é o encontro pacífico, ainda que não isento de incompreensão, de sujeitos que se interrogam em vários tons sobre um modelo mais satisfatório de sociedade, sobre o papel do coletivo, sobre o que é o conhecimento e a realidade, e, principalmente, sobre a identidade ou alteridade.

Sem que Mário de Carvalho exclua os elementos com que a tradição desenhava essa hostilidade latente entre diferentes comunidades, como em obediência a um passado literário e cultural, o desfecho é, porém, o inverso da convencional tensão. Essa idéia de uma convivência pacífica entre aqueles que chegam e o ‘outro’ da fantasia exprime-se, primeiramente, pela forma como os viajantes são recebidos e ajudados quando estão em perigo, obtendo uma boa acolhida (*F.* p. 77, 81) na terra a que chegam, bem como pela alegria demonstrada pelos *xénoi* com a chegada dos visitantes (*F.* p. 89). Assim, a caverna situada “a meio dum campo de pedras soltas, grandes, irregulares, rugosas, ameaçadoras” (*F.* p. 89), por exemplo, de forma inversa de *O Ciclope e Ifigênia entre os Tauros*, em que o cenário contribui para a apresentação de um ambiente hostil, não apresenta qualquer risco. A paisagem aparentemente perigosa do conto *A Luz* é desmentida quando Cat’ e Gat’ entram na caverna e são bem recebidos pelos moradores (*F.* p. 89), que respeitam a vida e a integridade física do hóspede. O fato de os visitados não possuírem um plano urbanístico e de morarem em uma caverna como Polifemo (*Cyc.* 115) indica uma espécie de primitivismo e isolamento, mas não um perigo aos visitantes. Estilisticamente, a manifestação de respeito pelo hóspede revela-se, igualmente, pela liberdade e tranqüilidade com que o viajante percorre a região desconhecida ou se dirige aos moradores do lugar com perguntas que visam a permuta de conhecimento e o cruzamento de informações sobre os *nómoi* diferentes (*F.* cf. p. 77, 86, 89-89, 105). Logo, há uma aceitação da diferença que se demonstra através de expressões repetidas como “ouviram polidamente” (*F.* p. 78) ou “não ficaram surpreendidos” (p. 90). Embora os textos sejam marcados por reflexões profundas, estas são feitas com um tom irônico (e às vezes cômico), diferentes do que ocorre na tragédia. Alertamos para o fato de que nem todos os elementos de que se servem os autores clássicos para definir o ‘outro’ estão presentes nos textos de Mário de Carvalho que analisamos, como a língua, por exemplo, um fator básico onde a idéia da diferença, traduzida na dicotomia Grego/Bárbaro, teve, como vimos, a sua origem.

Discorrer sobre o retrato físico do personagem em *Fabulário* implica relacionar o sujeito do mundo ficcional com o ‘outro’ grotesco e o insólito. Diferentemente do que ocorre nas narrativas de Heródoto³³¹ e na tragédia esquiliana *Os Persas*,³³² em que o retrato do ‘outro’ é mostrado não só através da descrição física, mas, sobretudo, pelo tipo de vestimenta ou adorno utilizado, ou por pormenores de etiqueta, como fatores que distinguem diferentes núcleos culturais, em si mesmos coesos, em Mário de Carvalho esse sujeito pode não ser o ‘outro’ em relação a uma comunidade padrão harmônica, e sim um sujeito de exceção dentro da comunidade a que pertence. Nesse sentido, o ‘outro’ é visto de forma individualizada e, principalmente, simbólica de uma insatisfação ou de uma desadaptação do sujeito da diferença ao próprio *nómos*, expressa como uma reação profunda, natural e física. Dessa forma, o movimento de diferença, no plano coletivo, projeta-se de dentro para fora e não o contrário.

Entretanto, a construção ficcional desse ser diferente é estabelecida a partir de critérios do nosso próprio mundo, como o faz Luciano em *Uma História Verdídica*. Os seres monstruosos e estranhos que construiu deformam sempre um pormenor ou aspecto de seu ambiente ou cultura; as mulheres-videiras, por exemplo, embora fisionomicamente híbridas, são compostas de elementos que Luciano conhecia, como uma parte do corpo feminino e a videira (*HV* I.8), apenas combinados de forma estranha. Também representativos desse tipo de construção fantasiosa, que tem como base um elemento tradicional deformado através de uma imitação cômica, são os componentes do fantástico exército lunar de Endímion, como as Hortaliças-Voadoras ou os Lançadores-de-Bagos-de-Milho (I.13). Nessa mesma perspectiva de criação, Mário de Carvalho constrói a diferença de seus personagens acrescentando ou diminuindo membros ao modelo humano conhecido, simbolizando uma capacidade de fazer ou de agir mais poderosa do que a comum à espera de encontrar realização. Segundo Melero, nossa mente, diante de situações novas, só se guia através da utilização da analogia com o que é previamente *conhecido*. A maneira de associar o ignorado e “o exótico mediante o mais conhecido ou cotidiano, segue alguns códigos que têm a ver com a tradução, com o que poderíamos chamar de uma gramática do fantástico, incluindo nessa categoria o exótico, o imaginário e o utópico”.³³³

³³¹ Cf. *Hdt.* 1. 215 (sobre a descrição dos Masságetas) e 3.17 (sobre a descrição física dos Etíopes).

³³² Cf. *Os Persas* 81-182.

³³³ MELERO, A. La lengua de la utopia. In: LOPES EIRE, A.; GUERREIRA, A. R. (Eds.). *Registros Lingüísticos en las lenguas clásicas*. Salamanca: Ediciones Universidad Salamanca, Aquilafuente, 2004, p. 150.

É este o teor do conto do homem que tinha duas pernas, mas que usava apenas uma para economizar energia (*F.* p. 14); do cauteleiro que só tinha um braço e por isso se acautelava dos males sofridos pelos que tinham dois (*F.* p. 15); do conto do menino que nasceu com quatro braços, em que todos reconheciam potenciais inauditos, ou que lhes permitiam, com exclusividade, obter tarefas particularmente exigentes (*F.* p. 16-17); e do conto do gigante³³⁴ que imobiliza um braço, porque tinha demasiada força e fartura (*F.* p. 67-69). Em todas as comunidades em que esses sujeitos vivem, reconhece-se seu potencial de energia superior; mas há uma incomunicabilidade e uma incompreensão perante a diferença, que se exprimem por perguntas surpreendidas, como a que faz o vizinho do homem que usava só uma perna: “assim não se cansa mais?” O homem responde: “Não posso” (*F.* p. 14), porque seu objetivo é poupar e não gastar mais energia cansando-se, mas o diálogo traduz uma impossibilidade de compreensão da diferença. Essa é uma tensão também presente em relação ao cauteleiro que, diante de uma epidemia na cidade que provocava dor e inchaço nas “mãos dexas das pessoas” (*F.* p. 15), ria muito, dizendo: “só eu não sinto nada” (*F.* p. 15). Ironicamente sua mulher afirma que está isento da dor porque não possui “mão direita” (*F.* p. 15), observação onde se patenteia a constante disparidade de leitura perante o estranho: “Sua parva... não entende nada” (*F.* p. 15); de fato lhe faltava uma mão, mas a esposa não compreendia que ele tinha “potencialmente” as duas. Também surpresa, a mãe do garoto que nasceu com quatro braços, e que, por isso, se vê compelido a emigrar, pergunta-lhe para onde vai; quando o moço responde que vai para um país em que todos tenham quatro braços, a mãe contraria-lhe o projeto com a observação de que “não há nenhum país desses” (*F.* p. 16), o que demonstra uma incapacidade de imaginar a existência de algo tão diferente de seu próprio mundo.

Assim, as reações das pessoas associadas a essas perguntas denunciam, no fundo, um tipo de riso trocista (ou de pura ignorância) e uma censura ao sujeito diferente, que expressam não uma aversão a esse ‘outro’, mas a incapacidade de lidar e compreender o que é diferente. Lembremos, que a par do conhecido papel libertário, benéfico do riso, não se deve esquecer

³³⁴ O desenho do ‘outro’ como um monstro mítico ganha expressão nesse conto com um gigante “que vivia num altíssimo palácio, a meio da pradaria em que os ventos pararam” (67). Se na *Odisseia* e no drama satírico, o gigante Polifemo representa uma ameaça para quem aporta em sua ilha, em Mário de Carvalho, o gigante não representa um perigo para aqueles que o conheciam. Na verdade, o gigante é diferente de Polifemo (Cf. *Cyc.* 121, 123-124), pois, além de conhecer o vinho, cultivava hortas, vinhas e pomares.

de seu papel coercivo, conservador e cruel sobre aquele que é seu objeto,³³⁵ pois, segundo Bergson, “o riso não pode ser absolutamente justo (...) Sua função é intimidar humilhando. Não conseguiria isso se para esse fim a natureza não tivesse deixado nos melhores homens um fundinho de maldade, ou pelo menos de malícia”.³³⁶ É com esse riso debochado, mas que expressa de fato uma falta de compreensão, que a prima do moço com quatro braços afirma que ele “na cama, hmmmmm, deve ser uma maravilha” (*F.* p. 16).³³⁷ O louvor da diferença por parte da família de que é alvo o personagem (*F.* p. 16) assinala, através do elogio invejoso, o absurdo de sua diferença, que produz no ‘outro’ uma dificuldade extrema de lidar com sua alteridade frente à sociedade em que vive, o que o torna um ser solitário (*F.* cf. p. 16, 17, 67).

Como os aventureiros de *Aves*, Pistetero e Evélpides, que partiram em busca de um mundo ideal, o moço e o homem que tinham quatro braços partiram em uma busca por seus iguais, à procura de um país em que todos tivessem também quatro braços (*F.* p. 16, 17), ao encontro de um *nómos* compatível com sua natureza distinta, que os livrasse da solidão provocada pela diferença. É também por causa do isolamento que o gigante ensaia uma convivência com outros seres, mas a todos, numa manifestação de incapacidade visceral de convivência, perdeu por pura distração. Conclui, pois, que não serve para companhias (*F.* p. 68), na medida em que sua tentativa de socialização (mesmo através da multiplicação de si mesmo em espelhos) fracassou (*F.* p. 67), resultando numa espécie de incapacidade de viver em sociedade, que se exprime no ato de matar ou esmagar por instinto, involuntariamente, as companhias. Não podemos deixar de referir, que o exagero do tamanho do gigante é um elemento configurador do Fantástico. Para Schwartz, a hipérbole (a do tipo que exagera por aumento) exprime na obra “como figura-chave que desvenda os mecanismos fantásticos da narrativa”.³³⁸ De forma diversa dos outros que procuravam seus semelhantes, o gigante determinou que daí por diante viveria só. A busca pelo mundo ideal demonstra ao personagem

³³⁵ Cf. BERGSON, H. *O riso: ensaio sobre a significação da comicidade*. Tradução de Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins fontes, 2001, p. 147.

³³⁶ BERGSON, 2001, p. 147.

³³⁷ Esse riso provocado pela ignorância teve expressão também na *República*, porque segundo Platão, no mito da caverna, aquele que havia visto o mundo exterior, em sua volta para a caverna seria motivo de riso, porque estragara a visão com o sol, e que a tentativa de ascensão era inútil. Livro VII, 517 a e 518 a-b. Utilizamos a tradução de ROCHA PEREIRA, M. H. *Platão. República*. 10 ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007. É importante ressaltar igualmente a idéia, comum em Heródoto, do significado do riso como exteriorização da ignorância. Cf. *Hdt.* 7. 103, 105. Xerxes ri quando Demareto afirma que somente mil homens lutariam contra o poderoso exército asiático. Tradução de TREJO, A. R. *Heródoto. Histórias*. Tomo III. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1976.

³³⁸ SCHWARTZ, 1981, p. 70-71.

de quatro braços (*F.* p. 17) a exploração ou humilhação da diversidade; por onde passava, encontrou outras criaturas como ele diferentes que eram obrigadas a trabalhar em enormes torres, outras que eram mostradas em feiras e circos (*F.* p. 17). Mas esse homem não quer se enquadrar ou submeter à norma comum, imposta por outro, e sim encontrar seu lugar no mundo, que na narrativa fantástica existe, mas não possibilita ao personagem viver sua diferença. A expressão que finaliza o pequeno texto do homem de quatro braços, “É expressamente proibido ter quatro braços” (*F.* p. 17), encerra uma “moralidade” muito própria da fábula e que pode ser aplicada a todos os contos analisados acima: no mundo em que vivemos não há lugar para a diferença nem para se olhar para o ‘outro’. Assim, o apelo dirigido ao gigante por um jovem é respondido involuntariamente com uma negativa, porque suas mãos estavam atadas para ajudar alguém (*F.* p. 68), como uma espécie de metáfora para o sentido social e os valores da humanidade atual. Apesar de ter bons sentimentos e se preocupar com o jovem, o individualismo do gigante (e que cerca toda a sociedade atual como uma certa imposição do próprio sistema em que vivemos) impede que ele faça algo em função do próximo (*F.* p. 69).

Logo, através do elemento fantástico, os contos retomam uma temática freqüente em Mário de Carvalho: a reflexão sobre a condição humana, sobre o sujeito “emparedado”, completamente sem saída para seus conflitos com o *nómos* a que pertence, enfim sobre o absurdo de estar-no mundo. O homem que vive em sociedade está sempre usando “máscaras sociais” para ser aceito pelos pares, e, em função disso, o direito à alteridade vai desaparecendo. Pode-se dizer, então, que há uma crítica nesses contos à uniformização ou homogeneização humana, política, estética e cultural que ocorre nas sociedades modernas, que massificam, destroem ou rejeitam as idiosincrasias. A incomunicabilidade e a solidão dos personagens, “como conseqüências inevitáveis da existência humana, decorrentes de sua presença no mundo, são os elementos que acompanham, sem exceção, as personagens do universo”³³⁹ ficcional de Mário de Carvalho.

³³⁹ Schwartz (1981, p. 82) refere-se à obra de Murilo Rubião, mas pensamos que a questão da incomunicabilidade e da solidão aplica-se, igualmente, à obra de Mário de Carvalho.

5.3.2 O ‘outro’, os hábitos do cotidiano e a noção de conhecimento

Avaliada a diferença física do ‘outro’, passemos à reflexão sobre os hábitos cotidianos, a noção de conhecimento e a de ilusão no horizonte da diferença que encontram-se problematizados, de forma mais específica, nos contos de *Fabulário* que remetem ao mito da caverna de Platão:³⁴⁰ o do país chamado Lambrage (*F.* p. 27); o do país de Gruber (*F.* p. 28); *A estrada* (*F.* p. 85-87); *A luz* (*F.* p. 89-91) e *A miragem* (*F.* p. 105-107).³⁴¹ Para a análise dessas questões, é necessário atentar para os passos do episódio platônico e para a relativização dos conceitos de “conhecimento” e de “verdade”, que se traduzem no universo fantástico do ‘outro’ como uma inversão de valores e de idéias previamente conhecidas, num jogo em que ilusão, luz e trevas, designarão uma nova forma de conceber o mundo e de ascender a um verdadeiro saber.

O quadro da caverna de Platão consagrou-se como um dos mais vigorosos trechos literários de representação ou descrição da natureza humana e da educação, que ainda hoje encontra eco na literatura, como o que se percebe na obra de Mário de Carvalho.³⁴² Antes de narrar o episódio, o filósofo afirma que o objetivo da narrativa era mostrar a “nossa natureza, relativamente à educação ou à sua falta”.³⁴³ Assim, o episódio da caverna descreve a libertação de um dos prisioneiros de uma gruta para um exterior desconhecido, onde o próprio sol e os objetos são vistos pela primeira vez (514a). Tudo que o prisioneiro havia apreendido até então eram sombras da realidade, mas sua saída da caverna e a contemplação do sol, dos objetos reais, “simboliza a conversão da alma que é efetuada através de educação”.³⁴⁴ No Livro VI (507b - 509d), o autor já havia mencionado a “metáfora do Sol, que mostra que esse astro está para o mundo visível como o Bem para o sensível”;³⁴⁵ através da ‘visão do espírito’, ou do olhar intelectual, é possível apreende os objetos verdadeiros e não apenas sombras.³⁴⁶

Retomando esse motivo platônico, os contos em causa de *Fabulário* recriam a temática do jogo entre luz e trevas numa perspectiva diversa e múltipla dos elementos mencionados. No país de Lambrage é um muro altíssimo e intransponível (*F.* p. 27), tal como

³⁴⁰ Pl. *Resp.* Livro VII. 514 a- 518 b.

³⁴¹ Os contos do capítulo *Deambulações de Cat’ e Gat’* são os únicos nomeados por um título em *Fabulário*.

³⁴² Cf. GOCER, A. The puppet theater in Plato’s parable of the cave. *CJ*, Colorado, v. 2, n. 95, 1999-2000, p. 119-129; MALCOLM, J. The cave revisited. *CQ*, Oxford, v. 1, n. 31, 1981, p. 60-68.

³⁴³ Pl. *Resp.* Livro VII. 514 a.

³⁴⁴ CHEN, L. C. H. Education in general (Rep. 518 c 4 – 519 b 5). *Hermes*, Stuttgart, v. 1, n. 115, 1987, p. 66-72, p. 66.

³⁴⁵ Cf. introdução de ROCHA PEREIRA, 2007, p. XXVIII.

³⁴⁶ CHEN, 1987, p. 66.

a muralha que Pistetero mandou construir em torno de Nefelocucolândia (Av. 840-845), que circunda os campos; em tal país, a vida girava em torno de uma grande fábrica de alimentação que abastecia as cidades, um ícone de alienação (e escuridão), porque demonstra o isolamento desse povo em relação ao resto do mundo e à própria realidade. Aí vive-se uma espécie de ficção que apenas imita a realidade, em um extremo da reprodutibilidade técnica, em que a carne consumida pelos habitantes vinha já enlatada há anos (F. p. 27). Lembre-se que, em Heródoto, aqueles povos que se serviam de alimentos primários, como carne e leite, eram considerados como primitivos,³⁴⁷ mas mais próximos de uma qualidade ainda paradisíaca. Já no país de Gruber, por exemplo, em que todos dormiam durante o dia e viviam nas trevas da noite, há uma associação entre sono e escuridão, vigília e luz, na medida em que a quebra da obscuridade habitual e o acesso à luz só foram permitidos a um homem, porque foi “acometido de uma doença inaudita chamada insônia” (F. p. 28). Esse povo não vive em uma caverna, porquanto a sua ‘caverna’ é a noite que permanentemente o envolve; enquanto a tradicional caverna, nesse conto, representa a exclusão dos “iluminados”. Mas a associação entre luz e trevas pode ocorrer como uma simples caminhada em meio da escuridão de uma floresta até o brilho de uma luz que se vê à distância (F. p. 89-91). De fato, a caverna em que Cat’ e Gat’ hospedam-se é um símbolo de obscuridade, embora tenha uma lâmpada “que pendia de uma estalactite” (F. p. 89); os habitantes que a ocupam invertem as características do sol verdadeiro, considerado enganador e maléfico, e da lâmpada, vista como sinônimo de vida e sabedoria, inventada pelo criador da comunidade (F. p. 90).

Esse ato fundador de uma sociedade utópica já havia sido expresso em *Aves*, de Aristófanes, em que os dois viajantes fundam a Nefelocucolândia para fugir da vida agitada de Atenas; no conto português, o motivo da fundação de uma nova ordem social deve-se a fuga do sol (F. p. 90). Observe-se que há uma espécie de inversão simbólica da relação luz/treva, já que tradicionalmente a luz tem sido sinônimo de vida, sabedoria, revelação; enquanto a treva associa-se ao perigo, à morte e ao medo (F. p. 90). Na caverna, as sombras eram tomadas por realidade, pois “do exterior aquela gente apenas sabia dos animais noturnos, e das árvores apenas conhecia as silhuetas (...)” (F. p. 91). O contexto que abriga as trevas em *A estrada* (F. p. 85-87) é a aldeia perdida em meio a um pântano, na qual os sinais de isolamento e obscuridade tornam-se patentes através da pobreza, do caráter anônimo dos personagens e da imagem das mulheres vestidas de negro em meio à lama que a tudo

³⁴⁷ Cf. *Hdt.* 1.216, 1.202, 3.17, 4.46.

circundava (*F.* p. 85). Por outro lado, a ‘iluminação’ é metaforicamente a construção de uma estrada que levasse a Armaguédon (*F.* p. 86), porque, segundo o velho que tenta construí-la, “o que conta é o esforço do homem” (*F.* p. 86), ou seja, a capacidade de sonhar, de acreditar em suas próprias convicções, pois são essas crenças que mantêm vivos aqueles que nada têm.

É precisamente esse mesmo ideal (além da pobreza provocada pela guerra) que movia Trigeu, em *Paz*, visto como louco porque acreditava poder chegar ao céu usando uma escada ou um escaravelho (cf. *Pax* 65-66, 69-71). Já em *A miragem* (*F.* p. 105-107), em vez de uma caverna simbolizando a escuridão, é um mundo em ruínas o emblema das trevas, degradado pela miséria que tomava todo o cenário (*F.* p. 105); a luz advém da torre que permite, mesmo a um homem esfarrapado, ver ao longe (como uma miragem) o resplendor e a felicidade de uma cidade distante e imaginada (*F.* p. 105-106). Essa parece ser uma retomada da famosa cena da *teichoscopia* (“Vista da Muralha”, cf. *Il.*3.161-163) que encontramos na *Ilíada*; é seguindo a estrutura de pergunta-resposta que encontramos no texto épico, que Cat’ e Gat’ obtêm as informações que desejam sobre o local.³⁴⁸ Essa idéia de fama e prosperidade atribuída a algum povo, na tradição grega, teve expressão, por exemplo, no imaginário que se tinha da Etiópia (*Hdt.* 3.17-25), da Ilha dos Bem-aventurados que nos descreve Luciano (*HV.* II. 11-16), ou da Atenas feliz após a volta de Trigeu do céu (*Pax* 1355-1356). Numa seqüência paralela, o personagem do conto é apresentado como alguém que, a partir de sua cidade em ruínas, sonhava com uma utopia feliz, cuja configuração obedece a uma espécie de “gramática” da fantasia. Um dos traços formais que representa a utopia é o procedimento lingüístico através do qual “o irreal ou fantástico é apresentado com tal grau de verossimilhança que se passa a vivê-lo, sonhá-lo ou imaginá-lo, contrastando-o a realidade imediata”.³⁴⁹ O tipo de paraíso com que o homem sonha é isento de pobreza, fome, tristeza e feiúra. Em geral, a sociedade utópica situa-se num lugar longínquo, mas pode ser edificada em um lugar próximo, como é o caso da aldeia Sogt (*F.* p. 107), que pode ser vista do alto de uma torre. Ao contrário, porém, dos seus modelos gregos, o sonho que Mário de Carvalho permite criar de uma cidade à vista, imaginada como feliz, não tem materialização numa fantasia coletiva; vive apenas na construção ideal do sujeito que a imaginou e a reconta, mesmo depois de se ter verificado a sua inexistência.

³⁴⁸ Cf. análise da *teichoscopia* na p. 87.

³⁴⁹ MELERO, 2004, p. 151.

Igualmente importante para a análise do ‘outro’ é a noção ou captação sensorial da realidade por parte dos personagens, que se entende verdadeira ou falsa. Note-se que a configuração do ‘outro’ não é construída pela aparência, mas através dos hábitos cotidianos, estratégia igualmente utilizada por Heródoto,³⁵⁰ como exemplifica o costume dos personagens de viverem de noite e dormirem de dia, no país de Gruber (*F.* p. 28), perspectiva que transforma completamente a forma como a “realidade” é vista. Essa outra maneira de ver a vida e o que nos cerca é possível porque depende de “onde” se lança o olhar, por isso uma mesma situação ou objeto pode ter várias imagens diferentes. Assim, esses homens que dormem de dia ou que vivem na obscuridade da caverna parecem iludidos pelos sentidos e acreditam apenas no que vêem de noite ou por entre sombras (*F.* cf. p. 28, 90-91) e vítimas de uma profunda dificuldade em acreditar que exista uma outra forma de vida. Porém, o destino humano parece fadado à incerteza e à procura de respostas para as eternas questões existenciais que afligem desde sempre a humanidade, sobre as quais o conhecimento possível é relativo; sendo assim, se aquelas comunidades haviam encontrado respostas (e uma vida) que lhes satisfaziam, era uma inutilidade tentar mudá-las, pois “de nada vale contrariar um homem *iluminado*³⁵¹” (*F.* p. 90). Em Lambrage (*F.* p. 27) há um “automatismo técnico” que transforma aparência em realidade e supre, mesmo que de forma incompleta, as necessidades dos cidadãos. Essa idéia é o oposto do conceito de “*automatos bios*”, em que um mundo natural propicia tudo o que os sujeitos necessitam sem esforços,³⁵² mas é bem a imagem do ideal de uma sociedade de consumo como modernamente a entendemos. Os conflitos vêm à tona quando os personagens se deparam com o desmoronamento de um pedaço do muro e as galinhas, os coelhos e as vacas foram parar na cidade. As crianças se espantaram com a existência de tais animais que, segundo seus pais, não existiam (*F.* p. 27), pois o povo não fazia idéia de como a natureza criava os animais e outros alimentos. Quanto se dá o encontro com a *physis*, a surpresa e o choque que sofrem são compreensíveis, na medida em que o homem havia perdido totalmente o contato com a realidade e vivia em uma utopia ao avesso. Assim, o conto propicia uma importante reflexão sobre a maneira como as sociedades modernas lidam com as questões ecológicas ou como “devoram” a natureza em função da técnica, sem pensar que alguns recursos naturais não são renováveis. Novamente, impõe-se a idéia de um auto-emparedamento ou de um cerco a que o próprio homem se sujeita. A

³⁵⁰ Cf. análise dessa questão no capítulo 3.

³⁵¹ Grifo nosso.

³⁵² Cf. estudo de MELERO, 2004, p. 160.

maneira imprecisa como o narrador define o país, “Lambrage, creio” (*F.* p. 27), sugere que esse lugar é um símbolo de todas as sociedades escravizadas (ou cegas) pela técnica. Em *A estrada*, na concepção de Cat’, o trabalho com a lama do pântano para a construção de uma estrada está associado a uma espécie de suplício espiritual que parece não ter sentido algum, ou a perseguição de um sonho errado e inútil. Todavia, a ilusão desse povo tem um poder extraordinário de mantê-lo vivo, pois é difícil, para aqueles que são destituídos do mínimo necessário à dignidade humana, viver sem um sonho que os faça ir além. É Gat’ quem sintetiza a importância desse trabalho para o povo da aldeia: sem a construção da estrada aquela seria apenas uma aldeia sem nome. “Com eles, é a aldeia em que, há anos, homens sonham com uma estrada” (*F.* p. 87). A construção de um projeto urbanístico é a mola que impulsiona a vida naquele lugarejo, e o que é ilusão para o personagem é conhecimento para aquele povo cercado pela decrepitude civilizacional; é dessa forma que consegue arrancar da podridão a luz, a ilusão e, principalmente, uma motivação para a vida (*F.* p. 85). No conto *A miragem*, a observação à distância do que se considera o paraíso, produz, de longe, um desenho pouco nítido (*F.* p. 106), a tal ponto que o personagem só tem noção de que é “na direção daquele outeiro, lá além”, num lugar indefinido, porque é utópico. Quase obrigado pela dupla a ir adiante para comprovar que o que pensava era errado, o homem, contrariado e macambúzio, tenta atrasar a marcha, dificultando a chegada, como se com isso pudesse impedir o encontro com uma realidade dolorosamente palpável e triste (*F.* p. 106). Depois de vê-la de perto, as cores de seu paraíso imaginário reforçam-se, porque a verdade pode provocar um choque que impulsiona a fantasia, e que relativiza o saber, através do contar histórias (*F.* p. 106).

No artigo em que analisa o fingimento poético de Fernando Pessoa, identificando no autor português um conceito de criação literária ou ficcional de raiz helênica, Schiappa chama a atenção para o fato de que “o poeta fingidor inaugura reconhecidamente, no estreito panorama das nossas letras, toda uma filosofia estética que não apenas confere à poesia a dignidade transcendente de um acto criador (uma ‘alquimia do real’), como ainda a liberta das falsas peias de bem e de mal, de sinceridade e mentira, em que os nossos hábitos literários permaneciam enredados”.³⁵³

³⁵³ SCHIAPPA, T. O poeta fingidor. *Biblos*, Coimbra, v. LII, n. 42, 1976, p. 365-383.

Pensamos que, também em Mário de Carvalho, no contexto de relativização da verdade, o contador de histórias/poeta/profeta³⁵⁴ é o único que acede a um outro conhecimento (*F.* p. 28), que é conquistado ao acaso, através de uma insônia que o conduz ao saber (*F.* p. 28).³⁵⁵ No conto em que os campos são circundados por um muro (p. 27), são as crianças, com aquela noção clara da realidade ainda não tocada pela deformação civilizacional, que vêm e compreendem melhor as novidades (como antes os poetas ou profetas). Já o velho e a família que constroem uma estrada no pântano, como visionários ou profetas, detêm um outro conhecimento, uma técnica superior, que os distingue das outras pessoas (*F.* p. 86). Na sociedade que vive na caverna, por sua vez, o contador de histórias é o habitante da gruta e o aprendiz é quem vem de fora, numa perspectiva contrária à platônica; Cat' e Gat', os viajantes que chegam e se defrontam com outra realidade, não contam suas experiências, mas ouvem o que o 'outro' tem a dizer (*F.* p. 91). Já o poeta detentor da fantasia, em *A miragem*, é aquele que cria a sua própria ficção e recusa a realidade; nesse sentido, tem o condão de elevar as almas acima da miséria através da narrativa que encanta, numa ótica contrária a do mito da caverna de Platão, que condena estes poetas "mentirosos" (*F.* p. 107),³⁵⁶ pois o texto indica claramente que "fingir é criar (...) e fingir é conhecer-se".³⁵⁷

A reação coletiva ao conhecimento isolado pode ser de reverência e reconhecimento de um saber superior ou de repúdio por uma aparente loucura. No conto do país de Lambrage (*F.* p. 27), os pais não compreendem nem aceitam a realidade, que consideram 'tolice', porque são incapazes de imaginar ou "ver" uma realidade diferente da que concebe como verdadeira (*F.* p. 27). Em Gruber, uma parte dos cidadãos queria internar o homem que viu o dia "na caverna dos loucos" (*F.* p. 28), pois acreditavam que estava doente. Essa relação entre a doença (*nóssos*) e o remédio que cura (internação na caverna dos loucos), situa a reação de uma parte do povo em relação às visões do protagonista, inicialmente, "dentro de uma perspectiva da doença como perturbação do equilíbrio natural, num ponto de partida onde a

³⁵⁴ Cf. SNELL, B. *Poetry and Society: the role of poetry in ancient Greece*. Bloomington: Indiana University Press, 1961, p. 01. A poesia teria sido a precursora do pensamento filosófico, político, e sociológico e se tornou uma determinante de formas sociais, um guia em experimentação política, um meio inovador do idioma, um catalisador na evolução da Grécia primitiva a uma sociedade mais sofisticada. Foram os poetas que nos ensinaram como os Gregos viveram e o que eles pensaram sobre a sociedade.

³⁵⁵ SNELL, 1961, p. 03. O autor questiona-se sobre quando surgiu a idéia de que um poeta deve buscar solidão para liberar os pensamentos e sentimentos.

³⁵⁶ SCHIAPPA, 1976, p. 378. De acordo com a autora, à propósito do fingimento poético, "a denúncia da mentira da poesia (...) não significa outra coisa, efectivamente, senão o revelar das contradições reais entre Arte e Vida, que o desfasamento da velha tradição homérica a uma sociedade, renovada na mentalidade e nos hábitos, veio pela primeira vez impor".

³⁵⁷ SCHIAPPA, 1976, p. 366.

harmonia natural da *pólis* é encarada como um todo orgânico³⁵⁸ que poderia ser seriamente afetado. Nessa idéia assenta uma questão vital para a existência da raça humana: a inegável necessidade de dia (ou luz).³⁵⁹ Segundo Fialho, comentando o teatro de Sófocles, “este é facilmente entendido não apenas como unidade cronométrica, mas como dia existencial, tempo-espaço de *mostração* da natureza do Homem enquanto efêmero”.³⁶⁰ No entanto, a maioria decidiu nomeá-lo “Margrave dos contadores de histórias” (*F.* p. 28), o que o torna um sujeito que, através da fantasia, poderia trazer um outro tipo de luz (ou dia) às trevas de seu mundo. Lembramos, pois, que no mundo grego clássico, as atividades atribuídas tanto a um poeta (ou contador de histórias) quanto a um adivinho³⁶¹ se justapõem através da habilidade que esses seres de exceção têm em “ver” além do mundo externo e palpável. A própria épica possuía a ação de acalmar, de encantar (*thelxis*), termo que sobreviveu como uma definição clássica do processo poético. “Através desta palavra e de seus cognatos é clara a conexão entre poesia e magia”.³⁶²

A preferência pelo modelo de vida habitual, conhecido, é, na verdade, uma incapacidade de aceitar o verdadeiro conhecimento. O riso aparece então como uma forma de expressar essa limitação, a ignorância; por isso o povo da caverna ri de Cat’ e Gat’, que não queriam a luz da gruta (*F.* p. 91). No caso do homem que via da muralha o paraíso, sua resistência em verificar e aceitar a realidade assenta na dificuldade de destruição dos sonhos (*F.* p. 106). Após a experiência de a ter visto tal como era, de ver o desenho de desolação civilizacional em que estamos mergulhados, o contador de histórias andrajoso torna-se um vendedor de sonhos bem sucedido (*F.* p. 107). Nas narrativas utópicas é comum que um alguém dê seu depoimento a favor da veracidade dos fatos contados, comprovados por uma viagem por ele empreendida ou porque ouviu contar de outro viajante. Deste ponto de vista “a utopia é, sobretudo, uma produção lingüística”,³⁶³ que acalma, encanta e possibilita uma fuga da realidade cotidiana, pois se esta não permite um mundo plenamente feliz, através da

³⁵⁸ Cf. FIALHO, M. C. *Luz e trevas no teatro de Sófocles*. Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1992, p. 52.

³⁵⁹ Veja-se as equivalências entre Sol e Idéia do Bem; Luz e Verdade; Objetos da visão (cores) e Objetos do conhecimento (idéias); Sujeito que vê e Sujeito cognoscente em ROCHA PEREIRA, 2007, nota 38.

³⁶⁰ FIALHO, 1992, p. 74.

³⁶¹ O profeta Tirésias, em *Rei Édipo*, é considerado por Édipo no início da tragédia como um “ser mais próximo de Apolo Venerável” (284-285); “o único de entre os homens em quem a verdade lançou raízes” (299). Texto traduzido por FIALHO, M. C., *Sófocles. Rei Édipo*. Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1979.

³⁶² Veja-se estudo sobre o papel da poesia no mundo helênico em SIKES, E. E. *The Greek view of poetry*. New York/London: Barnes & Noble/ Methuen & Co, 1969, p. 01-03.

³⁶³ Cf. MELERO, 2004, p. 151.

imaginação (e da linguagem) é possível construir sociedades perfeitas, em que uma “terra automática” provê todas as necessidades físicas e espirituais do homem, porque “a utopia não é mais que o anverso da realidade presente”³⁶⁴ ou uma forma de crítica ao mundo atual. Os construtores da estrada para Armaguédon recusam a novidade e apostam na ilusão, em um empenho na inutilidade (*F.* p. 86); esses construtores de sonhos e a sua recusa em aceitar a realidade produzem troça e riso (*F.* p. 86-87). Todos riem da afirmativa de Cat’ de que Armaguédon é do lado oposto; como o vinhateiro ateniense de *Paz*, o velho não dá crédito aos avisos e mantém sua crença na ilusão ou sonho de uma vida melhor. O isolamento desses povos e sua falta de conhecimento do que de fato se passava fora de sua comunidade, num mundo considerado ‘padrão, moderno, desenvolvido’, os aproxima da noção de “bom selvagem” atribuída, em Heródoto, aos Cítas, Masságetas e Etíopes, pois a um desconhecimento sobre outros mundos e outros comportamentos alia-se a persistência em manter uma identidade e um modo de vida que se concebe como satisfatório. A transmissão desse saber único que detém o poeta/contador de histórias é feita através do “andar de feira em feira” (*F.* p. 28), na demonstração de um prodígio (*F.* p. 28); ou pela venda de ilusão para pessoas humildes (*F.* p. 107), pois a felicidade pode ser sinônimo de ignorância, ao passo que o saber perturba e machuca (*F.* p. 91). Benjamin denomina esse tipo de narrador como “comerciante”, que através de suas viagens colheria experiências para contar.³⁶⁵ Concordamos com a afirmativa de Snell, de que os poetas gregos (acrescentamos, e os atuais) são importantes porque “refletiram o ponto de vista que prevalecia em seu tempo e em sua classe social, pois eles não eram somente representantes de grupos particulares, mas contribuíram de diversos modos para o desenvolvimento de novas idéias sobre a maneira pela qual os homens podem viver juntos”.³⁶⁶

³⁶⁴ Ibidem, 2004, p. 151.

³⁶⁵ Cf. BENJAMIN, 1994, p. 199.

³⁶⁶ SNELL, 1961, p. 02.

5.3.3 Hábitos do cotidiano em *A Inaudita Guerra*

Apesar de não se relacionar diretamente ao episódio da caverna de Platão, o conto *Pede poena claudo* (IG. p. 89), da *Inaudita Guerra*, aborda da mesma forma os hábitos cotidianos de uma aldeia anônima, a noção de conhecimento e o papel do profeta/contador de histórias. Como na maioria dos contos de *Fabulário*, a viagem - realizada pelo personagem, e que o fará defrontar-se com o universo completamente insólito e fantástico do ‘outro’ - obedece a uma vontade pessoal de mudar de ambiente em função de alguma limitação, como por exemplo, a falta de saúde que funciona, talvez, como sinal de desadaptação a uma rotina penosa. O itinerário e a distância percorrida não são aludidos pelo primeiro narrador, que de fato não tem um papel expressivo na narrativa (IG. p. 73). O interesse do personagem naquelas “praias frias de Pollsberry” (IG. p. 73) era meditar sobre o oceano, um símbolo de partida e de chegada, caminho aberto para um convívio universal, juntamente com o velho Patrick O’Malley (IG. p. 74), cuja função no texto, essa sim, é essencial para a própria trama narrativa. Como o velho já havia “corrido os mares todos, a bordo de todos os navios” (IG. p. 74), sua experiência o tornava uma espécie de filósofo cético, capaz de analisar com mais clareza fatos que os companheiros da mesma sociedade não podiam ver.

Tal como Penélope tecia sua trama para enganar os pretendentes (cf. *Od.* 19. 137-150), o velho confeccionava um cabo sem fim, que pudesse dar a volta ao mundo. A imagem da recolha de trapos, cordas, arames e fibras, que compunham o gigantesco cilício (IG. p. 74), e o trabalho de tecer o cabo são uma metáfora da própria tessitura narrativa, que é constituída de elementos (e remissões) diversos. O vocabulário, por seu lado, não desmente a relação do velho com a tradição narrativa, pois seu trabalho é sempre designado como um “entretecer, moroso o cabo”, “sem desfitar olhos da sua trama” ou “os gestos precisos e ritmados de tecer” (IG. p. 77). Aos poucos, quando começa a contar a história do padre da vila, sua figura vai se fortalecendo a ponto de o foco narrativo mudar e o viajante-narrador se apagar com um “aqui chegado, considero que não faço mais falta. Peço licença para me retirar e deixo ficar a história do gaivoteiro” (IG. p. 76). O conto é estruturado como uma sobreposição de histórias diversas, como a do velho, do padre, do episódio “verdadeiro” da peste que tomou a cidade, sob a ótica mística e do profeta. Esse último é um personagem também essencial do conto, pois através de sua figura, que “fazia vezes de curandeiro, adivinho de coisas miúdas, dador

de bons conselhos, grande contador de histórias” (*IG*. p. 77), demonstra-se a incompreensão da diferença e a intolerância com o ‘outro’.

A convivência pacífica do profeta com toda a comunidade é quebrada com a morte do padre, e a vinda de outro (*IG*. p. 78). O anúncio de uma quebra da rotina é sugerido pelos “ares pesados e uma espessa lassidão” (*IG*. p. 78) que sentiu o narrador. A dicotomia bem/mal é levada ao extremo nos sermões do padre, que designava como malignas as artes do profeta e o costume do povo, pintados com “as cores do inferno” (*IG*. p. 78) numa clara associação com as trevas; boas e claras eram as práticas ligadas à igreja, que podia redimir o pecador e levá-lo ao céu, ao bem eterno (*IG*. p. 79). Embora alguns não deixassem de consultar o profeta, aos poucos, o padre consegue convencer quase todos que suas obras são artes do demônio, ou seja, da escuridão (*IG*. p. 79). Assim, a noção da realidade estava lentamente sendo distorcida pelo sacerdote, pois a luz/bem daquele lugarejo estava ligada ao profeta/contador de histórias, e não ao padre, já que a “poesia” está ligada à magia, à capacidade de fazer sonhar e à compreensão da própria sociedade. Como fazia todos os anos na festa da Degola, o profeta foi ter com os seus para relatar as profecias (*IG*. p. 79-80), mas mal abriu a boca “uma língua de fogo, coruscante e silenciosa, levantou-se algures do mar para permanecer até tarde, presa no céu” (*IG*. p. 80). Esse aviso sobrenatural de que algo ruim aconteceria só foi reparado pelo profeta, pois somente ele tinha a capacidade de “ver” para além das limitações humanas; só ele tinha o dom do discernimento para trazer à luz aqueles que estavam perdidos na escuridão, porque podia ver com “os olhos da alma” o bem verdadeiro.

Quando uma peste toma a cidade e começa a matar quase a população inteira (*IG*. p. 82-83), o padre culpa o profeta, e o povo, numa convulsão generalizada (*IG*. p. 87), o lapidou e queimou (*IG*. p. 88). Ele agora era para o povo “o alma negra”, “dono da pestilência” (*IG*. p. 85), que devia ser extirpado da aldeia. É clara a escolha lexical para designar o conhecimento profético como a escuridão e o mal; esse dom (contar história, saber dar significado) não é reconhecido mais com reverência pelo povo e sim com medo. Incitado pelo padre, o povo incendia toda a cidade num ritual de purificação, esquecendo-se do saque de um navio que naufragara e que trouxera a doença (*IG*. p. 81),³⁶⁷ numa atitude de incompreensão (ou incapacidade de ver) frente aos fatos reais. Toda aldeia ardia, quando o velho narrador, naquela época ainda jovem, resolve observar o padre: enlouquecido, quebrava os objetos

³⁶⁷ O próprio padre pegou dois cadernos com anotações de bordo que contava o que se passou no navio (cf. p. 81); tal história é narrada paralelamente à do conto.

sacros e botava fogo na sacristia (IG. p. 89), num “resfolegar tenso, quase gritando” (IG. p. 89). Nesse momento, o narrador consegue ver a perna doente do padre; ele tinha uma “pata de pato” (IG. p. 89). Revela-se, então, que o padre, encoberto pelo mundo das aparências, é que estava ligado às trevas, ao mal e à escuridão, o que remete o leitor para uma reflexão sobre como o conhecimento pode ser encoberto pela ilusão, e como, num encontro de *nómoi* diferentes, tenta-se excluir o que parece distinto.

5.3.4 Análise inversão da hierarquia social, dos valores e do sentido de *areté*

Alia-se à temática da aparência do ‘outro’ e do conhecimento a importância da análise sobre a inversão da hierarquia social, dos valores e do sentido de *areté*, tema dos contos *Outros tempos, outros ventos* (F. p. 77-79) e *A tribo* (F. p. 81-83), de *Fabulário*. A imagem inicial do primeiro conto (F. p. 77) é precisamente a mesma em que Ulisses, náufrago, é recebido cordialmente na corte dos Feaces (*Od.* 5.450-494, 6 *passim*), numa retomada dos passos clássicos da narrativa de viagem. Entretanto, apesar de a hierarquia social se exprimir em Fezro por um meio convencional, que é a construção de estátuas e lendas, os valores para consegui-las são tradicionalmente contrários dos que conhecemos. Ali, as estátuas representavam somente gente humilde, cujas lendas eternizavam: “Fulano, varredor; Beltrano, coveiro; Cicrano, guarda-nocturno” (F. p. 77), prática que surpreende a dupla hospedada na ilha. Os termos equivalentes aos que a épica homérica³⁶⁸ consagrou para a concretização dos valores elevados, como “ilustres”, “os melhores”, “imortalizados”, “prestígio” e “fama” (F. p. 77), constituem epítetos opostos à mediocridade,³⁶⁹ mas que aqui são dados aos anônimos. A *areté* para esse povo é entendida como o que é ordinário, insignificante, porque “as personagens ilustres não precisam de ser imortalizadas”, afirma um vereador da ilha (F. p. 77). O sistema de seleção de governadores da comunidade obedecia à mesma lógica: eram selecionados os cidadãos dispersos em meio da massa dos votados, o mais insignificante era o escolhido (F. p. 78). Perguntado sobre o sistema pelos hóspedes, um homem explica que não é melhor nem pior que as outras cidades, mas ali se evitava o elitismo

³⁶⁸ Alguns termos homéricos de valores guerreiros são: *áristoi* (“os melhores”), *aristeía* (“bravura”), *timé* (“honra”), *areté* (“excelência”), *kléos* (“glória, fama”). Veja-se ROCHA PEREIRA, 2006, p. 122-143.

³⁶⁹ Essa espécie de endeusamento da mediocridade é representada também no romance *Fantasia para dois coronéis e uma piscina*, no qual a divinização do futebol exprime a metamorfose de seus adeptos em bestas que destroem tudo que encontram pela frente. Cf. p. 106-108.

(*F.* p. 78). Assim se relativizam os diferentes valores, que, mesmo se lidos inversamente, não são em si mesmos mais do que símbolo de estranheza, porque na realidade nada parecem mudar na vida concreta dos homens.

A *tribo* (*F.* p. 81-83) aborda também a constituição da *areté*, da hierarquia social em tempo de guerra, vista como um terreno de *aristeía* ou de demarcação de valores. Em vez das profissões em tempo de paz, do conto anterior, aqui é o comportamento em combate que define as hierarquias e os méritos. A tribo guerreira Bantshwanas, que deu abrigo a Cat' e Gat' quando estes estavam perdidos na savana, em conselho, discutia sobre um novo ataque de inimigos brancos; assim se estabelecem os termos com que a noção de *areté* da tribo se expressa pelo confronto dos valores desse povo com o dos brancos invasores. Enquanto os Bantshwanas, na guerra contra os inimigos, adquiriram fama pelos “feitos”, “admiração” e “respeito” entre os povos do mundo (*F.* p. 81), os brancos ganharam-na pela “perfidia”, pela “traição”,³⁷⁰ pela “superioridade das armas”. Se no conto *Outros tempos, outros ventos*, as categorias sociais são estipuladas pela profissão medíocre, “o coveiro”, “o varredor”, “o barbeiro” (*F.* p. 77), em *A tribo* são dadas pelos clãs, “da hiena”, “do leopardo” e “do leão”, que designam respectivamente esperteza, agilidade, coragem e força (*F.* p. 82). De forma similar à tradição épica, segue-se uma descrição dos traços convencionais da *areté* de um guerreiro, em que os termos da *aristeía* são “o grito”, “os pés velozes”, a salvação do companheiro de armas ou o retirar do seu cadáver, e o saque das armas inimigas. O homem que detém todos esses traços de excelência, na épica homérica, é considerado o melhor por seus companheiros. Esses mesmos traços da *aristeía* são retomados no conto *A tribo* (*F.* p. 82): o grito guerreiro que amedronta o inimigo (cf. *Il.* 5. 302, 591, 863); o retirar do guerreiro ferido ou morto do campo de batalha (cf. *Il.* 5.296-301, 24. 469-691); a força e a coragem dos combatentes para obter fama gloriosa (cf. *Il.* 5.01-03, 470); a ligeireza dos pés (cf. *F.* p. 82) (cf. *Il.* 5.885, 16.5); o retirar as armas do oponente (cf. *Il.* 5.435). Tais qualidades são recomendadas a Aquiles por seu pai: “que primasse pela valentia e fosse superior aos outros todos, para que não desonrasse a linhagem paterna” (cf. *Il.* 6.208-209). O argumento de Aquiles, por seu lado, acrescenta-lhes a necessidade do herói épico de manter-se imortalizado

³⁷⁰ O dolo e a perfídia como instrumentos para se ganhar uma guerra (ou uma batalha pessoal) é tema recorrente em Heródoto e na literatura grega em geral. O mais célebre exemplo é o estratagema do cavalo de madeira que fez ruir Tróia. De forma parecida, o reino da rainha masságeta Tómiris foi alvo de um expediente, primeiro quando Ciro pede-a em casamento com o intuito de tomar seu reino (*Hdt.* 1.205), depois quando usa o vinho e um banquete para neutralizar a força do inimigo (1.207). No plano pessoal, as tragédias *Helena* e *Ifigênia entre os Tauros* são um exemplo de como o ludíbrio pode vencer soberanos poderosos sem o uso de força. Vide supra p. 49-50.

através de seus feitos guerreiros. A interferência divina nos resultados da guerra entre os brancos e os negros, a “malquerença dos deuses” (*F.* p. 82), da mesma forma é um motivo constante na *Iliada* (cf. 15. 4 *passim*), agora retomado para a definição da *aristeía* de um povo.

Portanto, em ambos os contos, ressalta-se o valor da *areté* e da hierarquia social, mas em Ferzo temos um retrato do mundo ao avesso, em que contrapõe-se uma sociedade civilizada, urbanizada, paralela com a nossa, apenas com os valores ao contrário. Até mesmo as eleições têm a estrutura do nosso mundo, porém com uma leitura inversa. Entretanto, a oposição extrema dos dois povos é uma falácia, porque há apenas uma relatividade de *nómos*, que, na concepção de seus habitantes, apresenta defeitos e vantagens. É o que Gat’ pensa da organização daquela cidade (*F.* p. 79): com a simbologia da troca dos remos de bordo para bordo, insinua que tudo é igual. Esse parece ser o retrato de nossa própria civilização, em que se immortalizam a banalidade e o ordinário. Porém, essa inversão de princípios (ou a vida em negativo) nada pode resolver, porque ela também tenderá para a mediocridade humana e civilizacional.

A mesma relatividade de *nómos* e de *areté* ocorre no conto *A tribo*: ingenuamente decidem enviar um grande guerreiro para ter com os brancos, assim estes não iriam querer mais guerrear (p. 83). Todavia, o chefe branco afirma que: “Temos de correr com aqueles ranhosos dos pretos para o deserto, que estão a ocupar muito espaço” (*F.* p. 83). Na verdade, os Bantshwanas ignoravam que seus feitos ilustres, sua honra e seu *nómos* não tinham o menor valor para o arrogante exército dos brancos.

Logo, o sentido de *areté* dessa tribo assenta na superioridade física, no respeito pelo adversário, na agilidade e na capacidade de mutação e de resistência, e o do exército branco na quantidade de armas, de cavalos ou homens de um exército, em uma total falta de simetria em relação ao *nómos* e ao modo de guerrear dos Bantshwanas. Heródoto usa exatamente os mesmos critérios para distinguir os povos civilizados dos selvagens: os Persas impõem-se pelo número, pela variedade de batalhões (cf. *Hdt.* 1. 103, 3.25, 4.83), enquanto os “bons selvagens” (Masságetas, Etíopes e Citas) pela superioridade física (cf. 3.17-18, 21), resistência (cf. 4.126, 131), finura (cf. 1.206). Os contos traduzem duas leituras contraditórias, que servem à verdade que cada um quer ver: essa é a “moralidade” que se quer transmitir, a noção de que a verdade é relativa.

5.3.5 O plano urbanístico e o ‘outro’

Como a hierarquia em *Fabulário*, também a abordagem do plano urbanístico se mostra como oposição ao mundo conhecido, porque se enfatiza a idéia de que a edificação ou não de uma catedral pode ser um símbolo de um cruzamento de culturas, como ocorre no conto de *Exórdio*, em que dois homens condenados à morte, rejeitados pela sociedade, fogem da cadeia e estabelecem-se no deserto (*F.* p. 18). Novamente, há uma remissão para uma situação afim com a da dupla viajante de *Aves*, que partiu em busca de um local que lhe parecia seguro para viver. Assim como Pistetero quis mudar o *nómos* da cidade dos pássaros contaminando-o com práticas atenienses, os condenados pretendiam fazer a mesma coisa construindo uma catedral num mundo anônimo e vazio que o autor define por “o deserto”. No entanto, o que cada um - no local de recepção e no conceito dos exilados - definia como devoção aos deuses aponta para um conflito cultural já patente na tradição clássica: a construção ou não de altares para a adoração religiosa.³⁷¹ Para os fugitivos, a oposição cultural surge quando um dos condenados traz “vitrais, pedras rendadas, cantarias, talhas douradas e quadros” (*F.* p. 18) para a construção de uma catedral, materiais paradigmáticos de um mundo cosmopolita do qual havia saído; mas para o companheiro, uma catedral pode ser apenas, de um modo mais compatível com o despojamento essencial do um “deserto”, um círculo feito na areia, pois o importante é ter um sítio onde se ore ao Senhor (*F.* p. 18). Novamente, as perguntas que um faz ao outro expressam uma incapacidade de entender o modo de pensar diferente do companheiro, bem como duas diferentes posições perante o que é estranho. A nova vida que se iniciava dos dois condenados estava associada a um modo diferente da anterior, que representava agora liberdade e espiritualidade. Para além do simples projeto urbanístico de um lugar, o texto aponta para uma questão freqüente na obra do autor: a busca (aqui através da religião) do sujeito por uma resposta às suas questões existenciais ou de uma tentativa de preencher um vazio interior próprio da condição humana, que não pode ser suprido por bens materiais, mas pelos espirituais (ou intelectuais).

Em conclusão, entendemos que esses textos discutem, de forma simbólica, o “estar no mundo” de personagens que representam o Homem “cercado” por um universo opressivamente restrito, que por isso mesmo são guiados a uma “re-velação” ou a um “des-

³⁷¹ Cf. *Hdt.* 4.59. Assim como o personagem que dispensa a construção da catedral, os Citas, embora cultuassem mais de um deus, recusavam-se a construir altares, imagens e templos. Os Citas só edificavam santuários a Ares (4.59, 62).

velamento”³⁷² de sua própria condição. Assim, o jogo entre luz/trevas, conhecimento/ignorância, riqueza/pobreza, homem comum/poeta-profeta, mundo interior/mundo exterior são constantes na narrativa, que se orienta sempre para a demonstração de que não há uma verdade ou um conhecimento único, além de exprimir uma clara insatisfação com a moderna civilização ocidental dentro de cuja cultura são pensados. A análise geral da temática da viagem e do ‘outro’ em *Fabulário* demonstrou, através da fantasia (e do fantástico),³⁷³ da relativização e da “moralidade” própria da fábula, um panorama da própria crise civilizacional a que estamos submetidos, porque “a ficção, entendida como um *discurso de alteridade*, justamente por isso se presta à crítica aos mais diversos aspectos da cultura e da sociedade; portanto, falar de ficção supõe sempre falar de sociedade e cultura (...)”³⁷⁴.

³⁷² Empregamos os termos usados por FIALHO, M. C. *Luz e trevas no teatro de Sófocles*. Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1992, p. 72.

³⁷³ Cf. a definição dos termos que adotamos na Introdução.

³⁷⁴ BRANDÃO, J. L. *A poética do Hipocentauro*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001, p. 27.

5.4 A ‘guerra’ no conto de Mário de Carvalho

Seguindo a mesma perspectiva analítica adotada para a interpretação de *Dies irae*, ponderamos que no conto *A inaudita guerra da Avenida Gago Coutinho*³⁷⁵ não ocorre uma viagem convencional como as que nos apresentam a *Odisseia* ou *Uma História Verdíca*, de Luciano. Todavia, o amálgama de duas épocas históricas díspares, provocado por um deslize de Clio, Musa da História, transporta os personagens para uma outra época e contexto, através de uma dissolução transitória da realidade que poderíamos denominar de ‘viagem’ fantástica pelo tempo. O evento insólito³⁷⁶ que coloca frente a frente dois grupos armados na década de 80 no centro de Lisboa é marcado, já no título, como um acontecimento extraordinário, cuja expressão inicial, “inaudita guerra”, assinala duas questões importantes para nossa análise: em primeiro lugar, o acontecimento central do conto, a guerra, temática histórica e literária freqüentemente abordada na obra do autor; em segundo lugar, a qualificação desse confronto armado como “inaudito”, termo que significa “de que nunca se ouviu dizer”, “de que não há exemplo” ou ainda “extraordinário, maravilhoso ou fantástico”. Dentro da coletânea a que pertence, este é também um conto central, que por isso mesmo lhe dá o título; a ele está, de fato, subjacente uma teorização sobre o que seja produzir uma narrativa ficcional.

A associação de um tema histórico (a guerra) ao termo “inaudita” possibilita a instauração do insólito ou fantástico em meio a rotina lusitana. Há como que um regresso ao mais antigo sentido de ‘história’, o que presidiu à instauração do gênero por Heródoto, para quem ficção e narrativa histórica se harmonizam como duas faces da mesma moeda, abrindo-se, pela sua articulação, um espaço a questões culturais, do âmbito da antropologia, dentro do relato histórico em sentido restrito.

Ao contrário da informação paradoxal a respeito do evento narrado, uma guerra da qual nunca se ouviu contar ou fantástica, a delimitação espacial do encontro entre os dois exércitos é exata: a Avenida Gago Coutinho, situada na região central de Lisboa. Esse nome já sugere algumas reflexões sobre o texto, pois Gago Coutinho, figura histórica importante, que exerceu a profissão de marinheiro, matemático, inventor e geógrafo, considerado “O Grande Almirante das Estrelas do Sul”, que empreendeu um feito igualmente inaudito (...)

³⁷⁵ Este conto de Mário de Carvalho é “uma das obras sugeridas pelo Programa de Língua Portuguesa do Ministério da Educação para uma leitura orientada no 8º ano unificado”. (cf. COUTO, 2003, p. 01)

³⁷⁶ Cf. o conceito de insólito em BATISTA, A. M. S. Reflexões acerca do gênero literário na narrativa curta de Mário de Carvalho. ABRAILC 2007: *Literaturas, Artes, Saberes*, USP, São Paulo, 2007, p. 01.

extraordinário e inacreditável: a primeira travessia aérea do Atlântico Sul, em 1922, com Sacadura Cabral”.³⁷⁷ A eleição de um espaço notório, pela evocação que suscita de um evento histórico, parece reafirmar o caráter fantástico (“inaudito”) dos fatos que ali irão ocorrer no plano da ficção. É como se a realidade histórica de algum modo rivalizasse com os contornos formidáveis da fantasia.

A explicação dada pelo narrador para os estranhos acontecimentos que tomam o centro de Lisboa é assinalada logo no início do texto: “O grande Homero às vezes dormitava, garante Horácio”.³⁷⁸ 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”.³⁷⁹ Partindo da afirmativa horaciana de que até os grandes poetas erram, sobretudo os épicos, graças à extensão dos assuntos com que lidam - uma ironia se tida em consideração a brevidade do conto, a que se pretende conferir traços de ‘narrativa épica’ - a sucessão dos estranhos eventos que tomam a capital do país é anunciada como uma falha divina. Ao unir a esfera dos deuses à humana, a narrativa indica o anacronismo de datas que se sobrepõem, para possibilitar o tom fantástico do enredo. Dessa forma, o mesmo deslize cometido por Homero será perpetrado por Clio,³⁸⁰ esclarece o narrador:

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,³⁸¹ 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, p. 27)

Através dessa introdução, o conto alude aos poemas homéricos, ou mais especificamente, à função da Musa na narrativa épica. Horácio atribui a ela um papel essencial para o desenvolvimento da narrativa ao afirmar que “a Musa deu aos Gregos o

³⁷⁷ COUTO, R. M. S. Subsídios para uma leitura orientada do conto *A inaudita guerra da avenida Gago Coutinho* de Mário de Carvalho. *Máthesis*, Viseu, n. 12, 2003, p. 313-325, sobretudo p. 315.

³⁷⁸ O comentário evocado de Horácio consta de *Arte Poética*, 358-360, na qual o autor afirma: “E não posso deixar de indignar-me todas as vezes que dormita o bom Homero: contudo, é natural que, na descrição de tão grande assunto, alguma vez nos domine o sono”.

³⁷⁹ CARVALHO, 1992, p. 27.

³⁸⁰ Clio, “A fama”, era a musa da História e a inventora da cítara. Cf. SPALDING, T. *Dicionário da Mitologia Greco-latina*. Belo Horizonte: Itatitaia, 1965, s.u.

³⁸¹ O narrador descreve o relato histórico como uma atividade “monótona” e “redundante”, talvez numa alusão às repetidas guerras que assolam a humanidade, com seus tons cinzentos que relembram os desfechos trágicos de muitas delas. A referência às “cores cinzentas” que caracterizam a escrita historiográfica pode ser associada ao tom direto e sem eloquência que caracteriza tal narrativa, em contraposição às produções ficcionais ou poéticas (cf. p. 27). Lembre-se que Helena, em *Ilíada* (3. 125-128), bordava também, num tecido, os acontecimentos em Tróia, cumprindo, no bordado, a função do narrador ou historiador.

talento e a possibilidade de falar com grande elevação, a eles que eram ambiciosos, mas só de alto renome”.³⁸² Se na *Iliada* e na *Odisseia*, a Musa tinha como função primordial a capacidade de “cantar” os feitos dos grandes heróis ou “lembrar” ao poeta fatos que poderiam ser esquecidos, em *A Inaudita Guerra*, embora por meio de um erro e com uma ‘toada’ irônica, é ela também a responsável pela composição (ou transformação) da trama narrativa, que culminará com o encontro de europeus e árabes de épocas diferentes em um mesmo local. Responsável por ‘tecer’ a narrativa histórica, Clio, considerada a Musa da história e da criatividade, deixa-se tomar por uma sonolência que transformará o curso histórico dos personagens envolvidos na ação. Por ironia, a Musa, que devia trazer à incapacidade humana o esclarecimento e a memória, vem afinal, ela mesma, por uma cedência ao sono – uma espécie de debilidade física a que os deuses deviam ser imunes -, embaraçar grosseiramente dois momentos históricos. É como se a Musa, incorporada no Autor, viesse confundir-lo, em vez de esclarecê-lo. Ao mesmo tempo, do ponto de vista da tradição literária, a referência à Musa da história deixa de constituir o habitual “apelo ou invocação”, para se transformar na justificação de uma história ficcional.

O ano que se cruza com Setembro de 1984 é 1148 d. C., o que nos remete a um evento histórico importante que marca o nascimento de Portugal como nação independente. A atual Lisboa, chamada pelos árabes de *al-Lixbûnâ*, foi invadida pelos mouros da África do Norte no século VIII d. C. A reconquista ocorreu em 1147, quando a segunda Cruzada, com contingentes flamengos e ingleses, ajudou Afonso Henriques na conquista da região.³⁸³ Ou seja, em 1148 d. C., um ano após a reconquista, os árabes, no conto de Mário de Carvalho, tentam cercar e tomar novamente Lisboa (*IG*. cf. p. 28).

Não é sem motivo que em uma manhã de Setembro, os automobilistas que passavam pela Avenida Gago Coutinho levaram um grande susto com a inusitada invasão com que se deparavam: um exército composto por mais de dez mil árabes, azenegues e berberes (*IG*. p. 28) aparece em meio ao trânsito de Lisboa. Essa inesperada situação coloca frente a frente duas culturas completamente diferentes e traz a tona um tema freqüente no autor, o encontro com o ‘outro’, que nesse conto não é reconhecido pelos portugueses modernos como seu ‘igual’, mesmo fazendo parte da constituição do povo lusitano. Não podemos deixar de evocar o sentido fratricida próprio do ataque contra Tebas, nos modelos paradigmáticos de *Sete* e de

³⁸² Cf. HORÁCIO, *Arte Poética*, 323-324.

³⁸³ Cf. RAMOS, M.; RIBEIRO, A.; PERES, D. *História de Portugal*. Porto: Portucalense Editora, 1928-35, v. 2, p. 50-51.

Fenícias: o que parecia a invasão de um inimigo temível e desconhecido era afinal, no famoso episódio tebano, o avanço de um irmão, que vinha reclamar os seus direitos à terra pátria. No conto português, o anacronismo, que cria a hostilidade, é apenas uma máscara sob a qual se esconde um verdadeiro e profundo parentesco. Porque o que se realça em *A Inaudita Guerra da Avenida Gago Coutinho* é o reencontro de povos hoje distintos, mas que fazem parte da composição da cultura portuguesa (que é também árabe), na medida em que Portugal, antes de se constituir como nação, era um território tomado por uma combinação de povos e de civilizações diferentes.³⁸⁴

À semelhança da tradição narrativa épica sobre a guerra e sua retomada pela tragédia, sobretudo *Sete contra Tebas*, de Ésquilo, o espanto que toma os automobilistas é marcado, inicialmente, pelos sons provocados pelo surgimento inesperado de um exército árabe, proveniente da Idade Média, em pleno centro de Lisboa, numa manhã que aparentemente seria rotineira. Dessa forma, “por instantes, foi, em toda aquela área, um estridente rumor de motores desmultiplicados, travões aplicados a fundo, e uma sarabanda de buzina ensurdecadora” (*IG*. p. 27). Não são os corações humanos que se alteram com o susto (como acontecia com a angústia das mulheres de Tebas, tão expressivamente retratada nos *Sete*); são as máquinas que, sob o comando do Homem, parecem reagir, numa transferência curiosa do humano para o técnico. “Tudo isto de mistura com retinir de metais, relinchos de cavalos e imprecações guturais em alta gritaria” (*IG*. p. 28), que caracterizam o avanço misterioso de um estranho inimigo; são esses ruídos o primeiro indício de uma dissipação da rotina (ou do real) e do estabelecimento de um evento “inaudito”, insólito, que marca o texto. A tropa de Ibn-el-Muftar, que tentava cercar Lixbuna, antigo nome do território de Lisboa, assusta-se não só pelo ruído fragoroso que substitui “o suave pipilar dos pássaros e o doce zunido dos moscardos” da região que atravessava³⁸⁵ (*IG*. p. 28), mas, também, pela visão faiscante³⁸⁶ proporcionada pelos carros coloridos e as imensas paredes “cobertas de janelas brilhantes”

³⁸⁴ Veja-se a entrevista de Mário de Carvalho concedida a J. Paulo Cotrim, J. P. Alguma coisa me perturba. *Ler Livros e Leitores*, n. 34, 1996, p. 38-49, p. 44. A propósito do conto, o autor afirma que “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 eu escrevo *A Inaudita Guerra da Avenida Gago Coutinho*, quando os mouros aparecem 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”.

³⁸⁵ Observe-se que Mário de Carvalho recorre a uma estratégia literária específica para exprimir o contraste entre dois momentos históricos e civilizacionais distintos: a oposição dos sons suaves de um ambiente campesino a que os árabes estavam acostumados e o barulho ensurdecador do trânsito lisboeta; além das cores excessivas e brilhantes, que assustam os homens de El-Muftar (cf. p. 27-28).

³⁸⁶ Cf. *Il.* 2.455-458 e *E. Ph.* 110-111, como a imagem do exército associa-se ao brilho do bronze das armas.

(*IG.* p. 28), natureza e civilização aliando-se para apavorar o invasor, que o anacronismo também afeta. Observe-se que o termo “mistura” tem a função de designar tanto a ocorrência dessa situação insólita quanto a constituição do povo português, que se formou através da junção de múltiplos povos e culturas.

Da mesma forma que na caracterização do herói épico e trágico, os personagens centrais, representantes dos grupos armados, são definidos por epítetos; os que exprimem categoria profissional: o *almóada* Ibn-el-Muftar (*IG.* p. 28), o *agente de segunda classe da PSP* Manuel Reis (neste caso muito irônico pela modéstia da patente, *IG.* p. 29, 35), o *comissário* Nunes (*IG.* p. 31, 32, 35), o *capitão* Aurélio (*IG.* p. 32), o *capitão* Soares (*IG.* p. 33, 34, 35), o *coronel* Vaz Rolão (*IG.* p. 35); ou qualidades de caráter: Ali-ben-Yussuf, *homem piedoso e temente a Deus* (*IG.* p. 28), os *briosos* homens da Polícia de Intervenção (*IG.* p. 32); ou a raça: o *beduíno* Manuel Beshewer (*IG.* p. 31). São também caracterizadores os nomes,³⁸⁷ que soam estranhos aos ouvidos modernos, mas que são expressivos de um coletivo desconhecido, a que todos eles pertencem, além das suas ações em campo de batalha. Dotado de uma capacidade de liderança e dinamismo próprio de um estrategista experiente, tal como o Etéocles esquiliano, Ibn-el-Muftar, ao contrário de seu tenente que queria prostrar-se para orar, percebendo rapidamente “que a situação requeria antes soluções práticas e muito tacto (...) ordenou que ninguém se mexesse” (*IG.* p. 28). Há que notar, de novo, o choque irônico da narrativa: se ao chefe, dinâmico, a imobilidade da oração parece inoportuna quando a situação exige soluções práticas e imediatas, a que ele responde com o gesto enérgico de erguer o pendão e gritar uma ordem, afinal o que lhe sai da boca é um inesperada ordem de imobilidade, “que ninguém se mexesse!” (*IG.* p. 28). Parece ficar, da contradição entre palavra e ação, a idéia de um personagem, que conhece as regras e os padrões da *aristeia*, mas que age ao avesso. A atitude deste chefe, na iminência do perigo, não pode deixar de evocar o comportamento assimétrico do Etéocles de *Sete*: também ele desafiado por enigmáticas descrições do inimigo que lhe são transmitidas por um mensageiro - qual o chefe inimigo que atacará cada uma das portas da cidade, as armas que usa, as palavras que profere e os objetivos que visa -, o senhor de Tebas reage sem hesitação, ao contrário de El-Muftar, que revela, em cada gesto (cofiar a barba, dar um jeito ao turbante) e nas interrogações com que se debate (*IG.* p. 28-29), uma verdadeira inoperância. O chefe árabe pensava, com ar perspicaz,

³⁸⁷ Cf. COUTO, 2003, nota 15. “O elemento “Ibn” pode surgir com as variantes “ben” e “aben” e significa “filho de”. É usado sobretudo nos nomes de pessoas para indicar filiação”.

sobre a origem do pandemônio a sua volta: “_ Teriam tombado todos no inferno corânico? Teriam feito algum agravo a Alá? Seriam antes vítimas de um passe da feitiçaria cristã? Ou tratar-se-ia de uma partida de *jinnns*³⁸⁸ encabriolados?” (IG. p. 29).

Enquanto isso, numa reação simétrica, Manuel Reis Tobias, agente de segunda classe da PSP em serviço naquela região, do mesmo modo ponderava que aquele tumulto não estava correto e que devia tomar providências (IG. p. 29). Ao contrário do árabe - pelo menos na aparência - e dos guerreiros da épica, o policial português não encarnava a figura do chefe enérgico, persistente e decidido; em correspondência com o que a opinião pública portuguesa considera o paradigma da incapacidade da sua polícia - que, em vez de agir para proteger a população em situações de perigo, se esconde na “caça à multa” sobre o cidadão ordeiro e pacífico -, o modesto agente, meio escondido para não ser detectado pelos automobilistas incautos, espiava “no propósito sábio e louvável de surpreender contraventores aos semáforos”. A *teichoscopia* homérica (ou “vista da muralha”) (cf. *Il.* 3.166-242; *Ph.* 88-201) é substituída por uma observação diferente realizada pelos chefes de ambos os lados: Ibn-el-Mufitar observa o tumulto “do alto de seu puro sangue” (IG. p. 29), enquanto Manuel Reis vê a confusão “meio escondido por detrás das colunas de um prédio” (IG. p. 29). Tal como o árabe, também ele incapaz de tomar uma atitude frente a tão grandioso exército, avisou o posto de comando sobre a ocorrência (IG. p. 29). Constatando-se que não havia nenhum evento programado, a “máquina policial” é colocada em ação: é nesse momento que os esquadrões árabes e os pelotões da Polícia de Intervenção se vêem frente a frente. Aos automobilistas, parados no trânsito pelo encontro dos dois exércitos, restava observar a confusão que ora divertia ora irritava: para a maioria, a cena representava “algum reclame” ou a gravação de “um filme” (IG. p. 30). Assim o quadro histórico, no seu anacronismo, desperta nos que a ele assistem a noção de que só a ficção o pode explicar.

Como na *Ilíada* (cf. 2.484 sq.), nas tragédias *Sete contra Tebas*, de Ésquilo (cf. 375 sq.), e *Fenícias* (cf. 1093 sq.), de Eurípides, o conto refere-se às duas frentes inimigas e descreve as características dos exércitos. Em substituição do que poderia ser, na tradição literária grega da épica ou da tragédia, o relato de um mensageiro, Mário de Carvalho opta por uma mensagem, emitida “pelo intercomunicador da mota” (IG. p. 29), do agente de serviço a

³⁸⁸ Cf. COUTO, 2003, nota 16. “Jinns, na mitologia maometana, são espíritos de categoria inferior aos anjos, com poder sobrenatural sobre os homens e capazes de assumir forma humana ou animal”.

alertar o comando.³⁸⁹ A primeira descrição, portanto, é a da cavalaria moura: montados em possantes cavalos (*IG*. p. 29), os beduínos usavam túnicas, turbantes sobre a cabeça (*IG*. p. 28), além de portarem bandeiras; segundo o policial da PSP, pareciam usar “trajes de carnaval” (*IG*. p. 29). A referência às armas (*IG*. p. 29) completa uma espécie de catálogo, como aquele a que a épica nos habituou na iminência do combate. Com a mesma ironia que perpassa todo o conto, a reação inimiga passou por uma longa cadeia burocrática (*IG*. p. 29-30) até se desencadear com aparato. A Polícia de Intervenção veio em carros com sirenes e “pisca-piscas multicores” para transportar os homens que compõem a infantaria, protegida por escudos e viseiras (*IG*. p. 32). As armas utilizadas pelos mouros são os arcos (*IG*. p. 31), “armas brancas e outros objectos contundentes, cortantes e perfurantes” (*IG*. p. 29); as da Polícia portuguesa eram armas de fogo (*IG*. p. 33). Os “batalhões” portugueses contavam ainda com o contingente da tropa do Ralis e da Escola Prática de Administração Militar, embora os blindados do Ralis não conseguissem avançar pelo engarrafamento medonho que tomava a vizinhança (*IG*. p. 32-33). Tais diferenças de vestimenta e armas usadas em uma disputa refletem o confronto de *nómoi* distintos, mas que, contraditoriamente, são próximos, na medida em que possuem traços constituintes de um mesmo povo.

Se na *Ilíada*³⁹⁰ e em *Fenícias* a tentativa de se impedir o confronto,³⁹¹ para que não fosse derramado sangue inocente, ocorre através do uso da palavra (cf. *Ph*. 1460-1464) ou do duelo entre os dois irmãos (cf. *Ph*. 1217-1263; 1356-1424), em *A inaudita guerra*, o mouro Ibn-el-Muftar resolve evitar a luta, inicialmente, por considerar que “aquela peonada toda não se afigurava particularmente ameaçadora” (*IG*. p. 30) e, por pensar que se aquilo fosse uma encantação, que o melhor era esperar que passasse (*IG*. p. 30); ou seja, o adiamento resulta agora da depreciação de um adversário que se desconhece e que não se compreende.³⁹² Dessa forma, optou apenas por fazer uma manobra cautelosa no pequeno espaço que dispunha: “fez que um ou dois esquadrões formassem, com dificuldade, no parque de estacionamento do

³⁸⁹ Da mesma forma que havia um estilo próprio para a linguagem do mensageiro, que narrava detalhadamente os eventos ocorridos fora do palco para os outros personagens arredados da ação (cf. *Ph*. 1090-1199, 1218-1260, 1356-1423; e *Sept* 375-395, 421-436 *passim*), há um estilo próprio de uma mensagem telegráfica em *A Inaudita Guerra*; pela própria concisão do conto, é necessária uma brevidade nas descrições (cf. p. 29). Assim, a descrição do policial indica apenas as informações fundamentais para a tomada de uma decisão, num registro com um tom burocrático.

³⁹⁰ Também na *Ilíada* há a mesma tentativa de se evitar o confronto através do duelo entre Menelau e Páris (cf. *Il*. 3.59-117, 320-380).

³⁹¹ Cf. a análise pormenorizada dessa questão em SOARES, 1997, p. 42-43.

³⁹² Veja-se a interessante exploração literária desta incompreensão, demonstrada pela surpresa dos mouros diante dos carros e dos vidros (cf. p. 30).

Areiro, e uma falange de gente de pé se arrumasse no terreiro da estação de serviço do lado contrário, enquanto o grosso da tropa ocupava a placa central relvada” (*IG*. p. 30). Impossibilitado de ocupar uma ampla planície para a formação dos esquadrões como as que vemos na *Ilíada* (cf. 2. 465) ou em *Fenícias* (cf. 102), sobra ao mouro a possibilidade de alinhar as hostes em locais urbanos e planos, como um estacionamento ou jardim, num claro redimensionamento da noção de espaço. Ironicamente, os lugares que constituem o cenário de um vulgar quotidiano citadino “entram para a história”, transformados em campo de estranha batalha.³⁹³

Entretanto essa tentativa de evitar um confronto não logrou êxito, pois um motorista de caminhão, Manuel da Silva Lopes, irritado, lança uma pedra que acerta no escudo de Mamud Beshewer. Na *Ilíada*, o início da contenda ocorre da mesma forma: os exércitos estão quietos, quando incitado por Atena, o herói troiano Pândaro dispara uma flecha contra Menelau (cf. 4. 105-130). Em Mário de Carvalho, é um desconhecido que alveja o mais distraído e “ dos mais quietos da tropa” (*IG*. p. 31), como se houvesse uma espécie de intervenção da mão do destino. Vejamos como ocorre o início da luta:

Desprezivamente, Ibn-el-Muftar deu uma ordem e logo vinte archeiros enristaram os arcos, apontaram aos céus, e expediram, com 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. Veio do Areiro um grande apupo, desta vez convicto, em unísono. (CARVALHO, 1992, p. 31)

O som da trombeta que indica o início do confronto em *Fenícias* (cf. 1102 sq., 1377 sq.) é substituído pelo apupo dos automobilistas assustados. É esse estrondoso ruído que o comissário Nunes recém chegado à Alameda D. Afonso Henriques³⁹⁴ ouve e interpreta mal; pensa o policial que os mouros estavam desafiando a polícia. Por isso decide agir: “Toca a varrer isto tudo até ao Areiro” (*IG*. p. 31), ordena. O contra-ataque português é também assinalado por um som, agora de um apito, que “pôs a equipa em acção, à bastonada, a eito, por aqui e por além” (*IG*. p. 31). Assim repelida uma parcela da multidão para outro local, o policial Nunes reagrupa os homens na praça do Areiro (*IG*. p. 32), numa manobra de recurso

³⁹³ Nesse sentido, o jardim escolhido para a manobra do Areiro é um espaço impróprio para um alinhamento militar, sobretudo porque as hostes estragam as dalias e as hortênsias que embelezam e dão um tom ameno ao local (cf. p. 32).

³⁹⁴ Notar a ironia do nome da Avenida neste contexto, em que a campanha lembra as que acompanharam as da fundação da nacionalidade portuguesa, ao tempo de Afonso Henriques; como também (cf. p. 31) a referência ao Bairro dos Actores, onde se refugia a multidão em fuga, que são também os figurantes no espetáculo que este episódio constitui.

após a primeira fase do embate.³⁹⁵ Já irritado com a confusão em sua volta e vendo os militares portugueses formados em pelotões,³⁹⁶ o chefe mouro “pensou que era, enfim, a guarda avançada de Ibn-Arrik,³⁹⁷ o cão tomador de Lixbuna, que vinha aí travar-lhe o passo, a coberto de um encantamento mágico” (*IG.* p. 32). Tudo não passa, nesta batalha, de uma engraçada seqüência de equívocos.

O grito de guerra que caracteriza o avanço do exército troiano na *Ilíada* como uma espécie de estímulo à contenda (cf. 3.1-5) marcará, igualmente, o ataque dos bérberes aos soldados comandados pelo comissário Nunes e aos cidadãos atônitos, aprisionados no engarrafamento de trânsito. Em direção ao inimigo, “num ápice, rompeu uma carga de cavaleiros berberes, aos gritos de guerra, de alfange em riste, ladeando automóveis, amolgando *capots*” (*IG.* p. 32). Do lado português, os “berros enérgicos” do capitão Aurélio servirão apenas para afastar os civis que estão em meio à confusão (*IG.* p. 33).

Outra possível influência homérica que destacamos no texto português é o vigor que caracteriza as hostes mouras, qualidade ameaçadora na proximidade da refrega; e também os movimentos que tomam os esquadrões de ambos os lados no momento em que os grupos armados se enfrentam de fato (cf. *Il.* 2.455-458). Os verbos “romper”, “ladear”, “amolgar” e “aproximar-se” (*IG.* p. 32) propiciam uma imagem do corajoso exército comandado por Ibn-el-Muftar em movimentação. As tropas portuguesas são, do mesmo modo, descritas por verbos que indicam uma reação covarde de fuga, como “oscilar”, “rodopiar”, “desfazer”, “correr” e “refugiar-se” (*IG.* p. 32); fica clara a sua incapacidade de resistência, já que os policiais “não se sentiam preparados para enfrentar cargas de cavalaria moura” (*IG.* p. 32). Assim, a busca pela *aristeía* (valores guerreiros) e a *areté* (excelência), tal como o herói épico almeja, só se aplica aos invasores árabes, que possuem uma longa tradição em combates, guerras e conquistas. Para o homem contemporâneo, que o português aqui simboliza, salvar a própria vida é mais importante que demonstrar coragem frente ao desconhecido e ao perigo, escudado atrás do balcão da Cervejaria Munique, como uma barricada à medida das práticas de um cidadão anônimo dos nossos dias. São assim “os heróis” de uma moderna sociedade ocidental; perante os grandes momentos da “história”, limitam-se a “ver passar, acuados na

³⁹⁵ Veja-se as primeiras manobras de combate em *Ph.* 1102 sq. e 1377 sq.

³⁹⁶ É curiosa a leitura que diferentes épocas fazem de iguais realidades ou objetos; “peões de escudo e viseira” são, além de guerreiros medievais, a imagem da moderna polícia de choque (cf. p. 32).

³⁹⁷ Ibn-Arrik seria Afonso Henriques.

Munique, árabes a cavalo, de ar ameaçador e façanhudo” (*IG*. p. 32), com o coração apertado de susto.

É o capitão Aurélio Soares e a companhia de intendentes que comandava que chega para tentar sanar o problema: vinha com ordens para “proceder a um reconhecimento, avaliar a situação e agir em conformidade, mas sempre com moderação” (*IG*. p. 33). Apanhado na refrega, o “herói” ou “chefe”, de que o capitão Aurélio veste a pele por força de um estatuto profissional, pensa apenas no perigo que pessoalmente corre, como se “estas coisas só lhe acontecessem a ele!” (*IG*. p. 33). Dos seus homens ou das vítimas que lhe competia dirigir ou defender, o pobre “herói” parecia até esquecido, postura que o separa de qualquer verdadeiro *anax* homérico, de qualquer soberano militar homérico.

É importante lembrar que ao capitão cabe também a tradicional missão diplomática de dirigir uma embaixada, para o que chama um alferes para acompanhá-lo em uma embaixada³⁹⁸ com os mouros e leva “sete homens, de dedo no gatilho” para protegê-lo (*IG*. p. 33). Esse número de soldados é importante, já que evoca a tradição tebana que Mário de Carvalho parece ter decerto bem presente. Tanto em *Fenícias* (cf. 287, 749-751) quanto em *Sete contra Tebas* (cf. 375 sq.) são sete as portas da cidade sitiada que são tomadas pelos Argivos, conseqüentemente, são também sete os homens destinados a proteger cada uma delas.

Ao perceber a chegada dos portugueses que acenavam um trapo branco, símbolo de tréguas saído à pressa da generosidade oportuna de um qualquer locatário da vizinhança (*IG*. p. 33), Ibn-el-Muftar, “por instinto”, intuiu que os homens eram militares e não pareciam suspeitos (*IG*. p. 34); “assim dispôs-se desde logo a parlamentar” (*IG*. p. 34), abrindo caminho a um expediente usado pelo herói épico, o envio de embaixadas e as discussões em assembleias, que eram comuns, em Homero, tanto entre os Gregos quanto entre os Troianos.³⁹⁹

Quando Ibn-el-Muftar e o policial Aurélio Soares se cumprimentam, encontrando no árabe - língua para um materna, e que o outro tinha aprendido - um instrumento de aproximação, e a trégua se vê, auspiciosa, no horizonte, Clio acordou e percebeu a falha cometida (*IG*. p. 34). Deste modo, a Musa, “num credo, desfez a troca de fios e reconduziu

³⁹⁸ As regras de etiqueta da tradição grega exigiam que fossem respeitadas a vida e a integridade física dos arautos e embaixadores. O desrespeito a tais normas indicava uma espécie de falta de evolução, ou de barbárie, daqueles que não as seguiam.

³⁹⁹ Cf. *Il.* 2.51, 2.788, 7. 414, 9.11-15, 9. 165 sq.

cada personagem a seu tempo próprio. De maneira que (...) assim se sumiram os árabes da Avenida Gago Coutinho, deixando o capitão Soares e todos os outros a coçar a cabeça abismados” (*IG*. p. 34). O comandante árabe, quando se viu longe de toda a confusão, resolveu não atacar mais Lisboa, pois considerava aquelas aparições sinal de má sorte. A Musa, sem poderes para anular os eventos, resolveu “obnubilar a memória dos homens com borrifos de água do rio Letes”, a água do esquecimento (*IG*. p. 35); por isso, todos os envolvidos na confusão, em poucos segundos, esqueceram-se do ocorrido. Tal como acontece na *Ilíada* (cf. 1.8-12, 20 *passim*), em *A Inaudita guerra* a responsabilidade pelo conflito que quase levou árabes e portugueses a uma outra guerra é da deusa que dormiu durante seu trabalho; afinal também ela a criadora, em sobreposição com o Autor, de um episódio de mágica fantasia.

Não há vencedores nesse conflito: para Ibn-Muftar o acontecimento não provocou nenhum dano, ao contrário, possibilitou-lhe arruinar “campos de Chantarim, nas margens do Tejo, com grande vantagem de troféus e espólios” (*IG*. p. 35). Os policiais portugueses tiveram que explicar em juízo porque estavam com seus pelotões em pleno centro da cidade, ato que alguns julgavam como insurreição (*IG*. p. 35). Já “Clio, foi privada de ambrósia por quatrocentos anos o que, convenhamos, não é seguramente castigo dissuasor de novas distrações” (*IG*. p. 35). Em um conto narrado na terceira pessoa, não deixa de ser curioso que o texto termine com a expressão “convenhamos”, com a sugestão de uma relação de cumplicidade entre narrador e leitor. É essa cumplicidade que permite ao leitor entender uma possível promessa de que outras histórias desse tipo (insólitas) seriam contadas no futuro, na medida em que o castigo imputado a Musa não seria suficiente para impedir novos deslizes; afinal de contas, como diria Horácio⁴⁰⁰, “há (...) defeitos para os quais exigimos indulgência”.

⁴⁰⁰ *Arte Poética*, 346-347.

6 *Fantasia para dois coronéis e uma piscina*

6.1 Manifesto do Autor: alicerces da criação literária

Através da ironia⁴⁰¹ e da paródia,⁴⁰² o romance *Fantasia para dois coronéis e uma piscina*⁴⁰³ procura representar as particularidades (sobretudo as negativas) da sociedade portuguesa contemporânea. O termo “fantasia”, que consta do título, refere-se aos vários eventos extraordinários que dominam a narrativa e instauram um ritmo próprio do sonho e da ilusão. Construído como um “mosaico de citações”,⁴⁰⁴ o romance procura estabelecer uma relação entre os textos clássicos greco-latinos, a tradição literária portuguesa e a narrativa contemporânea, por meio de referências diretas e indiretas a vários autores como Homero, Aristóteles, Petronio, Camões dentre outros; e, também, a temas e estruturas próprias da tradição literária greco-latina, como o apelo à Musa, a estratégia da aparição inesperada de um *deus ex machina*, a sobreposição de diferentes narrativas, a demonstração dos “bastidores” da criação artística e o diálogo com o leitor. Essa narrativa que acolhe diversos outros “gêneros de escrita - novela, crónica, cinema e até poesia”,⁴⁰⁵ é classificada pelo autor de cronovelema,⁴⁰⁶ na medida em que “procurou ser um desconcertante festival de ilusionismo”.⁴⁰⁷ O termo cronovelema é, também, um neologismo de inspiração clássica que exprime a ideia de uma “viagem literária pelo tempo”. Tal sentido é evidenciado no episódio em que simultaneamente uma personagem percorre os campos portugueses a procura de um determinado tiroteio enquanto o narrador, que se denomina autor, e o leitor, repetidamente convocado a também “viajar”, “deslizam” para outro local a fim de observarem outro personagem. Assim declara o narrador: “(…) nós cada vez o ouvimos mais sumido, vamos afastando, desliza Portugal (...) com vagar” (*FDC*. p. 34). Pode-se depreender dessa

⁴⁰¹ Cf. o estudo de HUTCHEON, L. *Teoria e Política da Ironia*. Tradução de Julio Jeha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000; XAVIER, L. G.. *O discurso da ironia*. Lisboa: Novo Imbondeiro, 2007.

⁴⁰² Cf. definição de paródia em SANT'ANNA, A. R. *Paródia, paráfrase & cia.* 2. ed. São Paulo: Ática, 1985; HUTCHEON, L. *Uma teoria da paródia*. Lisboa: Edições 70, 1989.

⁴⁰³ CARVALHO, M. *Fantasia para dois coronéis e uma piscina*. 3 ed. Lisboa: Caminho, 2003. Todas as citações obedecem a essa edição. Em 2004, este romance obteve o Prémio de Novelística do Pen Clube Português, patrocinado pelo Instituto Português do Livro e das Bibliotecas.

⁴⁰⁴ O termo é usado por J. Kristeva ao tratar da Intertextualidade. Cf. KRISTEVA, J. *Introdução à semântica*. São Paulo: Perspectiva, 1974a, p. 64.

⁴⁰⁵ CARVALHO, M. Mário de Carvalho: crónica do aturdimiento: *JL – Jornal de Letras, Artes e Ideias* 864, 12/11/2003, p. 12. Entrevista de Maria João Martins. Vejam-se também os vários versos e trechos de músicas inseridos no romance em CARVALHO, 2003, p. 21, 48, 54, 131, 132, 218.

⁴⁰⁶ A esse respeito, veja-se entrevista do autor ao final do texto e *Fantasia para dois coronéis e uma piscina*, 2003, p. 34.

⁴⁰⁷ Cf. entrevista com o autor, nº 8.

passagem a noção de criação literária como um afastamento do real, e de imaginação como elemento que propicia uma visão abrangente, englobadora das diversas realidades. Narrador e leitor cessam de ouvir os sons próximos, concretos e reais, para “voarem sobre Portugal”. É a partir daí que, finalmente, dotados de todos os elementos que controlam, porque voam sobre eles, partem em uma espécie de “odisseia” da imaginação, num modelar *Renault Quatro*, o carro mais comum dos portugueses na década de sessenta. Neste sentido, o tema da “viagem” nesta obra literária é concebido numa dupla acepção: a primeira metafórica, como uma forma imagética de mencionar as coordenadas da criação; a segunda como suporte estruturante, intradieético, do texto. De fato, é a estruturação da narrativa em vários patamares, o entrecruzamento destes planos narrativos e a simultaneidade dramática que permitem essa dinâmica cinematográfica, sempre guiada por “viajantes do vocabulário, da semântica e da real fantasia” (*FDC*, p. 19).

Deve-se ressaltar que há preocupações com certos aspectos da criação literária que são, em Mário de Carvalho, centrais e aludidos com insistência. Quando o autor-narrador trata da composição narrativa, por exemplo, indica-nos o objetivo do romance, que “propõe-se a narrar” (*FDC*, p. 34). Essa ação de narrar demandaria “o seu tempo e os seus tempos” (*FDC*, p. 34), o que significa dizer que há um tempo específico para a concepção da obra de arte e os tempos da ação que compõem a narrativa, cuja multiplicidade vincula-se a própria estrutura do romance.⁴⁰⁸ Segundo D’Onofrio, o romance “é constituído por um complexo de valores temporais, em que se implicam o tempo do narrador, o tempo do relato e o tempo do leitor”.⁴⁰⁹ Assim, um dos elementos fundamentais da narrativa é, sobretudo, a composição (e a manipulação) do tempo, um fator que permite um caráter demiúrgico assumido pelo autor.⁴¹⁰ Entretanto, não se pode desprezar a importância do narrador como condutor da trama narrativa e, certamente, do tempo. Ilustra esta questão de forma modelar o romance *Era bom que trocássemos umas ideias sobre o assunto*,⁴¹¹ de Mário de Carvalho, no qual o autor-narrador coloca-se como um verdadeiro Criador, que se “beneficiando do tempo narrativo” (*Era bom*, p. 105), detém uma visão global sobre o tema, sempre “à mão do autor totalitário” (*Era bom*, p. 94). É por isso que declara: “Deslizo cá do meu Olimpo e instalo-me por ali,

⁴⁰⁸ Uma das características que distinguiria o romance do conto é variedade do tempo. Cf. MOISÉS, M. *A criação literária: introdução à Problemática da Literatura*. 6 ed. São Paulo: Melhoramentos, 1973, p. 195-226.

⁴⁰⁹ D’ONOFRIO, 1978, p. 73.

⁴¹⁰ Cf. MOISÉS, 1973, p. 196.

⁴¹¹ CARVALHO, M. *Era bom que trocássemos umas ideias sobre o assunto*. 5 ed. Lisboa: Caminho, 2003. Embora este romance não faça parte do nosso *corpus*, pensamos ser importante ressaltar algumas questões do âmbito da teoria literária, freqüentemente aludidas, nele, pelo autor.

naquela sala pelintra, talvez junto ao canto superior esquerdo, encostado ao tecto, do lado da empena, que é sítio azado para tudo ver, pese embora a mancha da humildade” (*Era bom*, p. 114). Para se obter uma visão totalizadora da narrativa e manter um controle sobre os fatos narrados é imprescindível convocar um narrador heterodiegético, porque, como ele mesmo afirma, “um narrador onisciente tem as suas vantagens. Se o narrador não fosse onisciente não saberia deste particular (...)” (*Era bom*, p. 35). Evidentemente, o tempo e o tipo de narrador escolhidos intervirão no “pacto de verossimilhança” que deve haver entre o autor e o seu leitor. A literatura não tem, é óbvio, um compromisso com a verdade, no entanto os fatos narrados possuem uma equivalência de verdade, uma *mimesis* comprometida com a verossimilhança, ou com qualquer propriedade do “poder acontecer”.⁴¹² Aqui ela é entendida pelo autor-narrador como um instrumento de controle da fantasia: “o que eu passo a contar agora é inacreditável. Prossigo a custo, após uma perplexa hesitação. A vida, não raro, ficciona, devaneia, absurdiza e eu hei-de conformar-me a ela, mais do que ao famoso pacto de verossimilhança outorgado com o leitor” (*Era bom*, p. 84). Certamente, essa é uma inversão irônica do entendimento sobre o processo de criação literária, na medida em que é a literatura que “imita” a vida; é ela que ficciona, devaneia e absurdiza.

Embora esse romance seja um texto contemporâneo, o processo de junção de elementos utilizados pelo autor não é novo, ao contrário, remonta a estratégias próprias e constantes na literatura grega; é particularmente sugestivo, pela própria reflexão que faz sobre esta estratégia, o romance de Luciano de Samósata e, numa vertente mais próxima de influência, a obra de Almeida Garrett. Em *Uma História Verdica*,⁴¹³ de Luciano, tal como ocorre em *Fantasia para dois coronéis e uma piscina*, percebemos uma voz narrativa claramente metaficcional, que se intitula como autor e anuncia que seu texto nos seduzirá não somente porque o tema seja estranho, ou porque narrou mentiras diversas com ar de verossimilhança, mas sim por “à laia de paródia, cada passo da narrativa fazer alusão a certos poetas, prosadores e filósofos, que nos deixaram obras fantásticas e cheias de imaginação”⁴¹⁴ (I§2); afirma ainda que virou-se para a mentira, “mas uma mentira mais desculpável que a

⁴¹² Cf. D’ONÓFRIO, 1978, p. 15. Para o autor, há dois tipos de verossimilhança: a interna e a externa. A primeira está relacionada à coerência dos elementos que estruturam a narrativa; a segunda diz respeito ao “bom senso e opinião comum”. Se o texto não tiver uma verossimilhança externa, é porque ele está no campo do gênero fantástico.

⁴¹³ Veja-se p. 45 sqq.

⁴¹⁴ NICKEL, 1999, 250. Para o crítico, “é possível reconhecer os antecedentes literários mencionados por Luciano em alguns pontos. Todavia, há razões para acreditar que Luciano não atribua grande importância à possibilidade de identificação dos modelos literários de sua paródia pelos leitores”.

daqueles, porquanto numa coisa serei eu verdadeiro: ao confessar que minto” (I§4). Aos vários autores que escreveram histórias fantásticas ou charlatanices, assegura que “serviu de guia e mestre (...) o Ulisses de Homero que impingiu aos Feaces narrativas de ventos enclausurados, de Ciclopes de um só olho, de homens que se alimentavam de homens, de animais bicéfalos e transformação dos seus companheiros em animais através de drogas” (I§3). Nessa exortação inicial, o objetivo da viagem narrada é atribuído a vaidade humana, garante o autor: “eu, por vanglória, resolvi deixar à posteridade qualquer coisa do género, só para não ser o único a não beneficiar da faculdade de contar histórias fantásticas” (I§4). A afirmativa garante ao leitor que o romance não privilegia a verdade e sim o deleite, o entretenimento, embora faça considerações filosóficas e estéticas.⁴¹⁵

Na literatura de expressão portuguesa, dentre vários exemplos possíveis desse tipo de estratégia narrativa com a qual se pode relacionar o romance de Mário de Carvalho, destacamos a de Almeida Garrett, *Viagens na minha Terra*:⁴¹⁶ o texto retoma as considerações metaficcionalis à maneira de Luciano, levando-as ao limite, e colocando em cena um autor-narrador irônico que, dialogando com o leitor, conduz a narrativa sempre expondo ao interlocutor as estruturas da criação literária e as várias relações textuais que o romance estabelece,⁴¹⁷ ainda que não haja eventos fantásticos.

Assumindo uma composição semelhante a do texto de Luciano e de Garrett, a narrativa de Mário de Carvalho prioriza tanto o receptor quanto os elementos que compõem o romance, numa espécie de retomada das características da sátira menipéica que ambos os autores adotam.⁴¹⁸ Dessa forma, o autor-narrador nos guia constantemente não só através de

⁴¹⁵ Luciano mostra-se surpreso pelo fato de outros autores pensarem que suas “mentiras” não seriam notadas: “Em face de toda esta produção, não verberarei por aí além os seus autores, porquanto verificava que tal era então habitual, mesmo entre os que faziam profissão de filósofos. Uma coisa, no entanto, me espantava neles: o facto de cuidarem que as mentiras que escreviam passariam despercebidas”. (I§4)

⁴¹⁶ Cf. GARRETT, A. *Viagens na minha Terra*. Rio de Janeiro: Editora Três, 1973, p. 44. Neste romance, o narrador chega a dar uma receita de como facilmente se pode construir um romance: “Todo o drama e todo o romance precisa de: uma ou duas damas, um pai, dois ou três filhos, de dezenove a trinta anos, um criado velho, um monstro, encarregado de fazer as maldades, vários tratantes, e algumas pessoas capazes para intermédios”. No Brasil, Machado de Assis também utiliza o expediente da discussão metaficcional e o diálogo com o leitor.

⁴¹⁷ Cf. uma análise mais detalhada desta questão em PEREIRA, E. *Viagens na minha terra: ciladas da representação*. *Revista do Centro de Estudos Portugueses*, Belo Horizonte, v. 23, n. 32, p. 61-68, jan.-dez. 2003.

⁴¹⁸ Sobre a obra de Luciano, veja-se o estudo de BRANDÃO, J. L. *A poética do Hipocentauro: Literatura, sociedade e discurso ficcional em Luciano de Samósata*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001. Cf. também BAKTHIN, M. *Problemas da poética de Dostoievski*. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Ed. Forense-Universitária, 1981, p. 97-103. O autor elenca quatorze características da tradição da sátira menipéica, dentre as quais salientamos as seguintes: o aumento do peso específico do elemento cômico, embora esse peso seja flexível nas diversas obras; total liberdade de invenção temática e filosófica; a fantasia não serve à materialização da verdade, mas à busca, à provocação e principalmente à experimentação dessa verdade. Por isso os heróis sobem aos céus, erram por países fantásticos. O fantástico assume caráter de aventura. O conteúdo da

vários espaços portugueses, para o “bastidor da criação literária”, mas também a outros textos a que recorre para compor sua narrativa. Os acontecimentos fantásticos (ou insólitos e sobrenaturais) que tomam a obra, ou a vida de Emanuel, convertem-se “em trampolim metafórico de uma crítica social”.⁴¹⁹

Já no início do romance, no episódio em que os dois coronéis discutem sobre uma ideal composição literária, há uma referência à questão da intertextualidade, quando um dos personagens pergunta ao outro de forma irônica: “_ E as piscadelas de olho? Há gajos que se fartam de fazer citações encapotadas só para ver se a malta dá por isso!” (*FDC*. p. 16). Desprezando o fato de que todo o texto refere-se a outros textos, o coronel entende que os autores fazem citações apenas para testarem os leitores desavisados. Para o outro personagem, as referências são apenas labirintos, enigmas que se impõem ao leitor: “_ Peneiras... Charadices...” (*FDC*. p. 16). É evidente a ironia das afirmações, pois o romance a todo instante evoca direta ou indiretamente outros textos; entretanto, há aqui uma menção ao leitor que é digna de nota: é ele quem deverá articular as diversas citações “encapotadas” que compõem o romance, determinando seus sentidos.

Das várias formas que o autor utiliza para referir outros textos, chamamos a atenção para o recurso usado pelo tio de Emanuel, que se intromete no enredo para pedir ao narrador que proteja o sobrinho (cf. *FDC*. p. 93). Ele assume usar um expediente intertextual de forma explícita, cuja estratégia é a indicação dos mitos que retoma: “De cada vez, sou sempre forçado a calcar a estrada macerada de pedras da fábula. A figura de Sísifo também serve, mas eu nunca desafiei os deuses, nem cometi as tropelias do outro” (*FDC*. p. 89). Dito de outra forma, o personagem utiliza a figura do mito, porém o adequa a história, suprimindo elementos que pensa serem desnecessários.

É habitual no romance, também, a tática intertextual que explicita os textos literários a que se recorreu para compor determinada cena. Esse é o caso da citação direta de um episódio do *Satyricon*, de Petrónio.⁴²⁰ Vejamos:

menipéia é a aventura da idéia ou da verdade no mundo; combinação orgânica do fantástico livre e do simbolismo e, às vezes, do elemento místico-religioso com o naturalismo de submundo extremado e grosseiro (do nosso ponto de vista). As aventuras na terra ocorrem nas grandes estradas, nos bordéis, nos covis de ladrões, nas tabernas, nas feiras, prisões, orgias eróticas dos cultos secretos, etc. Aqui a idéia não teme o ambiente do submundo nem a lama da vida; uso do Fantástico experimental: observação feita de um ângulo de visão inusitado (do céu, por exemplo); a existência dos gêneros intercalados.

⁴¹⁹ SCHWARTZ, 1981, p. 77.

⁴²⁰ Usamos a tradução de BIANCHET, S. B. *Petrônio. Satyricon*. Edição bilíngüe. Belo Horizonte: Crisálida, 2004.

O coronel nunca tinha lido Petrónio, porque o romano nunca se ocupou de coisas militares, e naquele instante em que contemplava a grandeza quase infinita de seus domínios não podia saber que um tal Trimalquião já tinha procedido a um raciocínio aparentado, mas na horizontal, à uma, por se encontrar deitado, à outra, por considerar apenas o caminho terrestre entre Roma e África. (CARVALHO, 2003, p. 125).

A *Cena Trimalchionis*, protagonizada por Trimalquião, é um importante episódio do romance de Petrónio, que evidencia os excessos de um “novo rico”. Isto significa que os pensamentos do coronel o aproximam do personagem da *cena*, já que pensava ser proprietário de um espaço que ia “até aos confins do Universo” (FDC. p. 125), idéia que anteriormente passara pela cabeça de Trimalquião⁴²¹.

No romance *Era bom que trocássemos umas ideias sobre o assunto*, o narrador, do mesmo modo, indica como podem ocorrer as relações entre os textos. Por meio de um personagem que se encontra com o tio, um professor de grego, o autor demonstra outras formas de intertextualidade: é que o jovem, mesmo não tendo lido as obras, as menciona por meio da leitura de enciclopédias, dicionários ou revistas.

O fulano é engenheiro de sistemas, mas, este, garanto que nunca leu um único romance na vida! Tinha decorado aquelas frases de qualquer álbum, ou enciclopédia, e estava ali, no Gambrinus, a debitá-las, em voz de papo, para toda a gente ouvir. E eu, que li tudo, e reli, calado que nem um rato. (...) Se lhe tivesse dado para o Tucídides, que eu tenho anotado parágrafo a parágrafo, o resultado era o mesmo: ele a brilhar, e eu a engolir em seco. (CARVALHO, 2003, p. 156)

O que se pode depreender do episódio é que, na verdade, há dois tipos de atitude na aquisição de fontes, que Mário de Carvalho distingue com argúcia: uma precisa, resultante de uma leitura séria, aprofundada, específica (ler, sublinhar, anotar), e outra superficial, de acaso, que permite “fazer figura”, mas não tem solidez (cf. *Era Bom*, p. 157). Importa-nos esta questão, pois, como Jenny,⁴²² entendemos que a intertextualidade tem implicações com o “funcionamento” da literatura, ou seja, de forma direta ou indireta um texto sempre se relaciona com outro texto através da paródia, da imitação, da alusão, da citação ou mesmo da crítica.⁴²³ Explica-nos Otte que:

O fragmento em si, implantado com uma aparente arbitrariedade no novo con/texto, o interrompe, provocando um “choque” de distanciamento devido à sua singularidade. No entanto, é o próprio estranhamento que impele o leitor quanto o

⁴²¹ É interessante ressaltar o princípio da “cronologia relativa” que Mário de Carvalho considera um fator obrigatório na disciplina criativa: “A grande diferença é que, se tivesse calhado, o coronel poderia saber alguma coisa sobre Trimalquião, mas Trimalquião nunca poderia sequer imaginar o coronel ...” (cf. p. 125).

⁴²² JENNY, 1979, p. 7.

⁴²³ Cf. a crítica que o autor faz a obra de Paulo Coelho, p. 66.

historiador à procura do parentesco escondido na ‘bagagem’ do fragmento, ou seja, à descoberta da verdadeira proximidade. (OTTE, 1996, p. 218)

Embora algumas citações do romance ou referências a outros textos possam parecer ter sido inseridas de forma aleatória, a verdade é que provocam um estranhamento inicial no leitor, e é esse mesmo estranhamento (e reconhecimento) que proporciona pistas para a compreensão das relações entre os textos e, é claro, da própria obra. Todas estas estratégias de intertextualidade que mencionamos são manipuladas por Mário de Carvalho em *Fantasia para dois coronéis e uma piscina*. Assim, fazemos nossa a definição de romance grego de Brandão para nomear o romance de Mário de Carvalho: “o romance é escrita desatada e enciclopédia de gêneros”.⁴²⁴

6.1.2 As diversas componentes de uma produção literária

Em relação às reflexões metaficcionalis⁴²⁵ que perpassam todo o romance *Fantasia para dois coronéis e uma piscina*, chamamos a atenção para a primeira discussão, com caráter introdutório, sobre literatura que vem à tona através dos coronéis Bernardes e Lencastre, que debatem a estrutura do romance que a esposa de Bernardes lia: *O Apicultor e o Bidão de Mel*. Passemos às considerações literárias que fazem os personagens. Para o Coronel Bernardes, aquela narrativa era:

(...) perdas de tempo, deambulações, opiniões, descrições, filosofias, desarrumação... um bocejo, pá. Eu cá para mim, um livro deve apressar-se para o evento, começar logo a meio da coisa e eliminar os desvios e as imaginações que só servem para encher. Um homem com pescoço de cavalo, por exemplo (...) (CARVALHO, 2003, p. 15-16)

Retomando as considerações da *Arte Poética* de Horácio⁴²⁶ quase na íntegra, o personagem, em tom irônico, critica exatamente as características do texto do qual faz parte,

⁴²⁴ BRANDÃO, 2005, p. 216. Grifo do autor.

⁴²⁵ Para uma análise da metalinguagem, veja-se o texto de PERRONE-MOISÉS, L. A intertextualidade crítica. In: *Poétique. Revista de teoria e análise literárias*. Tradução de Clara C. Rocha. Coimbra: Almedina, 1979, p. 209-230.

⁴²⁶ Cf. Hor. *Ars.* v. 01-37 *passim*. “Se um pintor quisesse juntar a uma cabeça humana pescoço de cavalo e a membros de animais de toda a ordem aplicar plumas variegadas, de forma que terminasse em torpe e negro peixe a mulher de bela face, contereis vós o riso, ó meus amigos, se a ver tal espetáculo vos levassem? (...) Geralmente a princípios solenes e onde se prometem grandes coisas, para obter mais efeito, qualquer remendo purpúreo se lhes cose (...) Em suma: faz tudo o que quiseres, contando que o faças com simplicidade e unidade”.

que é composto justamente por desvios, deambulações, descrições, desarrumação e opiniões diversas. Por meio da descrição de um ser híbrido, Horácio (cf. 1-37) defende a idéia de que a verossimilhança deve ser buscada tanto pelo pintor quanto pelo poeta. Por isso, recrimina aqueles que não atendem ao princípio da unidade e da simplicidade do poema (cf. 23), comparando as digressões em um texto a um “remendo purpúreo” costurado a um pano diferente, que formará um todo sem harmonia. Embora os personagens do romance defendam uma estratégia narrativa que se apresse para o evento, para a ação, esta tática não será seguida pelo autor do romance do qual os coronéis são protagonistas; ao contrário, o texto caracteriza-se pela falta de coesão e de simplicidade.

Seguindo a mesma linha de preferência do amigo, o coronel Lencastre também recorre a uma teorização antiga, agora a da *Poética* de Aristóteles, para definir o que seria uma estrutura narrativa adequada. Apontando para os componentes do texto literário (como a ação, os personagens, os pensamentos, o ritmo)⁴²⁷ e sua hierarquia, assim se manifesta o personagem:

(...) o mais importante é o entreccho, 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 (...). (CARVALHO, 2003, p. 16)

Essas considerações do personagem (estipuladas através de uma ordem de prioridades) fazem parte de uma espécie de jogo irônico realizado pelo autor ao longo do texto, pois o coronel não lia um romance há trinta anos (*FDC*, p. 16), nem seria versado em teoria literária; logo não estaria apto a tratar do assunto. Praticamente todas as características assinaladas e

⁴²⁷ Sobre a definição de tragédia, das partes e dos elementos essenciais, Aristóteles afirma que o elemento mais importante da tragédia é “a trama dos fatos (...) Sem ação não poderia haver tragédia”. Cf. *Po.* 1450 a- 16-23. A imitação de uma ação se “executa mediante personagens e que diversamente se apresentam (...)”. Cf. 1450 a-35. Já o pensamento “é aquilo em que a pessoa demonstra que algo é ou não é, ou enuncia uma sentença geral”. Cf. 1450 b -4; A elocução é definida como “o enunciado dos pensamentos por meio das palavras”. Cf. 1450 b -12, 1456 a, 1456 b e 1457 b. A “toada” ou Melopéia é considerada pelo autor como “o principal ornamento”. Cf. 1450 b- 15. Em relação ao “espetáculo cénico , decerto é o mais emocionante, mas também o menos artístico e menos próprio da poesia. (...) a realização de um bom espetáculo mais depende do cenógrafo que do poeta”. Cf. 1450 b- 16. Sobre as relações entre os fatos no enredo afirma o seguinte: “Homero, assim como se distingue em tudo o mais, também parece ter visto bem, fosse por arte ou por engenho natural, pois, ao compor a *Odisseia*, não poetou todos os sucessos da vida de Ulisses (...) mas compôs em torno de uma ação una a *Odisseia*, _ una, no sentido que damos a esta palavra, e de modo semelhante a *Ilíada*. (...) Por conseguinte, tal como é necessário que nas demais artes miméticas una seja a imitação, quando o seja de um objeto uno, assim também o mito, porque é imitação de ações, deve imitar as que sejam unas e completas, e todos os acontecimentos se devem suceder em conexão tal que, uma vez suprimido ou deslocado um deles, também se confunda ou mude a ordem do todo. Pois não faz parte de um todo, o que, quer seja quer não seja, não altera esse todo”. Cf. 1451 a-22, 1451 a-29.

elogiadas pelos personagens serão contrariadas pelo autor ao longo da narrativa. De acordo com Compagnon, “a atitude dos literatos diante da teoria lembra a doutrina da dupla vertente na teologia católica. Para seus adeptos, a teoria é ao mesmo tempo objeto de fé e uma apostasia: crê-se nela, mas não inteiramente”.⁴²⁸ Essa parece ser a postura do autor de *Fantasia para dois coronéis e uma piscina*.

6.1.3 O entrecho, a ação

Ao tratar do enredo, o Coronel Bernardes defende a exclusão do acessório, dos desvios e da imaginação (*FDC*, p. 15), em nome de um fio narrativo claro e coeso: “Deve dizer-se logo o que tem de ser dito, e pôr os pormenores de lado, não achas?” (*FDC*, p. 16), pergunta ao amigo. Deste modo, defende um texto que narre os fatos considerados prioritários, omitindo os elementos indesejáveis (os desvios e a imaginação). Também o narrador de *Era bom que trocássemos umas idéias sobre o assunto* ilustra o que seria “o indesejável acessório” em uma narrativa, ou seja, o que não está intimamente relacionado ao enredo: “(...) mas, francamente, acho que estas personagens não merecem que se faça o jeito e o leitor há-se ser poupado àquilo de que não precisa, porque, tal como eu, se está nas tintas para as emblemáticas comerciais” (*Era bom*, p. 82). Para Lencastre, é necessária uma coesão entre os elementos do texto, de forma que ao se retirar algum componente, o conjunto não resista: “_ 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 conseqüências, não faz parte do todo” (*FDC*, p. 16), ou ainda, em decorrência “de linear e límpida causalidade” provêm resultados de “carácter imediato e muito prático” (*FDC*, p. 43). No elogio da unidade de ação e da supressão dos desvios, evoca-se a máxima latina *in medias res* (“no meio dos acontecimentos”), utilizada por Horácio em sua *Arte Poética* (v. 148), como a estratégia adequada para iniciar uma narrativa. Esta deve assumir como ponto de partida um momento adiantado do desenvolvimento da ação, e não os fatos iniciais do enredo. Por meio da analepse, os eventos excluídos do princípio da ação serão recuperados numa fase

⁴²⁸ Cf. COMPAGNON, 2001, p. 258.

posterior do romance.⁴²⁹ No caso da epopéia grega, a primeira a utilizar esta tática na literatura ocidental, embora a disposição dos fatos não obedeça a uma ordem linear, o enredo não perde em verossimilhança, ao contrário, este recurso cria uma dinâmica narrativa extremamente ágil, tanto que a analepse (ou o *flash-back*) é hoje amplamente explorada pelo cinema como uma tática que permite uma agilidade maior a narrativa fílmica. Este recurso é valorizado tanto no em *Fantasia para dois coronéis e uma piscina*, quanto em *Era bom que trocássemos umas idéias sobre o assunto*. No primeiro romance, a ação inicia já com os coronéis morando no campo e em torno da piscina (cf. *FDC*. p. 12-16); os fatos anteriores só serão retomados posteriormente; no entanto, a cena inicial dos coronéis discutindo sobre literatura será recuperada quase na íntegra ao final do romance (cf. *FDC*. p. 207). No segundo, o autor-narrador defende abertamente a narrativa que inicia *in medias res* e o *flash-back* ao afirmar que: “Os cineastas - deslembados de Homero ou Camões - estão candidamente convencidos de que foi o cinema que inventou a analepse, a que chamam *flash-back*. E até há alguns que manifestam animadversão contra os *flash-backs* (...) E vem a tal analepse para contar o que se passou momentos antes (...)” (*Era bom*, p. 21). Seguindo esta estratégia, o cronovelema é estruturado como uma espécie de “filme em forma de romance, em que a narrativa é apresentada numa sucessão de planos, sugerindo-se a movimentação de câmara, como se os vários espaços, tempos e personagens que desfilam nesta *Fantasia* estivessem a ser projectados num ecrã”.⁴³⁰

Para eliminarem-se desvios e deambulações desnecessárias, a tragédia conta com um componente importante, o Prólogo. De acordo com Aristóteles, “Prólogo é uma parte completa da tragédia, que precede a entrada do côro”,⁴³¹ e que executa um papel coordenador, que antecipa e ordena a narrativa. Este tipo de introdução, que também antecede alguns episódios de *Fantasia para dois coronéis e uma piscina*, que aqui se faz ouvir pela voz do narrador, e não dos atores como ocorre na tragédia, é utilizado pelo autor (na esteira dos escritores clássicos) para se dirigir aos leitores a fim de ironizar algumas situações, pedir benevolência ao “experiente leitor”, ou fazer considerações sobre a composição do próprio

⁴²⁹ Cf. *Il.* 1. 9 sqq. e *Od.* 1. 11 sqq. Camões, em *Os Lusíadas*, segue o modelo épico tradicional, começando a narrativa sobre a viagem de Vasco da Gama *in medias res*. Cf. 1. 19 sqq. “Já no largo Oceano navegavam, As inquietas ondas apartando (...)”.

⁴³⁰ MENDES, A. M. G. Trimalquião, os coronéis e a piscina: retrato impiedoso de um país em crise. *Ágora. Estudos Clássicos em Debate*, Aveiro, n. 7, p. 129-150, 2005, p. 129-130.

⁴³¹ Cf. *Po.* 1452 b – 18.

romance.⁴³² Dessa forma, o “prólogo” desta *Fantasia* nem sempre cumpre a função de antecipar os eventos do enredo, como afirma o próprio narrador: “Algo ficámos já a saber do que importa, mas não tudo” (*FDC*. p. 34); essa falta de visão geral sobre a ação, muito explorada na tragédia grega do séc. V. a. C. como um fator de *suspense*, contraria o ensinamento aristotélico, na medida em que estimula as digressões do narrador. Temendo que a previsibilidade das ações do enredo (ditadas por um ‘Prólogo’) tornasse os leitores “desatentos”, já que as conheceriam previamente, o autor-narrador lança mão do elemento surpresa, que pode advir de uma quebra na esperada coesão da estrutura da narrativa. Essa tática não corresponde aos ensinamentos de Aristóteles, embora fosse comum no teatro grego.

O procedimento de anular a ilusão cênica é retomado neste romance em vários pontos da narrativa, mas uma das passagens mais sugestivas é a que transcrevemos abaixo, quando o narrador discute com o leitor sua estratégia narrativa:

Tentação enorme, ó experiente leitor, de parar aqui e mudar de foco. Fazer actuar o efeito de deferimento. Emanuel estarecido, sem pinga de sangue, por onde andarão os cães horrendos? E mudar de capítulo, passar para São Jorge do 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, pendurada ao alto, aquela figura divina e providencial que costuma desviar-lhe os caminhos. Mas eu não sou um escriba manipulador, especioso em ganchos, *chif-hangings* e outros artifícios para prender a atenção do narratário. Vozes se levantarão contra os meus processos tão cristalinos de limpidez e boa intenção. Eu sou franco, não há arcas encouradas, digo logo tudo. (CARVALHO, 2003, p. 60-61)

A ironia da afirmativa reside no contraste entre as características defendidas pelo narrador e como de fato ele conduz a narrativa. Na verdade, ele é realmente um manipulador nada cristalino e muito mal intencionado, que renuncia a todas as convenções para compor um texto que, para além das ações, centra-se em sua própria constituição fragmentada. Essas intromissões do narrador no enredo e as conversas com o leitor e com os personagens nos remetem às teorizações de Adorno (1983) sobre a posição do narrador no romance contemporâneo. Segundo o teórico, o narrador investe contra um componente essencial “na sua relação com o leitor: a distância estética. Esta era inamovível no romance tradicional. Agora ela varia como as posições da câmara no cinema: ora o leitor é deixado de fora, ora guiado (...) até o palco, para trás dos bastidores, para a casa das máquinas”.⁴³³

⁴³² Às vezes, a chave para a antecipação dos fatos é um breve: “Pois assim se resume” (p. 36).

⁴³³ ADORNO, T. W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: *Benjamin, Honkheimer, Adorno, Habermas*. Tradução de José L. Grunnewald et al. 2 ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983, p. 272.

Com um “Posso?”⁴³⁴ (*FDC*. p. 80), um outro personagem, tio de Emanuel, interrompe a história sobre os coronéis, pois, segundo ele, essa era uma ótima ocasião para entrar na narrativa e deixar uma mensagem para o parente, um andarilho difícil de ser encontrado (p. 80). Havia pensado em colocar um anúncio no jornal, assegura, mas esta era uma alternativa cara e da qual não se podia ter garantias de sucesso. Este é um exemplo dessa mesma quebra de ilusão, que parece ser do gosto de uma certa narrativa contemporânea: “De resto, esta é uma narrativa contemporânea - acho eu - que desconfia dos acasos e das causalidades manipuladas...” (*FDC*. p. 82). Através da afirmativa podemos inferir que no romance contemporâneo não há coincidências; os eventos não são dispostos gratuitamente no texto, ao contrário, correspondem a um tipo de construção textual que se volta sobre si mesma.

Por meio desses diálogos com o narratário, da intercalação de narrativas variadas e do diálogo irônico com o leitor, o narrador destrói a tranquilidade contemplativa do leitor diante do que lê, como se pode perceber através do seguinte comentário do autor-narrador: “Um dia, leitor, hei-de contar as ânsias e os tormentos com que se vai martelando esta artesanaria da escrita, em que ainda sobrevive a mão do caldeireiro ou, talvez do fazedor de autômatos (...)” (*FDC*. p. 216). O que esse autor-narrador faz é desnudar aos olhos do leitor a forma como se constrói um texto ficcional, que é realizado sempre por meio de uma labuta constante, não necessariamente bem paga (cf. *FDC*. p. 216).

6.1.4 A personagem e o respectivo desenho moral

Um enredo coeso e regular exige do autor uma cuidadosa criação dos personagens e de seus respectivos desenhos morais, pois eles são portadores das idéias que sustentam a narrativa. Aristóteles foi o primeiro a teorizar sobre o personagem ao assegurar que “imitar é congênito ao homem (...) e os homens se comprazem no imitado”.⁴³⁵ Tanto nos textos narrativos quanto nos teatrais, o personagem é o componente essencial através do qual o enredo se desenvolve, ou seja, “as personagens constituem os suportes vivos da ação e os

⁴³⁴ Esta é uma estratégia próxima da chamada ‘quebra da ilusão cênica’ - ou seja, de fazer saltar uma personagem da cena, ou retirá-la da intriga, e pô-la a dialogar diretamente com o público - que é muito vulgar na comédia grega. Cf. *e.g.* *Ar. Nu.* v. 535, 1115 sq., 1121; *Aves* v. 1101, 1114; *Ach.* 628 sq.; *Pax* v. 629.

⁴³⁵ *Aris. Po.* 1448 b - 4.

veículos das idéias que povoam uma narrativa”.⁴³⁶ Não raro alguns personagens, por causa de suas características ideológicas, morais ou mesmo aspecto físico, podem ser considerados como modelo de determinados comportamentos. Assim, a criação do personagem no romance pode ocorrer pela generalização dos traços, como a que acontece com Emanuel Elói: “É daquelas figuras que inspira simpatia e confiança a um primeiro olhar, mesmo de longe” (p. 14). Ou mesmo pode haver um desmontar de uma identidade pessoal para se obter um modelo; este é o caso da descrição do Coronel Bernardes, que é, afinal, um exemplo da classe a que pertence: “Como é sabido, os militares oficiais superiores são, entre os cidadãos que compõem uma vasta classe média, os mais ampla e diversificadamente relacionados.” (*FDC*. p. 64). A construção da piscina é o meio pelo qual a articulação entre as diferentes personagens ocorrerá, pois, através dela, “havia uma universal vontade de ajudar”, “reatou-se a cadeia de solidariedade, numa teia de malhas estreitas que cobria e apertava Portugal de sul a norte”⁴³⁷ (*FDC*. p. 65). É importante mencionar a identificação dos tipos humanos dispostos a auxiliar o coronel na empreitada: “Há uma multidão de capitães, majores, brigadeiros, engenheiros, médicos, professores, que estão ávidos por ajudar” (*FDC*. p. 64). É como se fosse o país inteiro a se movimentar para executar essa tarefa, já que a piscina tem a mesma forma de Portugal. É neste contexto que um importante personagem, Emanuel, surgirá: ele é “vedor de águas”, um técnico que o major Linhares Beira indica para trabalhar para o coronel Bernardes (*FDC*. p. 66).

É pelo nome ‘falante’ que inicialmente se define esse personagem. O próprio Emanuel explica a escolha de seu nome:

_ 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, Tetragramaron, Alpha e Omega, Principium et Finis, Hagios, Ischiros, Otheos, Athanatos, Agla, Jehova, Homonsion, Ya, Iesus Christós, Messias, Elva, Elrei...’ Mas o empregado do Registro civil só aceitou Emanuel. (CARVALHO, 2003, p. 67)

⁴³⁶ D’ONOFRIO, 1978, p. 62.

⁴³⁷ No romance *Era bom que trocássemos umas idéias sobre o assunto*, o autor tece diversas considerações sobre os personagens. As relações entre os personagens são explicadas pelo narrador: “Euarda tem um destino a cumprir e eu arranjarei maneira de a integrar na história” (p. 59). Por isso, o narrador articula as histórias dos personagens: “E assim se estabeleceu o contacto entre Eduarda Galvão e Jorge Carreira Matos, aprestando-se uma ligação nesta história que já nela tardava” (p. 67); e constrói o retrato psicológico dos mesmos, embora afirme não querer entrar em detalhes: “Eu não queria entrar muito em pormenores psicológicos, porque tenho pressa, e prometi não aprofundar em excesso esta figura, mas talvez não seja dispiciendo sublinhar aquilo que já está percebido” (p. 61). Em relação às atitudes das personagens, afirma que é necessário que haja alguma sobriedade em sua descrição para que não seja muito extensa: “um escritor estilista dedicaria umas boas três páginas a descrevê-la, com gestos, saltos, risinhos, urros e queda de unidades” (p. 85).

No Evangelho de Mateus, o nome Emanuel é mencionado para designar o filho de Deus que nasceria: “Tudo isto aconteceu para que se cumprisse o que foi dito da parte do Senhor, pelo profeta, que diz: Eis que a virgem conceberá e dará à luz um filho, e chamá-lo-ão pelo nome de Emanuel, que traduzido é: Deus conosco”.⁴³⁸ O retrato que se pinta de Emanuel relaciona-se, certamente, a algumas características do próprio Cristo, que o ideário cristão consagrou como o dom da caridade, a bondade e a quem atribuiu o hábito de andar pelas cidades pregando seus ensinamentos e curando doentes: “percorria Jesus toda a Galiléia, ensinando nas suas sinagogas (...)”.⁴³⁹ Emanuel também é descrito como um “moço jeitoso que anda sempre bem disposto. Ele é andarilho, gosta de bem fazer, meteu-se pelo país numa carrinha *Renault Quatro* (...)” (*FDC*. p. 81); durante as viagens, sempre se preocupava com os outros, como quando pára a viagem para ajudar o Apicultor de mel (cf. *FDC*. p. 14); ou quando cura um marinheiro do navio *Telos* que sofria de escorbuto (*FDC*. p. 116). Não é por acaso que o caráter e as atitudes do personagem estão em consonância com o próprio nome: “chama-se Emanuel Elói,⁴⁴⁰ é uma bondade de moço, trotamundos, e tem algum jeito e muita paciência para os seus conterrâneos” (*FDC*. p. 14); afinal, estas são as atitudes esperadas de um “Deus conosco”. Agindo de forma abnegada para com o próximo, Emanuel demonstra um certo desapego pelos bens materiais, que se traduz em seu próprio aspecto físico (cf. *FDC*. p. 14). O personagem parece seguir os ensinamentos de Cristo, para que não se ajunte “tesouros na terra, onde a traça e a ferrugem tudo consomem, e onde os ladrões minam e roubam”,⁴⁴¹ pois o único bem material que tem é seu velho *Renault Quatro*, com o qual viaja tanto por Portugal quanto por lugares fantásticos. Os termos usados para qualificá-lo (como bondade, paciência, benignidade, piedade) estão no mesmo campo de significado com o qual se qualificava Cristo, tanto que Maria das Dores sentia que havia algo diferente no rapaz: “Haver mais bonitos moços, há, mas este tem o seu quê, palavra de honra” (*FDC*. p. 70). Neste sentido, o autor atentou para os ensinamentos aristotélicos, segundo os quais deve haver uma certa coerência na composição dos personagens; assim, o caráter, as idéias e as atitudes do jovem estão de acordo com sua aparência física, como fica evidente na seguinte descrição: “alto, desengonçado, com um cabelo espigado, às farripas, e uma cara agaitada, de traquinice

⁴³⁸ *Bíblia Sagrada*, Mt. 1, 22. Cf. também Is. 7,14: “Portanto, o mesmo Senhor vos dará um sinal: eis que uma virgem conceberá, e dará à luz um filho, e será o seu nome Emanuel!”.

⁴³⁹ Mt. 4, 23. Veja-se, também, as andanças de Jesus no Evangelho de São Marcos.

⁴⁴⁰ Mc. 15, 34: “(...) Jesus exclamou com grande voz dizendo: Eloí, Elói (...) que traduzido é: Deus meu, Deus meu (...)”

⁴⁴¹ Mt. 6, 19.

benigna, não ficava mal na paisagem” (*FDC*. p. 66). Talvez seja por causa destas características que Emanuel fosse “um eleito muito especial do destino e favorito de uma caterva de deuses que seria fastidioso enumerar” (*FDC*. p. 45).

Como recurso metaficcional, o autor-narrador convoca Maria das Dores e Maria José, as esposas dos coronéis, para uma conversa “em cena” (*FDC*. p. 175-187 *passim*) sobre os papéis desempenhados por estas mulheres, numa espécie de apreciação crítica sobre a estrutura e agentes da ficção contemporânea. É principalmente através deste diálogo que passamos a conhecer alguns pormenores das personagens.

A esposa de Lencastre não possui um papel relevante no enredo, embora se relacione com os outros personagens da intriga; à Maria José Lencastre, o autor-narrador dispensa, mesmo assim, alguma atenção, chamando-a para uma conversa. A intenção do autor é que a personagem não ficasse “tão apagada nesta história” (*FDC*. p. 176); por isso dá-lhe oportunidade para que faça os comentários que achar importantes. Diante da negativa da figura em continuar o diálogo, o narrador a adverte: “não vai depois recriminar-me por lhe ter dado pouca atenção? Veja lá...” (*FDC*. p. 178); esta é certamente uma inversão irônica de papéis, pois quem determina o que acontece no romance é o autor. Porém, de acordo com Lopes, “mesmo quando o autor se arroga o papel do ditador, se a obra existe (*sic.*) ela resiste a essa arrogância”.⁴⁴²

O autor estabelece um claro contraste entre as duas mulheres, que vale a pena referir. Em relação aos nomes, à Maria José é dado o nome completo, com vários sobrenomes “Campos de Sousa e Lencastre” (*FDC*. p. 176); “Adoptou o nome do marido, não foi? Na altura não era obrigatório” (*FDC*. p. 176). Através do nome, percebe-se que é uma mulher secundarizada e dependente do marido. Já Maria das Dores é o contrário: não diz o nome completo ao narrador, não usa sobrenomes do marido, o que lhe reforça o individualismo e autoconfiança (cf. *FDC*. p. 182). Maria José, como figura secundária e apagada que é, tem uma atitude tímida: procura não responder às perguntas que lhe faz o autor, tenta sair de cena, fala laconicamente sobre si mesma, mas alarga-se na descrição da suas relações com as outras personagens, o que é a própria justificação de uma personagem secundária (*FDC*. p.175-178). Maria das Dores, ao contrário, como personagem de relevo, centra seu discurso sobre sua própria figura, justificando sua atuação e detendo-se em seus traços principais: o discurso e o adultério (*FDC*. p. 182-187). De forma diferente da vizinha, Maria José nunca frequentou um

⁴⁴² LOPES, 2003, p. 31-32.

colégio como o de Odivelas (*FDC*, p. 176), mas um liceu normal; formou-se no tempo certo, deu aulas, seguiu o marido, namorou às escondidas, ou seja, há uma diluição de traços e a construção de uma figura vulgar (completamente ao contrário da Maria das Dores, a começar pelos estudos no colégio de Odivelas). O contraste explícito entre as duas personagens é sublinhado por Maria José no texto que prepara o diálogo que vem a seguir entre o autor e a segunda mulher: “(...) somos de gerações diferentes, ela é mais nova, mais... desinibida. Usa uma linguagem que não liga muito com o meu estilo. É mandona, menina rica, está toda envaidecida por estar a fazer a tese” (*FDC*, p. 177).

O tom da conversa com Maria das Dores é outro: a personagem, dotada de um caráter dominador e auto-suficiente, garante que não deve nada ao narrador e pede para terminar a conversa, ao que ele responde:

Com certeza, por quem é. Até não é impossível que aconteça outra coisa. Imagine que eu a suprimo de todo desta história. Posso sempre voltar ao princípio e prescindir da Maria das Dores. Faço o Bernardes viúvo, ou celibatário, caso-o com outra, amigo-o com uma desconhecida... e duvido muito que outro autor se interesse por ela. (CARVALHO, 2003, p. 183)

Com esta clara alusão ao poder que detém o autor de compor, transformar, misturar, suprimir algum elemento ou personagem de seu texto, o narrador ressalta uma importante questão para os estudos literários: a estrutura textual. Ao ser questionada pelo narrador sobre o porquê de sua “convocação”, a personagem, em tom de desprezo, responde que são “efeitozinhos estilosos. Farófias” (*FDC*, p. 186). A respeito deste episódio, em que se discute abertamente a construção do texto, ressaltamos a afirmativa de Hutcheon⁴⁴³ de que a necessidade do romance moderno em pensar sua própria constituição evidencia o interesse de parodiar, que é essencial no gênero narrativo desde sua origem, o que demonstra tanto uma pretensão de produzir ficções quanto de admitir seu caráter fictício.

Esta mesma estratégia de colocar em cena uma crítica literária é um elemento marcante no teatro grego, na tragédia e, ainda de forma mais explícita, na comédia. Citamos, a título de exemplificação, *Helena* (412 a. C), de Eurípides, *Os Acarnenses*⁴⁴⁴ (425 a. C.) e *As mulheres que celebram as Tesmofórias*⁴⁴⁵ (411 a. C.), de Aristófanes. Para fugir do exílio

⁴⁴³ HUTCHEON, L. *Modes et formes du narcissisme littéraire*. Poétique n. 29. Paris: Seuil, 1977, p. 90-106 *passim*.

⁴⁴⁴ Tradução de SOUSA E SILVA, M. F. *Aristófanes. Os Acarnenses*. Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1980.

⁴⁴⁵ Tradução de SOUSA E SILVA, M. F. *Aristófanes. As mulheres que celebram as Tesmofórias*. 2 ed. Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1988.

forçado no Egito, a Helena de Eurípides “assume, para além do estatuto normal de personagem, o de autora de uma encenação, onde põe à prova toda a sua capacidade criativa na difícil arte de convencer”.⁴⁴⁶ O plano de fuga que a rainha de Esparta propõe a Menelau sustenta-se na encenação de um ritual fúnebre para a morte fictícia do marido, o que possibilita à personagem produzir uma encenação dentro da encenação⁴⁴⁷ (cf. v. 1050 sqq.). Ao parodiar a tragédia *Helena*, Aristófanes reproduz, em *As mulheres que celebram as Tesmofórias*, a composição de um personagem em cena (cf. v. 90, 185, 214-262), ou uma representação dentro da representação (cf. v. 887-888). É que o Parente de Eurípides veste-se de mulher para defendê-lo das companheiras que o julgariam naquela noite. A preocupação do autor com as discussões metateatrais é evidente também, por exemplo, na fala do Servo de Ágaton, quando afirma que o patrão coloca “as traves, suportes de uma tragédia. Articula novas junturas de versos, torneia uns, cola outros, ora martela sentenças, ora cria palavras novas, ora funde, ora arredonda, ora molda...” (v. 53-56). Em *Os Acarnenses*, Diceópolis, um camponês que busca a paz, pede a Eurípides algumas roupas de mendigo para que possa se defender da acusação de ter estabelecido a paz com os Lacedemónios por conta própria. É com as roupas esfarrapadas de Télefo da Mísia (cf. v. 410-478), um dos personagens trágicos de Eurípides, que Diceópolis demonstrará como se constrói um personagem em cena e, também, como uma representação dentro da representação pode propiciar uma reflexão sobre a própria composição do texto poético.⁴⁴⁸

Retornemos a atenção para o desenho das personagens femininas no romance português que nos ocupa. Defendendo o texto que privilegie uma ação única, despida de digressões inúteis, Lencastre ressalta a necessidade de se criar uma personagem dotada de harmonia de traços. A referência a esta característica é extremamente contraditória, pois Maria das Dores, esposa do coronel Maciel Bernardes e uma das personagens principais, representa a transgressão desta desejável harmonia: embora seja uma mulher erudita, possui uma linguagem que não se adequa ao resto do retrato; “falava (...) destemperadamente, não dissimulava, nem se esforçava por isso” (*FDC*. p. 30). Apesar desta linguagem vulgar, era formada em História da Arte, e no momento elaborava uma tese de mestrado intitulada *O traje feminino entre os povos originários da Lusitânia Tarrogonense*, que seria apresentada

⁴⁴⁶ Cf. SOUSA E SILVA, 2005, p. 256.

⁴⁴⁷ Para uma análise detalhada desta questão, leia-se SOUSA E SILVA, M. F. Eurípides, crítico teatral. In: _____ *Ensaio sobre Eurípides*. Lisboa: Cotovia, 2005, p. 243-267.

⁴⁴⁸ Cf. a introdução da peça realizada por SOUSA E SILVA, 1980, p. 16.

na Universidade de Évora (*FDC*. p. 32). Além disso, havia estudado no respeitável Colégio de Odivelas, “lia livros, sabia descascar e comer pêssegos, não usava talher nos aspargos e, no entanto, exprimia-se destarte. O coronel já desistira de lhe explicar que não ficava bem dizer ‘não me fodam’ às mulheres dos outros oficiais, a meio dum jogo de canastra (...)” (*FDC*. p. 29); assim, o desenho social de Maria das Dores é incompatível com seus outros predicados. Por isso seu nome muda também, e o marido passa a tratá-la, ironicamente, por *A Baronesa* (*FDC*. p. 23). O apodo, na verdade, não era elogioso, ao contrário, fora-lhe dado após a descoberta de uma traição ao marido, que agora a chamava por um apelido “carregado de um veneno esverdeado, fétido, capaz de fulminar à distância” (*FDC*. p. 31). Pode ser sugestivo, entre as figuras femininas do teatro antigo com as quais podemos relacionar a *Baronesa*, destacar a de Fedra, personagem do *Hipólito*,⁴⁴⁹ de Eurípides, por causa da ousadia das personagens que transgridem o código moral da sociedade em que vivem e, também, pelo próprio discurso que ambas proferem em defesa de seus atos. Inquirida pelo narrador sobre sua maneira de falar, a própria personagem do romance tem a possibilidade de justificar seus atos, embora ironize a situação ao afirmar que não deve satisfações ao autor (*FDC*. p.183). Na análise que faz sobre Fedra, Sousa e Silva⁴⁵⁰ lembra-nos da repercussão desta peça na Grécia clássica, de que temos um testemunho mais contundente nas comédias de Aristófanes. Em *Rãs*, Ésquilo deprecia os temas eróticos da preferência de Eurípides e enaltece os temas bélicos que tratara em suas tragédias (v. 1039-1044). As personagens euripidianas que encarnam esses papéis são chamadas de “prostitutas” (v. 1043) por Ésquilo: é que “Fedra parece, de facto, poder constituir um paradigma das criações eróticas preferidas de Eurípides (...) várias vozes da época se solidarizam na crítica de que o poeta não poupou a mulher de Teseu a todo o tipo de ousadias”.⁴⁵¹ O autor de *Fantasia* parece utilizar uma estratégia semelhante, ao colocar em cena uma dupla de personagens que, além de agir com total liberdade, analisam seus próprios atos e motivações. A voz da interlocutora de Fedra, a Ama, é substituída pela voz do autor-narrador que indaga Maria das Dores sobre o motivo do adultério que comete. No teatro antigo era a *rhexis* (o discurso) que dava oportunidade ao personagem de se explicar. Tanto a *rhexis* de Fedra como a de Maria das Dores têm como cerne o tema do adultério e a condição feminina. O que difere nos discursos das personagens é

⁴⁴⁹ Utilizamos a tradução de OLIVEIRA, B. S. *Eurípides. Hipólito*. Brasília: Editora UNB, 1997.

⁴⁵⁰ Cf. análise do discurso de Fedra em *A Fedra de Eurípides, ecos de um escândalo*. SOUSA E SILVA, 2005, 167-168.

⁴⁵¹ SOUSA E SILVA, 2005, p. 168-169.

que Fedra procura se manter afastada desta “tentação vulgar na mulher”⁴⁵², pois “como mulher, sabia-o bem, era para todos objeto de ódio” (v. 405-407). Maria das Dores, igualmente, critica o que pensa ser uma posição machista do autor, e por extensão do mundo em que vive: “É evidente que sempre me tratou às três pancadas. Os machos absorvem toda a sua atenção. Você não percebe peva de mulheres nem quer perceber”⁴⁵³ (FDC. p. 186). A personagem explica sua “tendência” ao adultério como uma “vontade de enredo, vontade de mistério, vontade de variar, vontade de encher o paiol” (FDC. p. 185). Ou seja, a *Baronesa* não traía o marido porque se apaixonava por outros homens, mas simplesmente pelo gosto de colecionar, porque era “aditiva”, afirma (FDC. p. 185), o que demonstra um total desprezo pelo moralismo (e machismo) da sociedade a que pertence (cf. FDC. p. 185). Por meio de um discurso argumentativo, tal qual o dos retores clássicos e da própria Fedra, a personagem relativiza a ética habitual até o ponto em que o respeito aos sentimentos do marido passa a não ter nenhuma importância. Neste sentido, seu comportamento imoral é coerente com a linguagem “desbragada” que utilizava, ou mais precisamente, a palavra (*lógos*) coincide com a ação (*prágrma*); embora seu impulso natural (*phýsis*) não esteja de acordo com a convenção social (*nómos*) da sociedade em que vive.⁴⁵⁴ No que diz respeito à proporção palavra-ação, chamamos a atenção para o cuidado que o autor deve ter com a “teatralidade” de uma personagem quando se escreve: “Essas coisas, num texto, não se dizem. Mostram-se” (FDC. p. 186-187), garante o narrador.

É importante mencionar também o tio de Emanuel, que conviveu com o Nelson Lencastre desde pequeno: ele é um personagem secundário que pede licença ao autor-narrador para entrar em cena. Seu nome não é mencionado, porque segundo ele: “o meu nome não interessa. Sou o tio dos bigodes torcidos e do casaco de tweed, e infelizmente as minhas qualidades são habitualmente apreciadas de modo assaz superficial” (FDC. p. 82). Parece haver a tipificação de um modelo de personagem – “o tio” -, com a sua caracterização, sobretudo, exterior. Embora sua dimensão seja mais apagada que a de outros personagens, ele contribui para a definição das outras figuras mais relevantes, como por exemplo, a de Emanuel. Sobre esse personagem que é tratado como um ‘mensageiro’, há aspectos a

⁴⁵² *Ibidem*, 2005, p. 182.

⁴⁵³ Cf. a questão da dimensão dada à personagem em Ar. *Rãs* v. 1059-1062.

⁴⁵⁴ Aos comentários intradieéticos, feitos pelas personagens, o autor associa a voz dos críticos externos, aqueles que para a dissonância da personagem encontram sutis razões psicológicas; faz-se também uma curiosa conexão com estratégias cinematográficas, numa confluência de processos entre as diversas formas de *mimesis* (o que Aristóteles também sugere na *Poética*) (cf. p. 183).

valorizar, como, por exemplo, até que ponto o mensageiro é apenas uma testemunha do que relata, ou um interveniente ativo; a relação que tem com a figura sobre a qual se pronuncia. Quando menciona Nelson, o ‘tio’ demonstra que teve um contato direto com o personagem como podemos comprovar pelas referências à infância dos dois: “brinquei com o Nelson em miúdo”; “acho que sei mais dele (...)”; “ainda me recordo” (cf. *FDC*. p. 80); “nós brincávamos”; “me feri ... borbotei ... sobrevivi”; “impressionava-me” (cf. *FDC*. p. 81). Em contraste com o que sabe sobre o Nelson, do sobrinho o ‘tio’ pouco sabe: “não sei o número do telemóvel” (*FDC*. p. 81); “não tenho forma de o contactar” (*FDC*. p. 81-82); “já pensei em pôr um anúncio no jornal” (*FDC*. p. 82). Parece claro que o contacto com os dois se fez em tempos diferentes e em circunstâncias distintas. Estas são nuances que parecem dizer algo sobre a controversa questão de o antigo mensageiro ser só uma “máquina de cena” ou uma “verdadeira personagem”.

Vemo-lo também funcionar como uma espécie de “mensageiro”, que abre a narrativa imediata a outros tempos e a outros contextos (cf. *FDC*. p. 80), intervindo em momentos em que não há ação. Interessa-nos, pois, o tipo de discurso que profere e o estilo que usa, com menções explícitas a termos da linguagem retórica. Segundo Perelman, o objetivo da argumentação não é provar uma verdade ou chegar a uma conclusão e, sim, conseguir a adesão do interlocutor;⁴⁵⁵ é exatamente a adesão do sobrinho à sua tese que visa o discurso do tio de Emanuel. Na primeira referência que o personagem faz sobre a linguagem retórica que utiliza, chama a atenção para “o árduo e consabido exercício da memória” (*FDC*. p. 85). Explica-nos Lausberg, que a elaboração do discurso argumentativo pressupõe cinco fases para elaboração: *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria* e *pronuntiatio*.⁴⁵⁶ Ainda segundo o autor, a *inventio* não é o próprio processo de criação, mas “como encontrar um meio da recordação: os pensamentos (...) já existem, no subconsciente do orador (...) e só precisam ser despertados por uma hábil técnica mnemónica (...)”.⁴⁵⁷ A *memoria* consistiria da memorização do discurso, enquanto que a *pronuntiatio* é a própria “pronúncia de um discurso e dos gestos concomitantes”.⁴⁵⁸ O discurso do tio de Emanuel é extremamente misógino, afirma o narrador, e advoga a favor da “tese acerca das mulheres desencontradas” (*FDC*. p. 88). Pode-

⁴⁵⁵ Cf. PERELMAN, 1993, p. 29.

⁴⁵⁶ LAUSBERG, 1967, p. 91 § 49.

⁴⁵⁷ Ibidem, 1967, p. 91, § 40. A *dispositio* é a “escolha e ordenação favoráveis ao partido, as quais, no discurso concreto se fazem dos pensamentos, das formulações lingüísticas e das formas artísticas” (p. 95, § 46). Já a *elocutio* é “a expressão lingüística dos pensamentos encontrados pela *inventio*” (p. 115, § 91).

⁴⁵⁸ LAUSBERG, 1967, p. 93, § 45.

se dizer que a estruturação de seu discurso argumentativo é contraditória, denuncia o narrador: primeiro, o personagem defende a “ênfase no discurso ao sobrinho”, ou a memorização do mesmo (*FDC*. p. 88); depois, “a premência do conteúdo dele” (*FDC*. p. 88), já que o personagem garante que se pronuncia “pelos conteúdos” (*FDC*. p. 87). Entretanto, seu desenho pouco nítido ou a estruturação de seu discurso de forma contraditória não chegam a ser um problema no romance, pois o personagem é um ser de “papel”, cujas posições e atitudes podem se transformar a todo o momento justamente por seu caráter ficcional: aliás, ele só tem relevância na narrativa pelos discursos que profere.

Os artifícios de chamar à cena um personagem para discutir seu papel ou inserir um personagem que contesta o discurso dos outros consiste em uma estratégia de mostrar os artifícios ficcionais ao leitor; ao fazer isto, essa literatura narcisista exige deste a mesma capacidade imaginativa utilizada no ato da criação, por isso o narrador chama o leitor de “experiente” (*FDC*. p. 60): só um narratário atento e experimentado pode compreender melhor estes mecanismos da ficção moderna. O questionamento do narrador dá-nos conta deste dispositivo: “porque é que a vida não explica a si própria, como os romances?” (*FDC*. p. 155). Este tema do “destinatário experiente” era muito comum na comédia grega. Aristófanes, por exemplo, mantém este tipo de diálogo com o público a propósito da competência criativa. Impulsionado pelo caráter competitivo das apresentações teatrais, o poeta precisava agradar tanto ao público que o ouvia quanto os juízes que julgariam a peça.⁴⁵⁹ Para tanto, eram comuns na parábase os apelos, elogios ou censuras dirigidos aos ouvintes, os louvores ao público ou ao próprio texto e mesmo a promessa de benefícios aos juízes⁴⁶⁰. Assim, “por trás de toda esta variedade de reacções e atitudes está um único e primordial interesse: que o público acolha com benevolência o poeta e não se mostre parco em aplausos”.⁴⁶¹ Em *Fantasia*, é a voz do narrador que confessa ser o texto não mera representação do real, mas, também, simulação.

⁴⁵⁹ SOUSA E SILVA, 1987, p. 24.

⁴⁶⁰ Dentre vários exemplos destes subterfúgios, cf. o elogio ao público “com bom gosto” em *Ar. Nu.*, v. 521, 527; promessas de regalias aos juízes e de castigo se o prêmio não fosse concedido em *Aves*, v. 1101-1114 e em *Nu.*, v. 1115-1121; auto-elogio em *Ach.*, v. 628 sqq. e *Paz*, v. 734 sqq.

⁴⁶¹ SOUSA E SILVA, 1987, p. 27.

6.1.5 Os pensamentos, os conceitos

Segundo Aristóteles, o terceiro elemento da tragédia é o pensamento, que “consiste em poder dizer sobre tal assunto o que lhe é inerente e a esse convém”.⁴⁶² Partindo desta afirmativa, que é retomada pelos coronéis como um componente essencial do romance, analisaremos a seguir alguns pensamentos e conceitos importantes (e freqüentes) em *Fantasia para dois coronéis e uma piscina*, a saber: a questão da utopia; o sonho como manifestação do além; o tema da Fortuna e a interferência dos deuses no destino humano.

A ilha imaginária descrita por Thomas More, *Utopia*,⁴⁶³ é a imagem fantástica de um refúgio, que possibilita a fuga de um cotidiano impeditivo da felicidade humana. A utopia é o oposto da realidade, e como elemento de crítica ao universo em que vivemos, pode, por meio da fantasia, construir “mundos” totalmente satisfatórios, nos quais o *autómatos bíos* pode suprir aquilo que é absolutamente necessário ao homem tanto sob o ponto de vista material quanto espiritual.⁴⁶⁴ Se atentarmos para o romance perceberemos certos traços de uma tradição utópica, a começar pela idealização da vida no campo, que é vista pelos coronéis como um paraíso, um refúgio, em contraposição à vida na cidade, tomada pela tagarelice. Chamamos a atenção para o fato de que a idéia da vida campestre, representada como um *locus* de bem aventurança frente às dificuldades e enganos da vida urbana, ou seja, uma visão utópica do campo, já estava presente na obra de Aristófanes, sobretudo em *Paz*.⁴⁶⁵ Logo que se instalou no campo, Bernardes “começou a entoar loas a tudo o que descortinava ao redor, o humilde alecrim, a melancolia dos rebanhos, a vida simples e filósofa dos pastores, os ritmos retardados das horas, a fauna, a flora (...)” (*FDC*. p. 32). Entretanto, não é só através da idéia do campo como sinônimo de felicidade que a noção de utopia se apresenta no romance. O universo automático (*autómatos bíos*),⁴⁶⁶ outro relevante componente da “gramática” da utopia, através da idéia de que ‘é possível ser feliz porque a própria Terra atende a todas as necessidades humanas’ é, nesta romance, convertido em um “carro automático”, que conduz ou salva Emanuel de algumas situações difíceis sem que seja necessário que ele conduza o veículo ou faça esforços. Quando Emanuel conversava com Sandra no carro, conta-lhe o episódio em que o velho *Renault* “navegou” pelo mar de altas ondas e como o condutor

⁴⁶² Aris. *Po.* 1450 b -4.

⁴⁶³ MORE, T. *A utopia*. São Paulo: Ediouro, 1900.

⁴⁶⁴ *Ibidem*, 2004, p. 151.

⁴⁶⁵ Cf. a análise da tradição utópica na comédia grega em MELERO, 2001, p. 08.

⁴⁶⁶ Cf. estudo de MELERO, 2004, p. 160.

apreciava a maresia, “sem precisar de se preocupar muito, porque o carro sabia o caminho” (FDC. p. 62). Emanuel é salvo de situações perigosas pelo “automatismo” técnico de seu *Renault*: “Nenhum deles reparou, ingratos, na prontidão da máquina. Deve haver muitas situações parecidas na vida, em que os objetos apaziguam, facilitam, apressam-se para sítios competentes, aninhando-se debaixo de nossa mão, mas andamos sempre distraídos e não reparamos” (FDC. p. 109)⁴⁶⁷. Observe-se que os termos que caracterizam as ações do carro, como “prontidão”, “apaziguar”, “facilitar”, “aninhar” e “apressar-se” encontram-se no domínio semântico da “gramática” da utopia.⁴⁶⁸

Relacionado à utopia pela possibilidade de acesso a mundos e situações inusitadas e ilusórias, o sonho, na Antigüidade, era entendido como uma manifestação oracular do além, ou do querer dos deuses, que podiam orientar seus protegidos através de revelações do futuro. No artigo em que discute a adivinhação no mundo helenizado, Brandão ressalta o papel de alguns homens singulares, os adivinhos, que servem de ligação entre as esferas espirituais e o mundo dos mortais, através da decifração de presságios. Quanto à transmissão destas predições, podem ocorrer “através de um número codificado de procedimentos que conformam verdadeiros *tópoi* literários: a revelação em sonhos, através do êxtase, do diálogo com os deuses, mortos ou *daímones*, ou da interpretação de sinais do céu”.⁴⁶⁹ Este adivinho, continua o autor, é descrito como aquele que leva uma vida santa, que se afasta de trabalhos lucrativos e “apresentado muito comumente como peregrino (...)”,⁴⁷⁰ cuja autoridade depende da relação com alguma divindade. Esta é exatamente a descrição de Emanuel Elói, o único personagem do romance que tem sonhos premonitórios, sempre relacionados à visão de um deus. Assim o personagem descreve o sonho:⁴⁷¹

_ Eu estou assim numa espécie de eira, redonda (...) De repente, por cima da minha cabeça zune uma espécie de guindaste de pau, prò toscos, e sai de lá um fulano muito alto, em grande espalhafato, com uma cara torcida, uma bocarra medonha e cabeleira arreganhada, que desata numa tremenda gritaria em língua de trapos. Ah, e um gesto larguíssimo, autoritário, como se estivesse a mandar em mim. Deve ser um deus. (CARVALHO, 2003, p. 35-36)

⁴⁶⁷ Cf. análise mais pormenorizada sobre o meio de transporte que Emanuel utiliza para viagem na p. 182 sqq.

⁴⁶⁸ Também o personagem central de *Era bom que trocássemos umas idéias sobre o assunto*, Joel Strosse, ao vivenciar os problemas do dia-a-dia que a todos afligem, como os assaltos, desenha os traços gerais de uma outra sociedade em que tais problemas não ocorreriam. O narrador não sabe bem onde ela ficaria, mas deve estar “(...) com a ilha da Utopia à vista, rebrilhante dos ouricalcos da Atlântida” (*Era bom*, p. 152).

⁴⁶⁹ Veja-se BRANDÃO, J. L. A adivinhação no mundo helenizado do segundo século. *Clássica*, São Paulo, v. 4, n. 4, p. 103-121, 1991, p. 109.

⁴⁷⁰ BRANDÃO, 1991, p. 111-112.

⁴⁷¹ Cf. também CARVALHO, 2003, p. 103. “(...) ocorreu a Emanuel aquela imagem dos sonhos, de um deus depurado de uma grua que lhe aparecia de súbito em frente, a vociferar”.

Na verdade, estes sonhos são presságios dos salvamentos pelos quais Emanuel passará ao longo de sua viagem, o que nos remete para outra questão constante no romance: a interferência dos deuses no destino humano. Mesmo com o tom irônico que cerca a aparição destes deuses, é um deles quem salvará Emanuel após o coronel Bernardes persegui-lo para salvar sua honra ofendida pelo caso do personagem com sua esposa. “Mas nisto, ouviu-se uma espécie de sopro, como se fosse o bufar de um gato, e uma figura resplandecente, vestida de uma maneira inidentificada, pelo menos por aqueles três, apareceu na copa duma árvore (...) É a Nossa Senhora – gritou Neusa” (*FDC*. p. 224). A figura luminosa que salva Emanuel da metralhadora *Uzi* do coronel é confundida por uma das personagens com “Nossa Senhora”. São claras as inversões realizadas pelo autor: em primeiro lugar, o personagem está em meio a uma situação vulgar de adultério, que em nada se assemelha aos outros ‘salvamentos’ realizados por um *deus ex machina* na tragédia; em segundo lugar, a confusão da personagem aponta para uma visão da cultura portuguesa como uma mistura de várias outras civilizações: os mitos gregos fundem-se aos deuses (ou santos) cristãos. Não se pode negar, entretanto, que Emanuel é um escolhido dos deuses, perante as intervenções freqüentes destas divindades quando o personagem está em perigo.

É relevante salientar que a interferência de deuses no destino humano relaciona-se ao tema da ‘roda da fortuna’. O caráter transitório da felicidade humana foi um tema abordado por Heródoto (cf. 1. 29-32) através de uma conversa entre Sólon e Creso, rei da Lídia, que se tornou uma das passagens mais relevantes para a análise das “idéias ético-religiosas e histórico-filosóficas em Heródoto”,⁴⁷² bem como do pensamento ético-social contemporâneo. Sólon fundamentou seu discurso em duas considerações sobrepostas: “as condições humanas são instáveis e a felicidade de hoje pode ser seguida de desastres”.⁴⁷³ Este tema clássico da “roda da Fortuna” é evocado pelo personagem Bernardes quando é demitido da administração do condomínio: “mas a fortuna é uma amiga duma noite. Em nos encontrando na rua, no dia seguinte, se calhar, finge não nos reconhecer. Ainda um homem lhe sorri, já ela voltou costas e vai acalantar outro que menos a soube merecer!” (*FDC*. p. 28). Este é o mesmo pensamento que encontramos em Heródoto (1. 32), segundo o qual não se pode nunca dizer que um

⁴⁷² Cf. introdução à tradução do Livro I de Heródoto realizada por FERREIRA; SOUSA E SILVA, 2002, p. 07.

⁴⁷³ *Ibidem*, 2002, p. 08.

homem foi feliz sem que o fim de sua vida tenha chegado, já que a sorte pode mudar a qualquer momento.

6.1.6 A ‘toada’, o ritmo

O jogo intertextual com a literatura greco-latina é estabelecido através da tradicional invocação épica à Musa: o narrador recorre à Polímnia⁴⁷⁴ para que conduza seu pensamento em meio a algazarra proveniente do sul do país:⁴⁷⁵

Parte, pois, vai pensamento sobre asas douradas, foge, deixa-te levar pela gentil Polímnia, grácil musa que por mim zela, e que não rejeito invocar, busca-me o lugar geográfico daquelas falas, não te percas nem iludas com o clamor grosso que atroa agora os horizontes, logo passará, esvanecido na aragem, vai e corre mais rápido, mais devagar, segue-me esta ancestral carreteira de sulcos em paralelo, por trilhados verdes pastos (...). (CARVALHO, 2003, p. 17)

A escolha de uma Musa que produz muitos hinos para ser guia e protetora do narrador por si só poderia indicar a estrutura desse romance, que se compõe de diversas histórias, sons,⁴⁷⁶ temas e reflexões que se entrecruzam. Além de servir como uma interlocutora do narrador e como guia e zeladora de seu destino, a filha de Zeus e Mnemósine cumpre outra função: a de cuidar para que os fatos não sejam esquecidos. A esse respeito, nota Brandão que “a assistência que o poeta pede à deusa refere-se, contrariamente ao que se costuma supor, não tanto à concessão de ‘engenho e arte’ para compor o poema, mas principalmente à garantia de fidelidade à memória do que se canta”.⁴⁷⁷ É por isso que o narrador lhe pede que tome notas de determinados eventos (ou sons) relevantes. Vejamos: “convém, bela musa, que anotes estes sons que, apurando bem o ouvido, provêm da casa dos coronéis e espriam

⁴⁷⁴ BRANDÃO, 1991, *s.u.* Políminia é a musa “rica em hinos” ou “a que os inspira em abundância”. A ela é atribuída a invenção da lira. “Ora aparece como inspiradora e protetora da dança, ora da geometria, e não raro da história e da retórica”.

⁴⁷⁵ Observe-se o estilo convencional que Mário de carvalho adota na invocação à musa. Cf. análise do conto *A Inaudita Guerra da Avenida Gago Coutinho* no capítulo 5.

⁴⁷⁶ Os sons aos quais nos referimos são aqueles que o narrador denomina de “pulsão coloquial”, que variam desde um “estado de tagarelice” (cf. p. 11) dos seres humanos até as conversas entre um Mocho e um Melro (cf. p. 143-145); e os sons de várias músicas que ecoam (ou são mencionadas) no texto (cf. p. 46, 48, 50, 54, 74, 132). De acordo com Wellek; Warren, 2003, p. 202, “toda obra de arte literária é, antes de tudo, uma série de sons da qual surge o significado”.

⁴⁷⁷ Cf. BRANDÃO, J. L. Primórdios do épico: a *Ilíada*. In: APPEL, M. B; GOETTEMES, M. B. (org.) *As formas do épico: da epopéia sânscrita à telenovela*. Rio Grande do Sul: Editora Movimento / SBEC, 1992, p. 40-55. p. 47.

suaves compassos de Albinoni e Monteverdi, só ao alcance de quem estiver abusivamente perto” (p. 20).

Curiosamente, no final do texto (*FDC*, p. 227), o autor-narrador retoma a célebre estrofe de *Os Lusíadas* de Camões, na qual ele dialoga com a Musa, expressando um profundo pessimismo em relação ao seu povo e ao seu país. A passagem a que nos referimos é a seguinte:

Não mais, Musa, não mais, que a lira tenho
Destemperada e a voz enrouquecida,
E não Canto, mas de ver que venho
Cantar a gente surda e endurecida.
O favor com que mais se acende o engenho,
Não no dá a Pátria, não, que está metida
No gosto da cobiça e da rudeza
Dua austera, apagada e vil tristeza. (*Os Lusíadas*, 10-145)

No artigo em que discute a questão da “viagem sublimada” e da “viagem renegada” em *Os Lusíadas*, Gotlib afirma que nesta estrofe pressentimos “a sombra do Velho do Restelo, personificada na voz pessoal do poeta, demarcando os fatídicos anos de 1580: morre Camões e morre Portugal como reino autônomo, passando à submissão dos Felipes de Espanha”.⁴⁷⁸ Em *Fantasia para dois coronéis e uma piscina*, o autor recupera os versos camonianos, mas inverte o tom sério com que o poeta encerra o texto, assim dizendo: “Nô mais, ficção, nô mais! Desce tu, Musa, a de sorriso loução, ganha-me benevolência dos meus concidadãos e diz-me: Há emenda para este país?” (*FDC*, p. 227). É no mínimo sugestiva a mudança efetuada no texto de Mário de Carvalho; a palavra Musa foi substituída por ficção, que como já havia assinalado Brandão⁴⁷⁹ seriam termos sinônimos. Após as críticas feitas ao país, o narrador, ironicamente, indaga à Musa se é possível que haja nele mudanças, embora enfatize o caráter ficcional de seu texto. De certa forma, esse autor-narrador retoma a crítica e a descrença com que o Velho do Restelo⁴⁸⁰ se refere a Portugal; contudo, como é próprio nesta obra de Mário de Carvalho, a crítica ao país e aos seus costumes é pintada, como diria Machado de Assis, “com a pena da galhofa e a tinta da melancolia”,⁴⁸¹ numa oposição gritante entre o auge da experiência portuguesa - os Descobrimentos - e a decadência atual, contemporânea do autor. Podemos, pois, retomar a afirmação de Mendes segundo a qual “a

⁴⁷⁸ GOTLIB, N. B. Viagens e Viagens: o sentido contraditória das navegações em *Os Lusíadas*. *Boletim*, Centro de Estudos Portugueses da FALE-UFMG, Belo Horizonte, n. 12, p. 128-143, 1979.

⁴⁷⁹ BRANDÃO, 2005, p. 178.

⁴⁸⁰ Cf. as exortações do Velho do Restelo em CAMÕES, *Os Lusíadas*, 4. 94-104.

⁴⁸¹ ASSIS, M. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Klick Editora, 1997, p. 16. Este romance brasileiro tem vários pontos em comum com o romance português que analisamos, como os diálogos com o leitor, a ironia, as discussões metaficcionalis e o elemento fantástico.

invocação da musa Polímnia só pode ter aqui um efeito paródico. De facto, o heroísmo, que é adequado na epopeia, é posto a ridículo por uma narrativa que só para o parodiar o convoca”.⁴⁸²

A linguagem é várias vezes mencionada pelo autor-narrador, que se interroga sobre que estrutura discursiva deve priorizar, ou seja, que linguagem usar, mais plana ou mais ornamentada, porque “é com a palavra exacta que se abre a caverna do tesouro, é com a palavra que se trazem aos nossos dias as mouras encantadas” (*FDC*. p. 155), é pela palavra que se libertam os “espíritos vivos, aprisionados” (*FDC*. p. 155). Por esse motivo, o narrador tenta adequar a linguagem ao tipo de personagem e às ações que descreve:

Mas porque estou a mentir? Que impulso entranhado me faz desviar da verdade dos factos e optar por uma elevação de linguagem algo aristotélica, embelezada, mas totalmente incompatível com a opaca e endurecida realidade que há? O que o homem disse não foi “trá-lo”, de acordo com a gramática, mas “trázio!”, de acordo com os seus hábitos. (CARVALHO, 2003, p. 54-55)

Enquanto o autor-narrador assume sempre uma linguagem “elevada”, outros personagens adotam uma forma de falar compatível com seu meio social ou com o grupo a que pertencem: ao filho do coronel que é *hippie*, o autor dá-lhe uma linguagem coloquial e repleta de gírias, que fala “à moderna, linguagem viva, do povo mesmo” (*FDC*. p. 73), porque para o jovem ninguém mais se importaria com questões gramaticais (cf. *FDC*. p. 75); ao passo que o diálogo entre o mocho e o melro tem sempre uma correção gramatical impecável, já que suas conversas contêm uma reflexão paradigmática sobre a vida humana. Para os pássaros que observam as atividades dos humanos e intercalam outras histórias no enredo principal, o modo de falar dos humanos não é satisfatório. O Melro explica-nos o porquê da insatisfação: “Nós os melros temos requintes, há toda uma gradação de assobios. Ora estes humanos deviam falar com mais metáforas, ao menos para deleitar os animais. Mas não é pão, pão, queijo, queijo. A metáfora embeleza e faz dizer várias coisas ao mesmo tempo (...)” (*FDC*. p. 41). Note-se como o Melro e o Mocho associam-se às imagens dos homens que viraram pássaros em *Aves*, de Aristófanes. De acordo com Lausberg, a metáfora é “a substituição de um *verbum proprium* por uma palavra, cujo significado entendido *proprie*, está numa relação de semelhança com o significado *proprie* da palavra substituída”,⁴⁸³ ou seja, é uma figura de linguagem através da qual é possível estabelecer uma relação de semelhança entre palavras ou

⁴⁸² Cf. MENDES, 2005, p. 142-143.

⁴⁸³ LAUSBERG, 1967, p. 163 § 228-231.

expressões, empregando uma no lugar da outra.⁴⁸⁴ Ao sugerir a utilização da metáfora, o Melro afirma que este é um recurso que pode exprimir imagens comuns de formas diversas, o que valorizaria o texto. Esta parece ser também uma preocupação do autor-narrador, que se traduz no cuidado com a construção das cenas e imagens. Um simples posto de gasolina com um prédio envidraçado é associado às hospedarias do século dezanove: “As estações de serviço merecem ponderada especulação, têm muito que se lhe diga. Estão para os tempos de agora como as malas-postas para os remotos viajantes do princípio do século dezanove e, bem assim, as postas de muda dos períodos e lugares em que existiram (...)” (*FDC*, p. 103). Não menos sugestiva é analogia da teia de Penélope com a construção da miniatura do *Galeão Grande*, quando o coronel Lencastre todas as manhãs desfazia “meticulosamente a aplicação maljeitosa da véspera” (*FDC*, p. 146). Esse mesmo gosto pelo uso de figuras de estilo também é mencionada no romance *Era bom que trocássemos umas idéias sobre o assunto*, em que o autor-narrador elogia o uso da analepse: “Abra-se aqui uma analepse, que é a figura de estilo mais antiga da literatura, vastamente usada pelo bom Homero, quando não dormia,⁴⁸⁵ e não sei mesmo se pelo autor do *Gilgamesh*.⁴⁸⁶ Logo verei com mais vagar” (*Era bom*, p. 20-21).

A escolha vocabular revela um cuidado do autor em associar determinadas palavras ao ‘desenho’ de quem fala, para que a linguagem não desmintam a configuração do personagem. Além do mais, as palavras contagiam tudo em um texto, por isso se deve escolhê-las com cuidado:

Tenho luzes suficientes para saber que as palavras num texto se contaminam umas às outras, de maneira que, lançando eu aqui as minhas, mais cedo ou mais tarde, por via osmótica ou diluição homeopática, acabarão por chegar ao destinatário, circule ele mais “supra” ou mais “infra” em relação ao ponto de inserção. E se não encontrar maneira mais rápida e expedita de contacto, aqui deixo depositada a seguinte declaração do tio de Emanuel. (CARVALHO, 2003, p. 82)

Quando o tio de Emanuel se intromete em um episódio dos coronéis para dar sua opinião, o autor-narrador, irritado com o outro que não abandona a cena, pergunta: “ainda estás entre nós?” (*FDC*, p. 87), pois ele estaria “roubando o protagonismo aos outros” (*FDC*,

⁴⁸⁴ A metáfora pode ser definida “também como ‘comparação abreviada’, na qual o que é comparado é identificado com a palavra que lhe é semelhante. À comparação ‘Aquiles lutava como um leão’ corresponde a metáfora ‘Aquiles era um leão na batalha’”. Cf. LAUSBERG, 1967, p. 163 § 228-231.

⁴⁸⁵ Cf. Hor. *Ars.* 358-360 e análise do conto *A inaudita Guerra da Avenida Gago Coutinho*.

⁴⁸⁶ *Gilgamesh* é uma das obras literárias mais famosas da literatura mesopotâmica. Este poema épico contém doze cantos e foi composto provavelmente de 1800 a 800 a. C. Há vários pontos de contato entre este texto e o *Gênesis*, sobretudo a narrativa sobre o dilúvio, bem como com a *Teogonia* de Hesíodo. Veja-se a relação entre os dois textos e trechos traduzidos do poema em FERREIRA, J. R. *Mitos das origens*. 2 ed. Coimbra: Coleção Fluir Perene, 2008. Cf. também WEST, M. L. *The East face of Helicon: West Asiatic Elements in Greek Poetry and Myth*. Oxford: Clarendon Press, 1997.

p. 87). É que o tio de Emanuel discordava das intenções retóricas de uma personagem - baseadas na relação entre ‘tom’ e ‘conteúdo’ -, assegurando que o correto seria se pronunciar, como ele próprio, “pelos conteúdos” (*FDC*, p. 87). O autor-narrador se defende dizendo que mesmo quando há excessos nas falas dos personagens, ele não guilhotina “a palavra. Somente, num rápido e disfarçado aparte, aproveito o privilégio autoral (designado na lei por ‘apanágio do autor gravado’) para o denunciar como um dos empedernidos faladores contra quem esta modesta obra se insurgiu” (*FDC*, p. 88). Como dissemos, esta parece ser uma preocupação recorrente na obra do autor, pois também em *Era bom que trocássemos umas idéias sobre o assunto*, a linguagem é adaptada em função do destinatário do texto; assim, simplificam-se os termos quando o discurso é dirigido a um jovem marginal, por exemplo (*Era bom*, p. 85); ou revela-se a banalidade do vocabulário através da escolha de uma frase qualquer, quando o que é dito pelo personagem é irrelevante (*Era bom*, p. 73). É de modo irreverente e irônico que o autor refere-se os lugares comuns da linguagem: “E só não exclamo ‘o vinho está tirado, há que bebê-lo’ porque eu já gastei a expressão umas linhas acima” (*Era bom*, p. 67). Mas nem sempre a relação do autor com a língua é fácil, ou mesmo, nem sempre é possível utilizar com precisão os vocábulos. Essa dificuldade é exposta pelo narrador da seguinte forma: “Houve um silêncio comprido que eu não sei como qualificar. Talvez, em explicando como as personagens se encontravam e o que faziam, possa alguém, mais hábil que eu, encontrar a qualificação para o silêncio que é, da Língua Portuguesa, a palavra mais difícil de adjetivar novamente” (*Era bom*, p. 77).

Cabe salientar, ainda, sobre a dificuldade de escolha vocabular, a questão da importação de estrangeirismos.⁴⁸⁷ A língua portuguesa assimilou diversas palavras de variadas línguas ao longo do tempo, mas isso não significou um problema intransponível, na medida em que estas palavras foram adquirindo, pela própria necessidade de seu uso, um caráter “nacional”, é o que nos indica o narrador: “soltas e breves, como *flashes* (palavra que eu, por

⁴⁸⁷ Cf. FREITAS, T.; RAMILO, C.; SOALHEIRO, E. O processo de integração dos estrangeirismos no português europeu. *Actas do XVIII Encontro Nacional da Associação Portuguesa de Linguística*. Lisboa: APL & Colibri, 2003, p. 2-3. De acordo com os autores do artigo, “para designar as palavras que passam do léxico de uma determinada língua para outra, têm sido utilizadas várias denominações. As mais comuns são: *empréstimo*, *estrangeirismo* e *importação*. Alguns autores chegam mesmo a usar estes termos de um modo diferenciado, aplicando-os de acordo com diferentes processos. Neste trabalho, optámos por utilizar apenas a designação *estrangeirismo* (ou *palavra estrangeira*), uma vez que é aquela que nos parece mais transparente e intuitiva, não obstante haver uma certa carga depreciativa associada à mesma”.

incompetência, não consigo verter em Português, parecendo-me *relance* demasiado fraco (...)” (*Era bom*, 51).⁴⁸⁸

Da mesma forma que se cuida (e se discute) a escolha vocabular, o autor utiliza uma forma de pontuação diferente para os personagens. A mensagem que a seguir é deixada para o sobrinho constitui-se de um monólogo em que o tio discute suas relações com as mulheres: à moda do texto narrativo de José Saramago, parte do recado deixado para Emanuel não possui uma pontuação tradicional; ao contrário, querendo expressar um fluxo de consciência, o uso de vírgulas no lugar dos pontos parece dar ao texto a mesma dinâmica veloz do pensamento (cf. *FDC*. p. 83-84).

É também com uma preocupação com a “toada” do texto, que o romance português busca algumas fórmulas e epítetos ornamentais (aqueles que servem para completar um verso) próprios da epopéia grega. Os versos da *Odisseia* e da *Ilíada* “Quando surgiu a que cedo desponta, a Aurora de róseos dedos (...)” (cf. *Il.* 1.477, 2.48; *Od.* 2.1., 4.431) anunciam (ou antecedem) sempre um evento relevante ou as ações grandiosas do herói épico. Em *Fantasia para dois coronéis e uma piscina*, a retomada dessa fórmula ocorre da seguinte forma: “Daí a umas horas, vinha perto a manhã, já toava a orla do céu a aurora de róseos dedos (...)” (*FDC*. p. 61); “ao nascer da roxa aurora”⁴⁸⁹ (*FDC*. p. 216); estas citações inseridas na narrativa produzem um efeito irônico, na medida em que antecedem atos que não seriam considerados elevados para o padrão narrativo épico. Isso porque, a temática do romance certamente não recai sobre a imitação de homens nobres e ações elevadas,⁴⁹⁰ ao contrário, incide sobre os desencantos do narrador a respeito de um país tomado por “uma pulsão coloquial” (*FDC*. p.11).

6.1.7 A “espetacularidade” do texto

Da mesma forma que o autor buscou na épica as tradicionais fórmulas da invocação à Musa e os epítetos, retomou também do teatro, através da paródia, as manifestações súbitas de deuses ou deusas por meio da interferência de um *deus ex machina*.⁴⁹¹ Esses deuses aparecem sempre para proteger ou salvar dos perigos um importante personagem, Emanuel Elói, talvez

⁴⁸⁸ Cf. a discussão saudosa do narrador sobre a etimologia da língua portuguesa em *Era bom*, p. 63.

⁴⁸⁹ Grifos nossos.

⁴⁹⁰ Cf. Aris. *Po.* 1448b-24; 1449b-9.

⁴⁹¹ Veja-se estudo sobre o dispositivo da *mechane* em SOUSA E SILVA, M. F. *Crítica do teatro na comédia antiga*. Coimbra: Fundação Calouste Gulbenkian, 1987.

porque além de ser inteligente, ele seja alguém que demonstra um certo desapego aos bens materiais e procura agir de forma abnegada para com o próximo.⁴⁹² Vejamos como ocorrem estas aparições:

Ouvi uma casquinada, abafada, olhei de lado e estava um deus pendurado numa árvore, rindo com a sua grotesca máscara. E fez-me um gesto, estendendo o braço, de que descaía larga manga, para os longes do Oceano. Percebi que a partir daquele momento, naquela praia, a minha vida podia mudar. Habitualmente, este deus aparecia-me sempre dependurado, a tirar-me de situações difíceis, ou a enleiar nós na minha vida, de que eu não seria capaz sozinho. (CARVALHO, 2003, p. 114)

É notório o caráter teatral presente neste texto - máscara, gesto, cenário, som, atitude, valorizados em contraste com a falta de discurso propriamente dito, num apelo prioritário ao ‘visual’ - que são próprios de um contexto diferente do da épica. A máscara a que o personagem se refere é sem dúvida do mesmo tipo das que eram utilizadas nos espetáculos teatrais, trágicos ou cômicos; o traje “de larga manga” que corresponde a uma personagem superior; e o fato de o deus estar “dependurado” indica certamente a utilização de uma estrutura semelhante a *mechané*; este expediente teatral foi empregado sobretudo por Eurípidés para fazer surgir um deus no final do espetáculo. Mário de Carvalho emprega este recurso repetidas vezes, contrariando o ensinamento de Aristóteles sobre a tragédia para que o usasse de forma comedida. Assim se manifesta sobre o assunto o autor da *Poética*:

É evidente que os desenlaces devem resultar da própria estrutura do mito, e não do *deus ex machina* (...) Ao *deus ex machina*, pelo contrário, não se deve recorrer senão em acontecimentos que se passam fora do drama, ou nos do passado, anteriores aos que se desenrolam em cena, ou nos que ao homem é vedado conhecer, ou nos futuros, que necessitam ser preditos ou prenunciados - pois que aos deuses atribuímos nós o poder de tudo verem. O irracional não deve entrar no desenvolvimento dramático, mas, se entrar, que seja unicamente fora da ação (...). (Aris. 1454a 33; 1454 b)⁴⁹³

Entretanto, lembra-nos Mendes que as várias interferências de um deus suspenso por uma *mechané* “conferem ao romance essa dimensão de sonho, fantasia e humor, principalmente, quando se ‘transportam’ da cena do teatro clássico do século V a.C. as maquinarias teatrais, que contribuía para o aumento da espectacularidade dos processos

⁴⁹² Cf. MENDES, 2005, p. 147.

⁴⁹³ Sobre este procedimento, Horácio também sugere “que numa peça não intervenha um deus, a não ser que o desenlace seja digno de um vingador”. Cf. *Ars*. 191-192.

cénicos, para um romance do século XXI”.⁴⁹⁴ É nesse cenário de sonho e fantasia que o deus aparecerá novamente para Emanuel:

Olha um deus a espernear. Está suspenso por tiras de couro de uma espécie de engenho composto por um tronco que cruza com a forquilha de outro. Faz um esforço desesperado para se manter inteiriço, mas a grande máscara e a pesada tiara acabam por desequilibrá-lo para o lado da cabeça, de maneira que os braços sarilham à doida e os coturnos bambolem à solta, pelo ar, numa sarambada de gerar muito vento. Mas o deus não precisou de se manifestar, de alto, para que Emanuel percebesse. (CARVALHO, 2003, p. 214)

Novamente os símbolos do teatro clássico são evocados, mas com um tom irônico, já que o deus suspenso pela *mechané*⁴⁹⁵ mais parecia um fantoche desajeitado que um salvador. As aparições dos deuses que salvam Emanuel obedecem a uma convenção e são, portanto, esquematizadas sempre da mesma maneira. De todas as vezes que o personagem encontra-se diante de uma difícil situação ou na dúvida sobre qual caminho deve seguir, o deus aparece para indicar-lhe uma saída. Da mesma forma que aparece de forma repentina, assim vai embora também, sem pronunciar nenhuma palavra. É que Emanuel não precisava vê-lo para sentir sua presença ou chegada, pois era apadrinhado pelos deuses: “estes são deuses diferentes. No plural: deuses, está a ver?”, explica o personagem ao Apicultor. Esta é uma clara referência a um tipo de religião que adora mais de um deus; assim, esses deuses que lhe aparecem estão intimamente ligados àqueles que salvam os heróis trágicos. A aparição deste deus, sozinho, ocorre sempre de uma mesma forma: a divindade aparece dependurada por um guindaste ou cordas, numa posição mais alta que Emanuel e tem o rosto retorcido ou uma máscara grotesca, como se risse do personagem (cf. *FDC*. p. 109, 114, 214).

Apesar de as figuras fazerem menções e defenderem os ensinamentos da *Poética* de Aristóteles e da *Arte Poética* de Horácio, o autor-narrador distorce ironicamente toda a teorização dos autores como se pode comprovar pela seguinte afirmação:

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 de ‘*d.e.m.*’, o mesmo é dizer: *deus ex machina*. Arrenego e desminto. Aquele deus luminoso que, de vez em quando, assombrava benignamente os caminhos de Emanuel, indicando-lhe do alto onde se sustinha a reversão que achasse oportuna, viu-se tão sobressaltado como nós todos. (CARVALHO, 2003, p. 222-223)

⁴⁹⁴ Cf. MENDES, 2005, p. 147.

⁴⁹⁵ Cf. outras aparições de um deus suspenso pela *mechané* em CARVALHO, 2003, p. 35-36, 109, 114.

Ao ouvir o estrondo de um trovão, este narrador, supostamente com medo de ser questionado sobre a veracidade dos fatos narrados ou dos excessos cometidos, como a constante aparição de um *deus ex machina*, defende-se dizendo que não sabia que tal feito iria ocorrer. De certa forma, ao discutir a verossimilhança do texto, este ‘inocente’ autor-narrador demonstra que o romance foi produzido com uma preocupação com a recepção, ou melhor, há aqui uma auto-referencialidade, menção à própria condição discursiva, que é retomada constantemente por Mário de Carvalho. É esta menção ao processo de construção da narrativa que se descortina aos olhos do leitor quando o narrador de *Era bom* pede para que não tiremos a atenção do texto, pois ele haveria de integrar a personagem na história “(...) nem que tenha de fazer sair um deus duma máquina” (*Era bom*, p. 59). Entretanto, subverter a lição dos clássicos através da ironia não significa uma recusa ou um menosprezo por estes processos, pois a “ironia não é zombaria: no fundo, leva as coisas a sério, mas dissimula sua ternura”.⁴⁹⁶ Dito de outra forma, a literatura é o produto de uma elaboração do autor, questão enfatizada pelo autor-narrador de *Fantasia para dois coronéis e uma piscina* através de suas conversas com as personagens e com o leitor. Para além das referências aos elementos com os quais se constitui a representação que há no texto, o narrador discute a própria constituição do romance e dos personagens com os próprios.

Importa ressaltar, a respeito das relações entre os textos, a clara noção que tem o narrador sobre a constituição do romance, ou sobre como um texto é sempre contaminado por outro texto da mesma forma que as palavras são contaminadas por outras. Podemos afirmar, então, que uma das questões centrais tratadas pelo autor sobre a criação literária é a impossibilidade de se conceber uma narrativa contemporânea totalmente autônoma, sem relação com a literatura (e a cultura) erigida ao longo da história da humanidade. Mesmo sendo autônomo e criativo, um texto moderno não pode (e não quer) negar sua relação com a tradição literária já existente.

⁴⁹⁶ MINOIS, G. *História do riso e do escárnio*. Tradução de Maria E. O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora UNESP, 2003, p. 570.

6.2 ‘Viajando’ pela realidade portuguesa

O tema da ‘viagem’ em *Fantasia para dois coronéis e uma piscina* é disposto em três níveis que se relacionam intimamente. O primeiro é o da viagem como abertura portuguesa ao mar, que se configura nas rotas da África e do império, que toda uma geração - a dos coronéis, já na reserva, do mesmo modo que o projeto nacional se encontra encerrado - representa; o segundo refere-se ao apertar de Portugal nos seus próprios limites estreitos, que se exprime pela viagem voltada em sentido contrário, a que o país passou a assistir terminado o sonho ultramarino, com a ida dos antigos militares para o Alentejo, por exemplo; o terceiro nível, que nos interessa analisar mais pormenorizadamente, é o da viagem fantástica, que corresponde a uma espécie de símbolo dessa mesma ‘realidade portuguesa’, ou seja, ‘um outro projeto para Portugal’, que é diferente conforme as épocas e que simbolicamente se reduziu da dimensão de um império marítimo para os limites estreitos de uma piscina; a que não falta, como corolário geral, uma sondagem do próprio ser humano. Afirma Martins que, “como demonstrou Eduardo Lourenço à sociedade desde *O Labirinto da Saudade*, depois de Almeida Garrett, as grandes obras da Literatura Portuguesa têm em comum o facto de pensarem o destino colectivo de Portugal”.⁴⁹⁷ Nesse romance, o que se vê é uma saudade de um momento histórico melhor, a busca (ou reflexão) sobre um possível projeto de futuro para Portugal. Para Eduardo Lourenço, “a saudade, descida no coração do tempo para resgatar o tempo – o nosso, pessoal ou coletivo -, é como uma lâmpada que recusa apagar-se no meio da noite. (...) a saudade (...) brilha sozinha no coração de todas as ausências”.⁴⁹⁸

Sob esta perspectiva, o título do romance evoca justamente a idéia de uma *Fantasia*⁴⁹⁹ para todos os sonhos quer sejam humanos ou para o próprio país; *para dois coronéis*, que são o símbolo da luta ultramarina pela preservação do império português; e *uma piscina*, que alude à construção no interior do país, depois de abandonada a política ultramarina, de uma simulação de mar, pequena em dimensões, fechada, sem aquela abertura que o oceano antes propiciava, como uma espécie de superfície líquida sujeita às condicionantes de uma nação

⁴⁹⁷ MARTINS, J. C. O. Mário de Carvalho e o retrato melancólico de um país: ironia, paródia e desencanto. *Diálogos com a Lusofonia: um Encontro na Polónia*. Varsóvia, p. 234- 251, dez. 2007, p. 240.

⁴⁹⁸ Cf. LOURENÇO, E. *Mitologia da saudade seguido de Portugal como destino*. Lisboa: Companhia das Letras, 1999. Leia-se, também, PEREIRA, E.; MOTTA, P.; OLIVEIRA, S. M. P. *Intersecções: ensaios de Literatura Portuguesa*. Campinas; São Paulo: Komedi, 2002, p. 69-145.

⁴⁹⁹ Cf. a definição que usamos de *Fantasia* na Introdução.

estreita e de horizontes apertados. Esta noção é dada, igualmente, pela capa do romance, que contém uma piscina com o formato do mapa de Portugal.

Assim, percebemos estar diante de uma obra que traça o perfil crítico de um país tagarela, mais dado à discussão fútil do que à ação, embora susceptível de fantasia, onde a articulação dos diversos componentes e personagens é feita pela ‘viagem’ ao longo da nação atual e da sua história de outros tempos. Erigido como instrumento de denúncia irônica contra o falatório que paralisa o país, o narrador desabafa:

Assola o país uma pulsão coloquial que põe toda a gente em estado frenético de tagarelice (...). 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 aturdimiento mais à mão. (CARVALHO, 2003, p. 11)

Da decadência do projeto nacional tornam-se agentes concretos os dois protagonistas. As palavras que se lhes aplicam, como paradigmas individuais, aplicam-se do mesmo modo simbolicamente ao país: “Como é que este coronel Bernardes nos aparece instalado, ao reflexo azul e espúrio de uma piscina, num monte restaurado, nas espessuras do Alentejo (...) O coronel recolheu-se a este monte isolado, por largas temporadas, numa atitude de protesto, num brado de carácter. Fora humilhado” (*FDC*. p. 25). É na ‘revolução dos cravos’ que se encontra a alavanca da mudança: “acabaram-se as guerras e o coronel Maciel Bernardes, ainda capitão, veio desabar no meio de uma revolução festiva, estouvada, alegre e algo confusa” (*FDC*. p. 27). Destituído do seu papel de ‘conquistador’, Bernardes mergulhou na reforma, para, com o tempo, acabar nos limites apagados de um monte com piscina, no Alentejo.

Retomar a viagem em direção a um império, nesse romance, só é possível por meio das memórias de guerra e das divagações de dois coronéis aposentados que revivem as campanhas militares em torno daquilo em que o país se transformou, uma simples piscina (cf. *FDC*. p. 169-175). A amizade entre os dois, Bernardes e Lencastre, proporciona-lhes momentos preciosos de revisitação ao passado como militares nas antigas campanhas na África: “É que o coronel Bernardes, que daqui a nada levantará a voz contra os faladores deste país, sem que o autor o contrarie, revela-se, ele mesmo, um conversador compulsivo” (*FDC*. p. 25). Como este não é mais um tempo histórico propício às navegações para descobrimento de novas terras, a viagem volta-se para o interior de Portugal, numa clara inversão dos versos

camonianos: “onde a terra se acaba e o mar começa”.⁵⁰⁰ Agora a equação é a mesma proposta por Saramago em *O ano da morte de Ricardo Reis*: “Aqui o mar acaba e a terra principia”.⁵⁰¹ Dito de outra forma, o olhar deste romance se volta para a identidade portuguesa, para os problemas nacionais, ou para a discussão sobre qual seria o futuro para a nação.

Deste modo, a ‘viagem’ realizada por Emanuel, em *Fantasia para dois coronéis e uma piscina* abre uma janela de anacronismo sobre a realidade atual e histórica portuguesa, mas está também intimamente associada à tradição da narrativa utópica de Luciano de Samósata e inclui muitos motivos da *Odisseia*. Os entrecruzamentos entre as viagens concretas realizadas em território português e a viagem fantástica a que Mário de Carvalho convida o seu leitor são a base da narrativa.

É a figura de Emanuel Elói, o viajante desta “fantasia”, quem propicia uma ligação entre os diversos personagens e as múltiplas seqüências narrativas do romance. Provido de uma capacidade extraordinária para desembaraçar-se dos percalços da vida, encarna a imagem de um andarilho bondoso (*FDC*. p. 81), que viaja de improviso, nem sempre com um itinerário previamente definido, “sem destino muito certo” (*FDC*. p. 154), continuamente guiado por um deus ou pelo sonho,⁵⁰² um verdadeiro modelo da índole portuguesa. Alguns toques de indefinição ou de anonimato – “o jovem é alto, veste calças de ganga azul, um pólo claro, cor de burro quando foge, e os cabelos, nem curtos nem compridos, foram desamigados de pente há muito tempo” (*FDC*. p. 14) – contribuem para fazer dele um símbolo geral. De forma inversa da feição do Ulisses épico sofredor, Emanuel encarna a roupagem de um “inveterado optimista” (*FDC*. p. 51), inteligente, “atento e prevenido” (*FDC*. p. 68), que nunca deixa de ajudar alguém em apuros (*FDC*. p. 14): e assim “vai-se vivendo” (*FDC*. p. 15). Como Ulisses, Emanuel é um escolhido dos deuses e protegido pela deusa Atena. É verdade que o nome da deusa não é mencionado, mas sua descrição parece clara: “uma figura, desta vez feminina, de capacete parecido com o dos bombeiros, uma coruja ao ombro, muito resplandecente, a ponto de sobrepujar os holofotes da Câmara e que parecia ter sido ali depositada, no momento, por uma grua da construção civil”⁵⁰³ (*FDC*. p. 156). A menção à coruja, símbolo da sabedoria, à lança, ao capacete e ao escudo como seus adereços permitem afirmar que é Atena quem guia os caminhos de Emanuel. De acordo com Mendes, “o

⁵⁰⁰ *Os Lusíadas*, 3-20.

⁵⁰¹ SARAMAGO, J. *O ano da morte de Ricardo Reis*. Lisboa: Editorial Caminho, 1984, p. 11.

⁵⁰² Cf. análise das características do personagem na p. 160 sqq.

⁵⁰³ Veja-se descrição de Atena em GRIMAL, 1993, s. u. Cf. também *Od.* 13, 224-225.

aparecimento de Atena sugere o uso da inteligência em detrimento da força, a defesa da civilização perante a barbárie. Atena usa a inteligência para os heróis ultrapassarem as piores dificuldades”.⁵⁰⁴ É esta inteligência que a deusa aprecia em Ulisses (cf. *Od.* 13. 291 sqq.), e também em Emanuel, um mestre em xadrez (cf. *FDC.* p. 68). A comiseração do personagem em relação ao próximo, várias vezes mencionada no romance, pode ser associada, também, à imagem de Eneias, na *Eneida*, de Virgílio.⁵⁰⁵ Este é outro herói épico por excelência que, mesmo combatendo por necessidade, busca a paz, por isso é frequentemente chamado pelo poeta de *pius*,⁵⁰⁶ piedoso; Emanuel não possui a grandeza heróica de Eneias, no entanto é extremamente humano, e é essa humanidade que o aproxima do retrato de um português comum que trabalha, namora, comete erros, reflete sobre a vida e, principalmente, “tem bom coração” (*FDC.* p. 156).

O meio de transporte que Emanuel utiliza em sua marcha não é necessariamente grandioso ou veloz, é uma velha e comum “carrinha *Renault Quatro* de cor bege, muito empoeirada (...) que marcha cautelosa e com vagar” (*FDC.* p. 14, 34). Para além dos deuses que protegem Emanuel, este é o mais constante e verdadeiro companheiro do rapaz, nunca abandonando o dono nos momentos difíceis. Ao contrário, sempre que o protagonista encontra-se em apuros, o carro parece pressentir o perigo e toma providências para salvá-lo. Podemos associar este carro do jovem protagonista à nau com que Luciano viaja em *Uma história verídica*: é que o veleiro deste último transforma-se em uma espécie de “nave espacial”, que transporta os aventureiros do mar para uma viagem à Lua, ao espaço (cf. *HV.* I. 09). O carro “automático” de Emanuel, dotado de vida própria, cumpre a mesma função de levar o aventureiro a outros espaços, tempos e contextos diversos,⁵⁰⁷ reagindo como se tivesse os mesmos sentimentos que os humanos. É isso que se percebe através das seguintes afirmativas: “o *Renault* sempre a vogar e a resfolegar de satisfação por estar a fazer uma viagem tão serena e aprazível” (*FDC.* p. 120); ou “o motor do *Renault Quatro* entrou a funcionar baixinho, num sussurro miúdo de quem não quer incomodar” (*FDC.* p. 120-121). Como a uma personagem verdadeira, o dono procurou encontrar-lhe até um nome adequado, de “Renato, por causa da marca, mas também servia Focas, pela matrícula” (*FDC.* p. 113).

⁵⁰⁴ MENDES, 2005, p. 148.

⁵⁰⁵ Tradução de SPALDING, T. O. *Virgílio. Eneida*. São Paulo: Cultrix, 1981.

⁵⁰⁶ TANNUS, 1992, p. 76. Cf. também *Eneida*, 1.9, 4. 393 e 12. 311-317.

⁵⁰⁷ Cf. análise desta questão na p. 170 sqq.

Para cumprir suas funções, transforma-se, em expressiva simbiose, em um carro-navio, que sai da realidade das estradas para navegar por mares turbulentos ou longos rios.

Sempre que uma viagem fantástica vai acontecer, Emanuel está parado (cf. *FDC*. p. 113), dentro do carro, tomado por um “suave amolecimento, a contemplar a paisagem” (*FDC*. p. 61). Convém ressaltar que o imobilismo e silêncio que se distingue na passagem da realidade à fantasia é constantemente assinalado também em *O livro grande de Tebas*. Em uma destes acessos a mundo fantásticos, o protagonista entra uma espécie de transe que o transporta a antiga Tebas: assim, “como quando alguém adormece (...) naquele avião as vozes se foram sumindo, a pouco e pouco, resistindo escassamente, em raros sobressaltos, ao silêncio que se implantava. (...) Que lentura será todo movimento” (*FDC*. p. 23-24).⁵⁰⁸ Este estado ‘suspensivo’ parece ser a chave que abre as “portas da fantasia”, embora o próprio Emanuel afirme que “não é um estado de espírito contemplativo e humilde. Apresenta-se ali aquela massa de água e eu a fazer-lhe frente. A minha disposição é acima de tudo empreendedora, do estilo: o que é que eu faço disto, ou com isto, ou apesar disto?” (*FDC*. p. 113). De fato, Emanuel contempla a própria vida, como ela se constitui, e a si mesmo, o que o aproxima do Ulisses homérico, que também viajava em busca de sua terra e de sua identidade.⁵⁰⁹ Juntamente com esta posição meditativa, a luz da manhã que surge ou mesmo a que emana de um navio é, igualmente, um elemento que anuncia uma viagem excepcional, fantástica, e o achado do esclarecimento que se procura. Deste modo, as viagens narradas (ou vividas)⁵¹⁰ por Emanuel têm sempre como um prenúncio a luz, ora proveniente “da aurora de róseos dedos” (*FDC*. p. 61); ora “uma luz ao largo, coisa de uma milha” (*FDC*. p. 113), que se vê ao longe.

Mas não é somente a luz que indica a entrada do personagem em outro “mundo”: às vezes, o próprio espaço representa uma etapa pela qual se tem de passar para transpor a fronteira que separa a realidade e a fantasia, como um pântano de águas escuras: “abria-se à direita um espaço pantanoso, de águas verdes e paradas. Aí os ares eram mais espessos (...)” (*FDC*. p. 120). A mesma imagem é perceptível em outros textos do autor: um “litoral pantanoso de um mar largo, parado, atoalhado de limos verdes, viscosos” (*Tebas*, p. 122) ou uma escuridão que toma o “centro do oceano (...) a que a luz já mal chega” (*Tebas*, p. 22)

⁵⁰⁸ Vejam-se as várias menções a este estado que transporta à fantasia em *O livro grande de Tebas*, p. 120, 124, 125, 138, 151.

⁵⁰⁹ Cf. análise da viagem de Ulisses no capítulo 2.

⁵¹⁰ Esta é uma estratégia narrativa da *Odisseia*, a alternância entre a aventura contada e a vivida.

traduzem esta mesma idéia. Por tradição, definimos genericamente o espaço ficcional como “um conjunto de indicações – concretas ou abstratas – que constitui um sistema variável de relações. (...) O espaço da personagem em nossa narrativa seria, desse modo, um quadro de posicionamentos relativos, um quadro de coordenadas que erigem a identidade do ser (...) como identidade relacional”.⁵¹¹ Constituem do mesmo modo elementos que indicam a passagem para um espaço fantástico ou um tempo passado, a neblina e as “espessas baforadas de fumo, que se confundiam com a névoa” (*FDC*, p. 62). Estes são elementos constantes na obra do autor, que indicam a dissolução do real ou a entrada em mundos extraordinários, tanto que em *O grande livro de Tebas* esses componentes são igualmente retomados. A “névoa baça” (*Tebas*, p. 24) costuma surgir juntamente com os estados de ‘amolecimento’ para transportar o personagem a outras esferas.⁵¹²

O primeiro destino deste viajante fantástico é o mar, na altura do arquipélago de Berlenga: “passando por Peniche, tinha metido o velho Renault ao mar, pelo meio de uma vastidão de ondas grandes, balanceadas, enjoativas” (*FDC*, p. 61-62). Esta é uma viagem que transportou o personagem ao tempo histórico dos grandes descobrimentos, numa navegação sem grandes problemas, até que na volta, o automóvel encontra-se com um antigo navio de guerra:

E foi por entre neblinas geladas e borrifos de espuma que viu passar, lá ao longe, aquela massa cinzenta e disforme de um velho cruzador, de proa em ponta de charrua, empanando águas negras. Colossais canhões espreitando para todo o lado pareciam querer derrubar o mundo. Uma fila de marinheiros, vestidos de escuro, alinhava num estreito convés. (CAVALHO, 2003, p. 62)

Observe-se que o cenário nebuloso e as cores cinzentas do cruzador, das roupas dos marinheiros e da própria água apontam para um clima de perigo que cerca esse momento da narrativa. Emanuel pensa que o navio “é o couraçado *Graf Von Hollenstein!*” e se assusta, pois o porte do navio de guerra alemão alude às guerras ocorridas no mar pela disputa de poder. Estabelecendo um diálogo intertextual com sua própria obra, o autor retoma neste texto o mesmo cruzador *Graf Von Hollenstein*, a perigosa embarcação que aborda o navio em que se encontra o protagonista de *O livro grande de Tebas: Navio e Mariana*.⁵¹³ Aqui ele é

⁵¹¹ SANTOS, L. A. B.; OLIVEIRA, S. P. *Sujeito, tempo e espaço ficcionais: introdução à teoria da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 67- 68.

⁵¹² Vejam-se outras referências a névoa relacionada a mundos fantásticos em *O livro Grande de Tebas*, p. 27, 29, 30, 31, 33, 34, 36, 39, 41, 42, 63, 68.

⁵¹³ CARVALHO, M. *O livro grande de Tebas: Navio e Mariana*. 3 ed. Lisboa: Caminho, 1999. [*Tebas*]

descrito como “pardo, ferruginoso, velho, bordos estreitos ao rés da água, carregado de zigurates altíssimos e complicados e confusos, coberto de massas indiscerníveis, formigueiras, de que se destacavam canhões grossos, em movimento lerdo (...) (*Tebas*, p. 156): ao que parece esta é a própria personificação do perigo e da morte que rondavam os navegantes.⁵¹⁴ Esta é uma viagem também pela literatura, pelas fontes do autor. O narrador de *Fantasia* descreve ainda o couraçado como “o monstro, pesado, passou, com espessas baforadas de fumo, que se confundiam com a névoa, se é que a não enformavam” (*FDC*. p. 62). Esta imagem de um monstro terrível que amedronta (ou persegue) um personagem no mar é muito comum na *Odisseia* e em *Uma História Verdica*, personificadas pelas figuras de Cila, Caríbdis (cf. *Od.* 12.244 sqq.) ou as Sereias (cf. *Od.* 12. 184 sqq.) no texto homérico, e pela Baleia (cf. *HV.* I. 30) ou as mulheres marinhas Onósceles (Pés de Burros) (cf. *HV.* II. 46) em Luciano. Neste romance, o monstro que assusta Emanuel foi feito por mãos humanas com o intento de atacar e destruir outros navios. É por este motivo que o próprio *Renault*, que até aquele momento havia flutuado em silêncio, “rompeu a toda a velocidade para terra, na altura em que apenas a fumarada e o rolo de névoa sinalizavam a posição do temido *Graf Von Hollenstein*” (*FDC*. p. 62), em direção ao porto de Peniche. Há um aspecto em que Emanuel está em vantagem em relação a Ulisses: enquanto o herói épico vai perdendo paulatinamente todos os meios de transporte de que dispunha,⁵¹⁵ o personagem do romance tem sempre a mão o carro para transportá-lo, quer seja para o mundo “real”, como o Alentejo, quer seja para os mundos da fantasia, embora em alguns episódios ele escolha nadar até seu objetivo. Em contrapartida, o interesse que as suas aventuras despertam esfriou. É certo que, dentro da fantasia, a multidão, “de pescadores e populares” (*FDC*. p. 62), não lhe falta com os aplausos devidos a um “herói”; mas na realidade, ao seu lado, Sandra, a destinatária da sua história, simplesmente adormeceu. O mesmo acontece com a história seguinte (*FDC*. p. 115-116); enquanto, dentro da ficção, os ouvintes atentam e se comovem com o projeto aventureiro, Angelina, a companheira próxima, desconversa, prefere ouvir música, cede ao sono (p. 117). Parece já não haver no mundo português ouvidos ou atenção para tão grandiosas soluções.

E é assim, nadando em pleno mar aberto, que ocorrerá a próxima viagem fantástica de Emanuel, estratégia que não é incomum na literatura; lembre-se que também Ulisses teve que nadar para chegar à terra dos Feaces (cf. *Od.* 5. 342-359). Narrando a própria história,

⁵¹⁴ Na verdade, há um sub-capítulo em *O livro grande de Tebas: Navio e Mariana* que se chama ‘O cruzador *Graf Von Hollenstein*’. Cf. p. 155-157.

⁵¹⁵ Cf. análise desta temática no capítulo 2.

Emanuel conta à Angelina⁵¹⁶, uma jovem que o acompanhava, em que consistia sua vida: “às vezes meto-me no meu carrito (...), desando, e vou olhar o mar, aí duma falésia ou duma riba qualquer. Tenho corrido o país nisso” (*FDC*. p. 113). Olhava um navio veleiro, quando um deus apontou-lhe o oceano. Novamente há uma remissão ao Ulisses homérico, pois este deus que sempre o ajudava, agora ria do personagem, abrindo-lhe o desconhecido. “Percebi que a partir daquele momento, naquela praia, a minha vida podia mudar” (*FDC*. p. 114), afirma o jovem. Contrariando a posição do Ulisses, que a cada novo empreendimento fazia sacrifícios aos deuses,⁵¹⁷ a Emanuel nunca havia ocorrido essa idéia, o que gerou uma vingança divina porque nunca havia passado por sua “cabeça sacrificar o desgraçado dum bicho para que alguma divindade lá em cima aspirasse sofregamente, pelas narinas adentro, o cheiro a gordura, coisa, aliás, que se me afigurava bastante enjoativa (...)” (*FDC*. p. 114).⁵¹⁸ A viagem a nado até o veleiro, na verdade, era uma incursão para dentro de si mesmo, por isso, antes de partir ele garante: “sentei-me na areia, a olhar para dentro e para fora de mim” (*FDC*. p. 114). Como ocorre com Ulisses na ilha dos Feaces, Emanuel é bem acolhido pelo armador Gorjão, que seguia todas as normas de respeito à *xenía*: o viajante é acolhido pela tripulação, é lhe proporcionada comida e cama. Depois da recepção, os tripulantes “queriam ouvir a minha história, mas na verdade eu ainda não tinha nada que contar” (*FDC*. 115), assegurou o jovem. Apesar de resolver contar sua história como Ulisses, este novo aventureiro é vazio, ao contrário do rei de Ítaca, nada tem para contar. A única história que consegue narrar é a de seu tio, de seu enfado e de suas mulheres (*FDC*. p. 115). Indagado sobre as pretensões futuras, Emanuel responde: “queria ir ao Oriente, celebrar-me na luta contra os piratas, curtir a pele ao sol dos trópicos, regressar rico, honrado, cheio de cicatrizes (...) disposto a casar-me com uma herdeira disponível e a viver meus últimos dias numa casita modesta (...) com vista para o mar” (*FDC*. p. 115). Desta forma, o personagem não está no termo da aventura, mas no seu início; tem projetos, não de regressar, mas de partir. O seu objetivo é o Oriente, a Ítaca do viajante português. Neste sentido, é sugestivo o nome do navio que acolhe o jovem: *Telos*, fim (*FDC*. p. 116), pois o personagem acreditava que sua história começaria ali (*FDC*. p. 115); em outro passo da narrativa, o narrador dá a seguinte explicação para a palavra *telos*: “culminar de um processo? Longe disso, desfasamento e pretexto para desencontros” (*FDC*.

⁵¹⁶ O nome de garota é extremamente irônico: etimologicamente ligado a mensageiro dos céus, neste romance é dado a uma prostituta.

⁵¹⁷ Cf. *Od.* 9. 231, 9. 552 sq., 10. 527, 11. 35 sq., 12. 355-365.

⁵¹⁸ Este motivo da ‘ira divina’ desencadeada pela falta do cheiro às carnes do sacrifício é tratado em *Aves* de Aristófanes. Cf. v. 186-193.

p. 91). Cena semelhante de *xenia* encontramos também em *O grande livro de Tebas* quando o protagonista é acolhido pelo navio Maria Speranza: “a tripulação secou-se, tratou-me, curou-me e para ali me deixou andar (cf. *Tebas*, p. 30). O nome do navio, também expressivo, *Maria Speranza*, “bom nome para navio” (*Tebas*, p. 30), indicaria a possibilidade de se alcançar o que se deseja.

Em direção contrária ao mar, Emanuel faz um percurso pelo rio acima, navegando em seu carro e na direção a outros pontos da Europa, na suas referências históricas mais antigas. “Esse rio Sado, tal como o Nilo e os satélites de Marte, anda ao contrário, só para mostrar sua originalidade” (*FDC*. p. 120) e demonstra um motivo claramente simbólico: ele é o fator de união tanto entre os estados quanto de tempos históricos diferentes. É o emblema da memória, pela qual se pode reviver a marcha da humanidade, passado e presente num deslizar contínuo, ou dos exércitos que ao longo da história passaram por ali. Mais que isto, o rio é a ligação entre a tradição literária passada e a atual.⁵¹⁹ Por isso o rio leva o navegante ao mar de estátuas, a Tebas e a Tróia, para depois regressar às referências atuais (a praia da Figueirinha e a estrada da Arrábida), no termo daquelas que a memória literária consagrou. Novamente o romance retoma temas da literatura clássica e da própria obra do autor, principalmente *O livro grande de Tebas: Navio e Mariana*. O mar de estátuas pelo qual Emanuel passa, foi também um local por onde o protagonista de *Tebas* quase afundou no “litoral pantanoso de um mar largo, parado (...)”⁵²⁰ (*Tebas*, p. 122). Julgamos que uma interpretação possível para a imagem da estátua é que ela representaria um marco da história, enigmático, mas perene, tal como o rio um fio de eternidade: “esta paisagem infinita de estátuas brancas, brancas marmóreas... Em alinhamento direito, filas rigorosas de estátuas (...) que no em perspectiva se confundiam em linhas cinzentas até o horizonte” (*Tebas*, p. 123). Sobressai desse ‘mar de estátuas’ um “esquife negro, com marinheiros vestidos a rigor aos remos, deslizava lá mais longe, entre estátuas” (p. 121). Cremos que esse ‘esquife negro’ pode ser entendido como um emblema da morte, que o fluir da história fatalmente implica; mas sumido o ‘esquife’ (a morte), a memória (estátua) permanece. Tebas e Tróia (cf. *FDC*. p. 121) antes de serem

⁵¹⁹ Em *Fabulário* (cf. p. 48-49), o autor retoma a mesma imagem do rio como reflexo da vida e do correr do tempo; o rio é para os exércitos um símbolo da passagem da História: é um rio universal e eterno, por isso não tem contornos precisos; ao contrário, é fechado sobre si mesmo, com formato circular, imune a agressões ou limites.

⁵²⁰ Essa mesma imagem de pântanos que abrigam estátuas aparece em *Fabulário* (cf. p. 50), no capítulo intitulado *Sombras*.

referências históricas, são, por excelência, os lugares constantes da literatura.⁵²¹ A Tebas que o narrador de *O livro grande de Tebas* menciona “não será decerto a Tebas do velho Egipto (...) não é tampouco a Tebas (...) cintada de granitos muros que evocam Antígona e Creonte e a Esfinge e Píndaro e Alexandre” (*Tebas*, p. 33), pois há muitas Tebas. Tebas é uma referência que provoca idéias associativas, portanto é múltipla. Da sua caracterização fazem parte, invariavelmente, alguns elementos como os muros, as torres, as personagens, a invasão, as portas, os guerreiros (*Tebas*, p. 38-40). Mas sobre esta convenção (ou elementos), pode-se criar ‘novas Tebas’ através de uma capacidade criativa que advém de uma referência permanente que é a própria essência do mito. Por isso o personagem inventa outra Tebas, que não possui “sete nem cem portas, assinaladas pela lenda (...) tem cem torres e mil portas que poderia contar e descrever” (*Tebas*, p. 34). Não é estranho, então, que os três monumentos de Tebas apontem para as múltiplas possibilidades de novas criações: “um gigantesco poliedro irregular, de mil faces, e aspecto sempre diverso (...), uma esfera colossal, de que emergem mil tubos (...), um enorme globo de granito, assente nas lajes e perfurado de mil orifícios” (*Tebas*, p. 51). Esses monumentos são sempre cercados pela névoa que insistentemente cerca a cidade e o visitante da nunca tem os passos registrados; e ao olhar para trás nunca vê vestígios de sua passagem, porque “viajante em Tebas perpassa, levita, ao sabor de sua vontade” (*Tebas*, p. 94). Assim, pode-se dizer que ambas cidades são construídas, e ‘constroem’ outras cidades e textos, não através da verdade histórica, mas da liberdade que a viagem fantástica propicia. Como afirma o próprio autor “a viagem (muitas vezes acompanhada pela demanda) é uma das estruturas narrativas mais antigas que se conhece, desde a epopéia de *Gilgamesh*, passando pela *Odisseia*, pelos argonautas, pela *Demanda do Santo Graal*, o *D. Quixote* (...)”.⁵²²

⁵²¹ No artigo *Mil Homeros e mais um: Borges e a literatura grega*, Barbosa analisa as metáforas da vida, do rio, da noite, da morte na obra de Borges, e conclui que Tróia para o autor é o *locus* do fazer literário. Para a autora, “a aventura monumental de criar uma cidade mítica verossímil se dá a partir do processo de conjugar precisão de dados históricos, geográficos e literários com a imprecisão e incerteza da falsificação. Essa última, resultado sensível da imaginação libertada, segue um jogo enigmático com as espacialidades e temporalidades próprias. Batalhas, incêndios, apagamentos e ressurgimentos, literatura, complexo de metáforas capazes de visualizar analogias jamais sugeridas”. (BARBOSA, 2008, p. 12) Explicamos a menção a Borges: o próprio Mário de Carvalho afirma haver em sua obra influências do autor.

⁵²² Cf. entrevista com o autor, nº 13.

6. 3 Sociedade contemporânea e o futebol: a civilização e 'o outro'

Uma das críticas mais contundentes que se nota em *Fantasia para dois coronéis e uma piscina*, para além do falatório que a tudo e todos toma, é direcionada às torcidas organizadas de futebol. É por meio dessa censura que nós, leitores, e Emanuel, somos confrontados com o ‘outro’ metamorfoseado. O clamor que se faz ouvir já no princípio da narrativa proveniente do Sul de Portugal e tem o poder de atordoar ouvidos, dispersar o gado, curvar árvores e erguer até telhas (*FDC*. p. 17), confunde o narrador, que perde os coronéis de vista por causa da algazarra. De forma irônica, o narrador informa-nos que a confusão devia-se a um “amigável” (*FDC*. p. 17) jogo de futebol em Faro. O adjetivo, seguramente, não qualifica de forma adequada um jogo que produziu “dezoito traumatismos cranianos, um polícia esfaqueado, seiscentas mães insultadas, dois jornalistas, ditos desportivos, esmagados” (*FDC*. p. 17).

É na *Odisseia* que temos o primeiro exemplo de metamorfose de homens em animais na literatura ocidental.⁵²³ Os companheiros de Ulisses, que Circe transforma em porcos com uma poção mágica, representam o ‘outro’ monstruoso; mais tarde, a literatura dedicada ao ‘outro’ como um bárbaro omite esta leitura, marcando uma distinção entre a noção antiga do que é ser ‘não grego’ - como selvagem, monstruoso - e a imagem que se disseminou do ‘outro’ na época clássica, depois de uma abertura intensa a um convívio para além do mundo helenizado: fora dessas fronteiras, depois de conhecido o que lá existe, deixa de haver monstros para haver homens diferentes. Portanto, na historiografia de Heródoto, em *Os Persas*, de Ésquilo, em *Ifigênia entre os Tauros* e *Helena*, de Eurípides, para citar exemplos significativos, é esta última feição que predomina: as características que identificam o ‘outro’ estão no âmbito cultural (a língua, a vestimenta, a alimentação, a arquitetura, o tratamento do cadáver, o modo de guerrear, as divindades ou o tipo de culto religioso) ou político, como analisamos anteriormente;⁵²⁴ mas em *Fantasia* é, sobretudo, o processo de metamorfose que determina o contato entre Emanuel e o ‘outro’: transformados em quadrúpedes monstruosos, os torcedores de futebol são o oposto da civilidade e humanidade que caracterizam o personagem, o que os aproxima da imagem do ‘outro’ monstruoso da épica.

⁵²³ Cf. a narrativa da transformação dos companheiros de Ulisses em *Od.* 10. 230-243.

⁵²⁴ Cf. análise do ‘outro’ nestes textos literários a partir da p. 28.

Antes de passarmos à análise do texto literário, vejamos algumas considerações teóricas sobre a metamorfose e sobre os monstros na literatura, não esquecendo o ensinamento de Todorov:⁵²⁵ a metamorfose é um dos temas fantásticos. Massey⁵²⁶ inicia seu estudo sobre este assunto garantindo que a metamorfose é um tema mórbido, por mais que tentasse se convencer do contrário. É evidente que há exceções com relação a essa morbidez: uma lira, por exemplo, que voe e se transforme em uma constelação, é uma expressão otimista e não doentia; ou mesmo as transformações sofridas pela própria natureza, como a de uma lagarta que se converte em uma bela borboleta, pode expressar crescimento, desenvolvimento e não declínio e decadência. Mas, os exemplos de metamorfoses literárias que o autor analisou não foram determinados por um evento feliz; são múltiplas⁵²⁷ as formas que revestem: “o homem que se transforma em animal, inseto, mineral; ou em amálgamas de várias formas, como os centauros, esfinges, sereias; ou pessoas que se transformam em outras pessoas, dispositivo artificial, máquina ou meio-petrificado”.⁵²⁸ As finalidades da metamorfose literária (nas diferentes formas em que é expressa) são também diversas: podem apontar para uma moralidade, ilustrar uma teoria de transmigração, ou simplesmente servir como possibilidade de escape para o personagem. Assim, a metamorfose pode relacionar-se à busca de uma identidade; ou o contrário, uma recusa em desenvolvê-la.⁵²⁹ No caso específico de *Fantasia*, acrescentamos outra finalidade que pensamos ser pertinente para a metamorfose: ela é o instrumento de uma sátira a determinado grupo ou atitude social; mesmo que no romance *E se tivesse a bondade de me dizer porquê?*,⁵³⁰ em um anexo cômico que visa ensinar a boa execução de um texto destituído dos ‘lugares-comuns’ da literatura, os autores afirmem que “as alusões à realidade portuguesa devem ser discretas (havendo-as)” (*E se tivesse*, p. 225).

Embora nem todas as metamorfoses transformem um homem em um monstro ou animal,⁵³¹ ressaltamos que é este tipo de mutação que nos interessa. Os “monstros

⁵²⁵ TODOROV, T. *Introdução à Literatura Fantástica*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975, p. 128.

⁵²⁶ MASSEY, I. *The gaping pig: Literature and Metamorphosis*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1976, p. 01. Tradução livre.

⁵²⁷ Cf. MASSEY, 1976, p. 16. Para este autor, há seis campos nos quais é possível estudar a metamorfose: ciência, filosofia, antropologia, religião, psicologia, literatura e outras artes. O crítico se detém apenas no último campo, ou mais especificamente na Literatura.

⁵²⁸ MASSEY, 1976, p. 16.

⁵²⁹ *Ibidem*, 1976, p. 17.

⁵³⁰ CORREIA, C. P. ; CARVALHO, M. *E se tivesse a bondade de me dizer porquê?* Prefácio de Ernesto Rodrigues. Lisboa: Relógio D’Água, 1996.

⁵³¹ Veja-se como o protagonista do conto sob a rubrica *Exórdios* (cf. p. 19) transforma-se em uma ‘máquina bélica’.

corporificam tudo que é perigoso e horrível na experiência humana. Eles nos ajudam a entender e organizar o caos da natureza e o nosso próprio. Nas mais antigas e diversas mitologias, o monstro aparece como símbolo da relação de estranheza entre nós e o mundo que nos cerca”.⁵³² Dentre vários exemplos literários que podemos citar na tradição literária grega, a *Odisseia*, *Uma história verídica*, de Luciano, e *A Paz*, de Aristófanes, traduzem uma visão do monstruoso como uma encarnação do ‘mal’, do desconhecido ou do incompreensível: o monstro, nestas obras, é sinônimo dos obstáculos que o herói deve vencer ao longo de sua jornada para alcançar êxito. Entretanto, segundo Barbosa,⁵³³ não se pode esquecer que:

Ficcionalmente o monstro é feraz (palavra que me parece útil porque lembra “feroz”, mas significa produtivo: melhor dizendo: feroz na produção). (...) a causa primordial dos monstros literários é criar a ficção (e não vou justificar aqui a existência da ficção) para enfrentarmos outros monstros, assim como os heróis – seres humanos excessivos e notáveis – existem para eliminar monstros no cosmo ficcional. (BARBOSA, 2008, p. 04-05)

É esse ‘outro’ monstruoso, que remonta à épica ou ao mito,⁵³⁴ que Emanuel terá que enfrentar. Tal temática não é incomum na obra do autor: em *O livro grande de Tebas* - romance que Mário de Carvalho afirma ser uma espécie de “programa” literário de sua obra (cf. *Tebas*, p. 08) -, além do episódio em que o navio no qual o protagonista viajava desviou de uma zona habitada por seres fantásticos, “sereias, medusas e tritões” (*Tebas*, p. 156), há uma estratégia sobre o tratamento do tema da metamorfose, que vem a repetir-se em outros textos do autor.

A metamorfose parece ser sempre precedida por uma espécie de suspensão ou diluição do que se espera de uma ordem já estabelecida, ou da rotina, ou do padrão de um contexto civilizacional. Essa rotina é o ponto de partida para assinalar o processo de metamorfose pelo qual passa um “eu cotidiano” (*Tebas*, p. 19). O primeiro sinal que indica uma mudança é, para o personagem, um “chamamento de algures”, sinal de partida, de transformação (*Tebas*, p. 19), pois a metamorfose alia-se à idéia de um abandono da rotina. Há, portanto, por parte de quem sofre esse processo, uma feição profundamente convencional, rotineira, anônima, conservadora, como nos indica o próprio personagem: “é que eu saturado me sabia de livros e de certidões e de documentos de papel e de pergaminho e de pedra, devassados numa rotina,

⁵³² JEHA, J. (org.). *Monstros e monstruosidades na Literatura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007, p. 07.

⁵³³ BARBOSA, T. V. R. *Os monstros e a criação*. Belo Horizonte: PUC Minas, 2008.

⁵³⁴ Para uma análise do tema do monstruoso na épica e no drama satírico, veja-se BARBOSA, T. V. *Cabeça de homem, ventre de animal: sátiros, centauros e homens*; e BARBOSA, T. V. *Os monstros e a criação*.

que apenas perfazia um labor que encomendado me tinham” (*Tebas*, p. 19). Este motivo da metamorfose associa-se a outro assunto freqüente na obra do autor: o contraste civilizacional ou o tema do desgosto pela civilização em que vivemos e a busca de outra sociedade que nos agradasse mais, “uma pátria desimpedida, disponível” (*Tebas*, p. 20), que a viagem fantástica pode propiciar.

O movimento para uma mudança, inicialmente, mantém um tom comum, como em *Tebas* (*Tebas*, p. 20), os aeroportos da Jamaica, referidos como uniformes, rotineiros, convencionais, com cores que lembram o Brasil. Entretanto, logo surge um sinal de que algo incomum irá acontecer por meio do aspecto das aeronaves; os “aviões zoomorfos” do aeroporto revelam uma predominância animalesca, de pessoas e coisas, que será recuperada ao longo da narrativa: “mas os aviões que aqui se patenteiam não são os mesmos das outras bandas. Nestas paragens, o avião é ainda zoomorfo, guarda quinta-essência de animal. É aventesma, avejão, passarola,⁵³⁵ passarão, pássaro de aço, como se parido de piroga grande / galeão e cavalo de ferro / vapor” (*Tebas*, p. 20). O processo de amálgama entre máquina e animal se expande para os próprios nomes dados ao avião: aventesma, sinônimo de avejão, é um fantasma, uma aparição terrível;⁵³⁶ mas poderíamos entender avejão, por exemplo, como uma mistura de ave e avião; passarão, como junção de pássaro com avião ou, ainda, futuro do indicativo do verbo passar. Passarola, além de ave grande, significa também um tipo de balão voador.

Esse avião em que parte o personagem de *Tebas* (no capítulo cujo título também é sugestivo - *Um avião em transe*), no início da viagem é igual a todos os outros, “como os restantes aviões” (*Tebas*, p. 22). Mas com o afastamento progressivo do aeroporto, o mundo habitual, comum, começa a se transformar; o avião é envolto por uma nuvem que aniquila o contexto que o cercava e cria um tipo de suspensão ou interrupção sobre a antiga normalidade; alerta-nos o protagonista: “Então, eis-me o avião envolto na gordíssima extensa nuvem de onde não mais saiu, atmosfera opala em que perderam sentido o cima e o baixo, não fora a gravidade a referenciar” (*Tebas*, p. 22). O prodígio que há de ocorrer requer uma sucessão de eventos inusitados, que com freqüência se irão repetir no texto. Como primeiro sinal, um silêncio progressivo toma todos os viajantes: “naquele avião as vozes foram

⁵³⁵ Passarola, o nome de um balão voador idealizado pelo padre Bartolomeu de Gusmão, é também o nome dado a uma ‘engenhoca’ que voa construída pelos protagonistas de *O Memorial do Convento*, de José Saramago.

⁵³⁶ Cf. ALVES, J.L. M. *Dicionário de falares do Minho II*. Disponível em: <http://escavar-em-ruinas.blogs.sapo.pt/21962.html>. Acesso em 15/12/2008.

sumindo, a pouco e pouco, resistindo escassamente, em raros sobressaltos, ao silêncio que se implantava” (*Tebas*, p. 23). Uma diluição das cores igualmente prediz um evento fantástico; as luzes iluminam mais brandamente, obscurecendo o tom brilhante do ambiente (*Tebas*, p. 23), que assim é descrita pelo personagem:

Residual água-tinta de ténue verde-azeitona vai recobrando todas as cores vivas e amortiça-lhes o brilho, o vermelho antes vivo desse forro de poltrona ora já a evocar o tristonho grená e os verdes de por todo o lado a chamarem os violetas, os azuis a volverem-se lilases morridos... Todo o espaço se faz agora, enfim, submisso à expansão dos violetas e roxos e cinzas. (*Tebas*, p. 23)

Juntamente com os tons roxos e cinzas que tomam o avião, a mudança nos tipos de sons - de “tilintar de vidros” passa-se aos toques de campânulas (*Tebas*, p. 23) – é um novo elemento que contribui para a criação de clima intermédio entre o real e o fantástico. Até mesmo as pessoas sofrem alterações e “mãos, mesmo antes roliça mão de criança, deixarão sombras enclavinadas, e os contornos de todas as sombras serão mais nítidos, mais aduncos” (*Tebas*, p. 23). A descrição desse processo de estranha mutação, realizada por um narrador em primeira pessoa, é tão paradoxal quanto o próprio acontecimento: a “lentura será todo o movimento” e o fumo que sai de um cachimbo “mais tombou que se eleva” (*Tebas*, p. 23).

O próprio autor dá pistas para uma explicação sobre o que está em causa na metamorfose: suas “miragens e seus jogos e seus efeitos e suas causas, seus enganos, seus exemplos” (*Tebas*, p. 24); essa enumeração funciona como uma espécie de observação do âmbito da crítica literária, como se o próprio autor refletisse sobre a sua própria maneira de tratar o assunto. O processo de ‘molificação’ dos aviões (em vez de ‘modificação’) (cf. *Tebas*, p. 25) inicia, como dissemos, com o abrandamento das formas anteriores e correntes (tudo começa sempre sobre a realidade que se deforma ou altera). Para descrever esse processo, o autor usa uma terminologia insistente para exprimir a tal ‘molificação’ ou mudança, que está associada a uma ‘moleza’ que a tudo e todos toma, tais como “modorra”, “desenrijar”, “macieza”, “estremecer”, “flácido” e “murcha” (*Tebas*, p. 25). Dessa forma, “a molificação dos aviões dá-se por fases. Começa com o desenrijar irregular dos interiores e só mais tarde alastra a todo o aparelho, numa afirmação progressiva mais rápida” (*Tebas*, p. 25). Do processo de ‘molificação’, o avião ganha um leme, e os passageiros, envoltos nas novas formas do avião, são tomados pela desordem que substituirá a rotina: novas fusões se produzem com vista a novos produtos. O “enovelado ambiente” causa um desatino nos passageiros que gritam, choram, desmaiam: “tão confuso e alto vai o choro que lembra o riso

insano, ou já o riso insano é, e lembra sacudido choro” (*Tebas*, p. 26), no que é também uma estranha fusão de reações. A metamorfose do avião provoca uma diluição final de tudo, o apagar da realidade, representado por um “gigantesco carrossel” (*Tebas*, p. 26), que girando envolto em névoa leva a todos para a “grande estrela preta” (*Tebas*, p. 26). Pensamos que a “estrela preta” é o próprio mar, pois é por esse meio que a viagem agora prossegue, nos mesmos termos em que havia iniciado, tomada pelo fantástico.

Num âmbito bem distinto da ‘molidificação’ da aeronave, no romance *Era bom que trocássemos umas ideias sobre o assunto*, a imitação cômica de uma metamorfose aplica-se à sedução entre homem e mulher. O retrato inicial de um rapaz por quem Eduarda se interessa contém traços que poderíamos associar ao sapo: é um “rapaz beijudo, orelhudo, vermelhusco e de sorriso gordo, jeito inflado e malandresco, cabelo aparadinho de lado, óculos redondos no olho azul, anafadote de figura e dado a secreções” (*Era bom*, p. 60). À descrição da figura do homem que inicialmente parecera a Eduarda “um tudo-nada repugnante” (*Era bom*, p. 60), segue-se a metamorfose imaginativa de sapo em homem / príncipe, como uma metamorfose ao contrário, agora, como as que ocorrem nos contos de fadas, de bicho em homem. A varinha mágica que produz a metamorfose é o estatuto profissional do rapaz (o homem era um famoso editor da revista *Reflex*), que o transforma em galã por força da ambição de quem o quer conquistar: assim, “logo se transformou num príncipe encantado, emergente de sapo” (*Era bom*, p. 60). De fato são duas metamorfoses que ocorrem; a primeira é a do “batráquio” (cf. *Era bom*, p. 60) em príncipe; a segunda é em Eduarda, que do sentimento de repugnância passa ao de encantamento pelo sucesso que o agora ‘príncipe’ representa (*Era bom*, p. 60).

Como parece ser convencional na obra de Mário de Carvalho, a rotina expressa pelos lugares, onde cada criatura repete os seus gestos cotidianos, também caracteriza o posto em que Emanuel abastece seu carro, em *Fantasia para dois coronéis e uma piscina*. O enfado que esse lugar transparece é um nítido desenho da mesmice de uma bomba de gasolina e loja de conveniência, que se tornou tão rotineira e cotidiana como um quarto ou escritório, que será posteriormente abalada pela mutação (p. 105). A escuridão, a quietude e o silêncio que envolvem a bomba contrastam com os ruídos, os clamores e as luzes do autocarro dos adeptos do futebol que a invade.

O encontro com o grupo de mutantes ocorreu na estrada, quando o jovem passou com seu velho *Renault* e o viu saqueando uma plantação: até então Emanuel não havia se dado conta da extensão do perigo, embora o autocarro do grupo impusesse cautela pela “majestade

dos seus dois andares” (*FDC*. p. 100); depois, na estação de serviço em que o rapaz parou para abastecer o carro, pôde senti-la próxima e evidente. A primeira insinuação de perigo deu-se pelo barulho provocado pelo grupo e, logo, pela visão multicolorida das luzes, panos e bandeiras que se via saindo das janelas: “Já o ruído começava a avantajar-se, medonho, na negrura da noite e parecia um grande ronco, sobrelevado por espessa algazarra que o prolongava, gritada com uma energia já enrouquecida, a ressoar como «olá, oáóóá! oá, olá!»” (*FDC*. p. 105). Esse barulho terrível aliado à escuridão torna o ambiente tétrico para os que se encontram no local.

Detém-se o narrador, inicialmente, na descrição física dos passageiros do autocarro de adeptos que, “fosse por convicção ou qualquer limitação adquirida, eram incapazes de levantar as mãos do chão (...). A posição quadrúpede era-lhes natural e tão entranhada, que sem riscos de ferir as ciências duras poderíamos chamar ao fenómeno mutação” (*FDC*. p. 107-108). Esse termo, que é aplicado às mudanças sofridas por esses seres, por si só contém uma dupla definição: pode significar ‘mudança’ ou ‘evolução’, o que demonstra a ambigüidade dos termos utilizados pelo autor no campo da fantasia.

Juntamente com a posição tetrápode, os “gordos cordões de baba, que deixavam no asfalto” (*FDC*. p. 107) e as “enormes bocarras” (*FDC*. p. 107) ajudam a caracterizar os torcedores como bestas-feras que destroem tudo o que encontram no estabelecimento comercial. Os traços humanos e as características que possuem se deformam, bestializam, como se regredissem à condição animal a que todos os seres vivos – homem incluído – basicamente pertencem. Como os companheiros de Ulisses, transformam-se em porcos e passam a satisfazer apenas os prazeres básicos e absurdos que a condição animal requer. A amálgama, grotesca, sem individualidade desse grupo (como os companheiros de Ulisses) revela o caráter anônimo e mesquinho se o compararmos ao seu chefe (cf. *FDC*. p. 107). Assim, os gestos habituais que se tem num local desses são transformados em atitudes grotescas, dignas de reportagens jornalísticas e de uma conversa entre os dois coronéis, representantes da ordem e da civilidade. Para os homens acostumados com a rigidez e disciplina militar, esses “gajos estão repletos de animalidade. Se não têm uma guerra para dar vazão, está a ver-se, passam-se, sofrem ataques, dão cabo de tudo, partem a louça, são capazes de se estripar uns aos outros” (*FDC*. p. 147). Ou seja, a animalidade, para os coronéis, advém da falta de uma guerra que possibilitasse aos jovens expurgar a violência. Avulta deste comentário um raciocínio que se pode alargar a todo o país. Sem a ‘sua’ guerra – as

campanhas ultramarinas em que os coronéis foram participantes -, Portugal fica sem projeto, bestializa-se, embrutece.

Se para os Gregos era essencial que se falasse a sua língua para julgar um povo civilizado ou não,⁵³⁷ nesse romance, a falta de uma linguagem humana é um indício de animalidade, de barbárie. Os componentes do bando que ataca o estabelecimento, em vez de falarem, “ululavam” ou “grunhiam” (*FDC*. p. 107), numa clara demonstração dos traços que caracterizam os animais. A forma de se locomoverem também os afasta da ‘humanidade’: incapazes de caminhar, até porque não conseguiam permanecer sobre dois pés, os mutantes galopavam “garupas no ar” (*FDC*. p. 107). Para realizarem “a grande orgia devastatória” (*FDC*. p. 107), uma espécie de ‘guerra’ unilateral, os monstros-porcos “traziam tacos de *baseball* filados pela dentuça” (*FDC*. p. 107). Ou seja, essa não era uma guerra entre iguais, é uma invasão brutal a uma casa comercial e a pessoas inocentes. O motivo do ataque? Explica a funcionária: prazer em destruir. “E hoje perderam o jogo. Vai ser pior” (*FDC*. p. 107).

Em contraste flagrante com a tradição literária e historiográfica grega, que demonstrou que as guerras eram realizadas com arcos (no caso dos Etíopes, Citas e Persas), bipenes (pelos Citas)⁵³⁸ e lanças (pelos Gregos),⁵³⁹ nesse romance, o autor transforma, ironicamente, um instrumento para a realização de um esporte em arma de ataque. Na verdade, as armas parecem sofrer uma mutação idêntica à humana;⁵⁴⁰ as características de objetos pacíficos e civilizados regridem ao extremo brutal de armas de arremesso. Era assim ‘o homem das cavernas’. Outra arma, cômica é verdade, foi utilizada para a investida: “excelentes catapultas vivas” (*FDC*. p. 108), assim descritas:

(...) outro grupo tropeava agora ao longo da fachada da estação de serviço e, apesar da posição tetrápode, conseguiam lançar com força as pedras e bolas de ferro que traziam nuns saquitéis ao pescoço, apoiando uma das mãos anteriores no chão, e desferindo um rápido movimento circular com a outra, fincando-se firmes nos joelhos e pés posteriores. (CARVALHO, 2003, p. 108)

Diante do animalesco ataque, resta aos funcionários e usuários observarem de longe, escondidos, e fugirem quando for possível (*FDC*. p. 109). A esse ‘outro’ monstruoso não agrada apenas a depredação do edifício: “os mutantes, com os bolsos cheios de despojos, galoparam para as portas (...) lá conseguiram entrar num rodilhão, e o motor arrancou, por

⁵³⁷ Cf. análise desta questão no capítulo 2.

⁵³⁸ Cf. *Hdt.* 3.21; 4.70; 4.128; *A. Pers.* 146-147.

⁵³⁹ Cf. *Pers.* 238-239.

⁵⁴⁰ Cf. a guerra entre os habitantes do Sol e da Lua em *Uma História Verdídica*, de Luciano (1. 13 sqq.).

entre crepitar das chamas e incertos clarões rubros” (*FDC*. p. 109). Repare-se que levar os despojos de uma guerra faz parte da convenção épica e trágica na literatura grega, embora nesse caso específico seja apenas um roubo comum. Na *Ilíada*, por exemplo, é exatamente esse termo que Aquiles utiliza ao censurar Agamémnon pela ganância: “nada sabemos de riqueza que jaza num fundo comum, mas os despojos⁵⁴¹ das cidades saqueadas foram distribuídos (...)” (cf. *Il.* 1. 124-125). Também a menção ao fogo que destrói uma cidade saqueada já havia sido expressa no mito da guerra de Tróia. A um ataque de seres mutantes e fantásticos, somente pode salvar-se aquele que possui um automóvel “automático”, com vida própria, ou que tem a proteção de um *deus ex machina* (cf. *FDC*. p. 109).

É dessa forma que o autor realiza uma imitação caricata de algumas condutas irracionais de torcidas de futebol de que se tem notícia tanto em Portugal, quanto em várias partes do mundo, e que fazem parte do comportamento de massas na moderna civilização ocidental. A falta de respeito para com os outros, a tendência para a destruição do patrimônio alheio e a irracionalidade encontram aqui representação através da metamorfose, que transforma homens em monstros. Ao analisar os monstros como uma espécie de metáfora do mal, Jhea⁵⁴² adverte:

Grupos sociais precisam de fronteiras para manter seus membros unidos dentro delas e proteger-se contra os inimigos fora delas. (...) As fronteiras existem para manter medida e ordem; qualquer transgressão desses limites causa desconforto e requer que retornemos o mundo ao estado que consideramos ser o certo. O monstro é um estratagema para rotular tudo que infringe esses limites culturais. (JEHA, 2007, p. 20)

Seguindo essa lição, podemos afirmar que os adeptos do futebol em *Fantasia para dois coronéis e uma piscina* ultrapassam o limite, as normas impostas pela sociedade da qual fazem parte, por isto não são apenas rotulados como monstros; eles se transformam em monstros. Esse ‘outro’, diferente de todos os personagens do romance, representa uma falta de adaptação e respeito aos preceitos que balizam o *nómos* a que pertence: o jogo de futebol, que deveria significar diversão, comunhão de gostos ou prática de esporte, torna-se, para alguns de seus adeptos, uma desculpa para a desordem e o desrespeito. Assim, retomamos as análises do artigo *Do divino, do monstro e do humano: fronteiras*,⁵⁴³ para lembrar que as fronteiras

⁵⁴¹ Grifo nosso.

⁵⁴² JEHA, J. Monstros como metáfora do mal. In: ____ *Monstros e monstruosidades na Literatura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007, p. 09-31.

⁵⁴³ BARBOSA, T. V.; LEANDRO, M. C. X.; CHAVES, T. Q. *Do divino, do monstro e do humano: fronteiras*. Belo Horizonte, 2008.

que separam o que é monstruoso do humano são muito tênues; de humanos podemos passar pela metamorfose que nos transforma em seres bestializados, e é isso que o autor do romance acentua.

Parte III – A tradição dos temas clássicos latinos em Mário de Carvalho

7 *Quatrocentos mil sestércios seguido de O Conde Jano*

7.1 A edição do texto

A publicação da Editorial Caminho de *Quatrocentos mil sestércios seguido de O Conde Jano*,⁵⁴⁴ de Mário de Carvalho, contém duas narrativas distintas, como o próprio título anuncia. Explica-nos o autor que “a junção dos dois contos (ou novelas?)⁵⁴⁵ resulta no efeito de unir os opostos: riso e a tristeza, os tons alegres e os escuros, o tom ligeiro e a prosa mais arcaizante, a Idade-Média e a romanidade”;⁵⁴⁶ há, portanto, no contraste, uma estudada simetria.

Nesse capítulo, analisaremos apenas a narrativa *Quatrocentos mil sestércios*, obra que conta, em tom jocoso e através da analepse, as aventuras de Marco, o narrador protagonista em busca de um tesouro que lhe foi roubado na antiga Lusitânia; a segunda parte do volume, *O Conde Jano*, compõe-se do drama de um conde que, ao voltar para casa após uma cruzada, é intimado pelo rei a matar a própria esposa e a entregar-lhe sua cabeça, para se casar com a princesa, sua filha, sob ameaça de ter os filhos também assassinados. Sem alternativa, Jano obedece ao rei, mas ao se dirigir ao paço com a cabeça da esposa em uma bandeja de ouro, o conde ouve os sinos tocarem anunciando a morte da princesa com a qual se casaria.⁵⁴⁷

⁵⁴⁴ CARVALHO, M. *Quatrocentos mil sestércios seguido de O Conde Jano*. Lisboa: Caminho, 1991.

⁵⁴⁵ Mário de Carvalho ganhou o Grande Prêmio do Conto da Associação Portuguesa de Escritores, em 1992, com *Quatrocentos Mil Sestércios*. Apesar disso, Silvestre (1998) e Rodrigues (2006) qualificam essa obra como uma novela, definição que utilizaremos e com a qual o próprio autor da obra concorda. Segundo Brandão (2005, p. 26, n. 9), o termo novela foi substituído no século XIX pelo termo romance: “Novela é o termo corrente até o século XIX, ficando reservado, a partir de então, para designar o gênero das narrativas curtas”. Para Moisés (1975, p. 153-180), uma importante característica da novela, que a diferencia do romance, é a pluralidade de ações e a sucessividade dramática. Se aceitarmos essas definições, é pertinente designar a narrativa como novela.

⁵⁴⁶ Cf. entrevista com autor, nº 11.

⁵⁴⁷ *O Conde Jano*, seguindo a tendência constante na obra do autor de diálogo intertextual, inspira-se em “um antigo romance popular. Nos romances de Garret e Teófilo encontram-se várias versões, com nomes diferentes: ‘Conde Alberto’, ‘Conde Alves’, ‘Silvana’, ‘Conde Alarcos’, ‘Conde Yanno’, ‘Conde Iano’ (...)”, informa-nos o autor. Cf. CARVALHO, 1991, p. 85. Além disso, essa narrativa é composta de elementos de várias espécies literárias, como por exemplo, da poesia, da tragédia e do próprio romance, dentro do princípio de que os gêneros literários não têm uma forma fixa, coesa e hierárquica.

7.2 *Quatrocentos mil sestércios*: contextualização histórica e cultural

A análise de *Quatrocentos mil sestércios* implica, necessariamente, o esclarecimento sobre a forma particular como Mário de Carvalho trata, neste tipo de texto (que não é, como já vimos, o único na obra do autor), os temas clássicos, à medida de uma ficção histórica. Nos textos que analisamos anteriormente, os temas ou assuntos de inspiração grega são tratados de uma forma indireta, como uma ‘toada’ geral, que se percebe aqui e ali, e resultam, sobretudo, de representações características dos problemas do presente. De concreto, apenas um ou outro vocábulo, uma ou outra fórmula, uma qualquer alusão mitológica, de passagem, impõem a evidência dos modelos antigos. Em contrapartida, no caso de *Quatrocentos mil sestércios*, texto de uma clara inspiração latina, recria-se, através do espaço, personagens e intriga, uma moldura cultural correspondente ao século II d. C., aproximadamente, no mundo romano.

O componente físico, - paisagens, interiores, decorações, objetos – condiciona o desenrolar da ação, o trânsito dos personagens. Por outro lado, quando a perspectiva se abre, torna-se possível pensar o espaço enquanto lugar que abarca tanto configurações sociais – o chamado espaço social – quanto configurações psíquicas – o espaço psicológico. (BRANDÃO; OLIVEIRA, 2001, p. 79)

Partindo desse pressuposto, iniciaremos o estudo da narrativa pelos elementos geográficos, culturais e históricos de que o autor se serve para construir uma réplica de um ambiente sugestivo da Antigüidade. Entretanto, é preciso lembrar que além de o cenário da novela ser romano, o texto “recria e revalida formas e subgéneros característicos desse período literário (...); ‘sob a égide da ironia’ e em ‘tom jocoso’ (...) veicula, por excelência, um forte sentido de humor que se confina numa fronteira tênue e ambígua, entre ‘o sério e o risível’ ”.⁵⁴⁸

Ilustrativos desse mundo antigo são os topônimos utilizados na construção da trama. Marco, o narrador-protagonista, vive na cidade da Salácia, atual Alcácer do Sal na região do Alentejo, outrora província romana. O pai do personagem viaja para Olíssipo (nome que os Romanos deram a Lisboa), uma das cidades mais importantes da antiga Lusitânia (p. 12, 20)⁵⁴⁹. Miróbriga, hoje Santiago do Cacém, distrito de Setúbal, considerada atualmente como um dos mais proeminentes indícios da ocupação romana nessa região de Portugal, é o local

⁵⁴⁸ Cf. HILÁRIO, 2006, p. 122.

⁵⁴⁹ Veja-se a localização e os topónimos no Portugal romano em ALARCÃO, J. Notas de Arqueologia, epigrafia e toponímia. *Revista portuguesa de Arqueologia*, v. 8, n. 2, p. 293-311, 2005. Disponível em <http://www.ipa.min-cultura.pt/pubs/RPA/v8n2/folder/293-311.pdf>. Acesso em: 28/12/2008.

para onde Marco viaja para pedir dinheiro emprestado a Próculo (*QS*. p. 31).⁵⁵⁰ Logo, Mário de Carvalho retoma, sob forma de uma ficção histórica, a realidade, ao tempo da ocupação romana, do que veio a ser o território português.

Já no título da narrativa vê-se a retomada desse passado, pois quatrocentos mil sestércios⁵⁵¹ é a quantia mínima que corresponde ao patrimônio exigido para que os cidadãos se tornassem cavaleiros, ou pertencessem a ordem equestre, como classe social.⁵⁵² Aqueles que nascem livres na sociedade romana já possuem uma superioridade advinda de sua procedência, ao contrário dos escravos. Mas entre os próprios cidadãos romanos havia uma nítida “escala de valores sociais determinados passo a passo pelos níveis das suas fortunas”.⁵⁵³ Portanto, a soma que dá título à novela não é irrelevante, ao contrário, possui um significado determinado: ela caracteriza uma certa classe social, abonada e respeitada na sociedade romana que, apesar de estar em uma posição intermediária nessa divisão, sustenta-se pela condição financeira na medida que quatrocentos mil sestércios é uma quantia baixa perto das fortunas acumuladas por uns poucos cidadãos romanos.⁵⁵⁴ O título é, por isso, um primeiro indício sobre o tipo de família - que hoje diríamos de classe média - a que pertence o protagonista Marco, da vida que leva, do convívio social que tem, das atividades que desenvolve. A propósito do título, lembramos, também, um passo do *Satyricon*, de Petrónio,⁵⁵⁵ em que Trimalquião avalia a sua fortuna, em montantes definidos, e explica como a ganhou.⁵⁵⁶ Parece haver neste título de Mário de Carvalho uma dose de ironia que se aplicaria ainda aos dias atuais: a de que as pessoas, muitas vezes, são avaliadas pelo “ter” e não pelo “ser”.

⁵⁵⁰ Cf. o estudo arqueológico sobre Miróbriga e as imagens atuais do sítio em BARATA, M. F. As habitações de Miróbriga e os ritos domésticos romanos. *Revista portuguesa de Arqueologia*, v. 2, n. 2, p. 57- 61, 1999. Disponível em http://www.ipa.min-cultura.pt/pubs/RPA/v2n2/folder/051_068.pdf. Acesso em: 27/12/2008.

⁵⁵¹ Esse é também o valor que o convidado de Trimalquião, na *Cena*, assegura que Tito poderia gastar sem abalar seu patrimônio e sem que seu nome caísse no esquecimento. Cf. *Satyricon*, 45, 6.

⁵⁵² Cf. estudo sobre a sociedade e o poder do dinheiro em Roma na obra de CARCOPINO, J. *A vida quotidiana em Roma no apogeu do Império*. Tradução de António José Saraiva. Lisboa: Edição Livros do Brasil, [19-], p. 76.

⁵⁵³ CARCOPINO, J. *A vida quotidiana em Roma no apogeu do Império*. Tradução de António José Saraiva. Lisboa: Edição Livros do Brasil, [19-], p. 75.

⁵⁵⁴ Cf. CARCOPINO, [19-], p. 90-91.

⁵⁵⁵ Todas as citações obedecem a tradução de BIANCHET, S. B. *Petrônio. Satyricon*. Edição Bilingüe. Belo Horizonte: Crisálida, 2004.

⁵⁵⁶ Cf. *Satyricon*, 75-76.

7.2.1 Elementos de caracterização do individual e do cotidiano romano

Aliados ao título da obra e aos topônimos, os elementos de caracterização da vida privada são recursos que propiciam a verossimilhança do texto. Até mesmo o habitual costume de fazer a barba é sujeito a um padrão tipicamente romano e demonstrado em detalhes: Lícia, a escrava de Marco, usava para isso uma “bacia de água e uma velha lâmina de bronze” (*QS*. p. 15), apesar de ele preferir um *tonsor* público para realizar a tarefa.

De fato, a toailete do cidadão romano era feita por um *tonsor*; aqueles que eram muito ricos mantinham *tonsores* na própria casa. Para os menos abastados, havia as lojas públicas em que se podia fazer a barba ou cortar os cabelos, que se tornaram um centro de encontro, um lugar para se ouvir mexericos.⁵⁵⁷ Essa predileção do personagem por um *tonsor* público indica tanto uma vontade de fugir das investidas da escrava, insaciável *loba* – atributo que mais à frente comentaremos – como revela seu *status* social: apesar de ser filho de um centurião, categoria social prestigiosa em Roma, a família de Marco não era tão rica a ponto de manter um barbeiro profissional em casa.

Igualmente importante para a caracterização dos personagens e das suas atribuições são os trajés. As vestes, principalmente as masculinas de acordo com os intervenientes no texto, são as togas, túnicas e mantos.⁵⁵⁸ As togas, consideradas um traje formal, são usadas em ocasiões sérias, como é o caso da cobrança de uma dívida. Por isso, o pai de Marco avisa ao filho: “quero-te em casa do Lentúlio à hora terceira antes que ele comece a despachar (...) E de toga! (...) tive que perceber, pela entonação da voz, que aquilo de toga era importante” (p. 13).⁵⁵⁹ Também as leituras públicas exigiam um maior cuidado com o vestuário: “Cleto discorria (...) envolto numa toga de pregas” (*QS*. p. 16). A túnica era uma vestimenta menos formal, como a que Lentúlio utilizava na tranqüilidade do lar; “vestia uma túnica comprida, cor de açafião, debruada a pérola, que lhe dava um certo ar de matrona melada” (*QS*. p. 17). Mesmo assim a referência sublinha o estatuto financeiro e uma certa sofisticação da figura.

Para a proteção pessoal, por exemplo, usam-se a lança e o gládio, armas por excelência utilizadas no mundo antigo. Pode-se constatar a existência dessas armas através das falas do próprio Marco: “vi o Jálío a olear a lança (...) tropecei num molho de gládios a

⁵⁵⁷ Cf. o capítulo *A toailete do romano: o cabeleireiro*, em CARCOPINO [19-], p. 195-203.

⁵⁵⁸ CARCOPINO, [19-], p. 191. De acordo com o autor, há dois tipos de vestimenta: “aquele dentro da qual a pessoa se mete e aquele com que seguidamente a pessoa se envolve”.

⁵⁵⁹ Cf. menção à toga, à túnica e aos mantos em CARVALHO, 1991, p. 17, p. 22 e p. 29.

um canto” (QS. p. 11).⁵⁶⁰ Nesse universo guerreiro, muito próprio da civilização romana, o carro em que o jovem Marco viaja é uma biga militar, um tipo de carro puxado por dois cavalos, que dava-lhe um ar ridículo, porque “era uma biga a que faltava cavalo e meio e que descaía para um lado por isso mesmo” (QS. p. 24). Esses objetos para defesa pessoal e o carro evidenciam uma certa posição do personagem na sociedade, pois a biga, por exemplo, mesmo ‘torta’, era um veículo próprio dos militares.

Caracterizam ainda o plano individual os antropônimos, que têm um caráter ‘falante’. Entretanto, muitas vezes esse processo de relacionar as qualidades dos personagens aos significantes pode revelar mais de uma particularidade. É essa duplicidade que se percebe no nome de Marco, um derivado do latim *Marcus*, relacionado com *Mars*, “Marte, o deus da Guerra”.⁵⁶¹ Pode também significar “martelo”, e estar ligado ao etrusco *Marce*, “martelador”.⁵⁶² É perfeitamente plausível associá-lo à figura e à função do martelo. Em primeiro lugar, porque martelo, no sentido figurativo, significa pessoa inoportuna, maçante, e é assim que Marco é visto por alguns personagens, inclusive por seu pai; em segundo lugar, porque o verbo martelar significa teimar, insistir, e ao partir em busca do dinheiro, Marco insiste, teima, até mesmo com a sorte, para alcançar o que deseja. Além disso, não se pode esquecer que, apesar de comum, esse é o mesmo nome do imperador Marco Aurélio - *Marcus Aurelius Antoninus*- (161 a 180 d.C.), considerado um soberano com louváveis qualidades morais, que governou o império romano no século II d. C., época em que a história ocorre. Podemos citar outro cidadão romano de prestígio, menos conhecido, porém, caracterizado na história por ser ‘mais ávido por dinheiro do que por moralidade’,⁵⁶³ trata-se do cônsul Marcus Lollius (21 a.C), partidário leal de Augusto. Esse último se aproxima do protagonista de nosso conto.

Lícia, a velha e desdentada escrava de Marco, devassa e lúbrica, merece o apodo de “puta velha”, quando o provoca sexualmente. O nome Lícia, do latim *Lycia*, do grego *Lýkia*, significa “natural da Lícia”, região da Ásia Menor”.⁵⁶⁴ Ou ainda, segundo outros “da raça do lobo”.⁵⁶⁵ A imagem da loba na Antigüidade associa-se à libertinagem; ela é a encarnação do

⁵⁶⁰ Cf. menção ao “gládio enferrujado” e ao “dardo e o gládio” em CARVALHO, 1991, p. 19 e 20.

⁵⁶¹ ERNOUT, A; MEILLET, A. *Dictionnaire etymologique de la langue latine: histoire des mots*. 4eme ed. Paris: Librairie C. Klincksieck, 1967. s. u.

⁵⁶² GUÉRIOS, p. 393.

⁵⁶³ BOWDER, Diana. *Quem foi quem na Roma Antiga*. Lólio Marco, p. 160.

⁵⁶⁴ AZEVEDO, 1993, p. 365.

⁵⁶⁵ Cf. GUÉRIOS, p. 145. *Líkos*: lobo.

desejo sexual.⁵⁶⁶ Nesse caso específico, o nome da personagem casa bem com sua personalidade: age movida pelo desejo sexual e pela lubricidade, como uma loba devoradora de homens, ou prostituta, sempre a “deslizar as mãos para áreas que não são permitidas (...)” (QS. p. 15) ou a meter-se na cama do amo; por outro lado seu nome, como era freqüente ocorrer com os escravos, traz uma indicação da origem geográfica: é natural da Lícia, região da qual foi trazida.

O mesmo ocorre com o nome de Lentúlio Magarefe: proveniente do latim *lentulus*, diminutivo de *lentus*, “lento, calmo, insensível”,⁵⁶⁷ o nome parece expressar a lentidão com que o personagem recebe Marco para quitar a dívida. Na Roma antiga dois *Lentulus*⁵⁶⁸ foram personagens importantes. O primeiro foi cônsul em 14 a. C., registrado por Tácito como homem de honesto e de posição social prestigiosa que sofreu acusação de traição; Sêneca informa ter sido ele gago e ganancioso; o segundo, cônsul em 26 d.C., assassinado por Calígula.

Assim, concordamos com o autor quando afirma que “os nomes não procuram ser enigmáticos, mas verossímeis”,⁵⁶⁹ na medida em que são ilustrativos tanto do desenho dos personagens quanto da época histórica em que viveram. Ao tratar da narrativa de caráter histórico de Mário de Carvalho, Arnaut assegura que “(...) já não se trata, entre outras características, de utilizar os grandes nomes e os grandes acontecimentos do passado com intuítos moralizantes, pedagógicos e didáticos; trata-se, sim, e acima de tudo, de o modalizar e de parodiar (por vezes de o apresentar do avesso), no sentido de desmistificar a importância concedida a certos e determinados episódios”.⁵⁷⁰

7.2.2 Elementos de caracterização do doméstico

A descrição da arquitetura das casas⁵⁷¹ é outro poderoso instrumento para propiciar ao texto um ‘tom’ de romanidade. Três espaços mencionados são típicos das casas romanas. Na dúvida sobre onde seria o local apropriado para guardar o tesouro, Marco pensa: em “uma laje

⁵⁶⁶ Cf. CHEVALIER, J. GHEERBRANT, A. *Dicionário dos Símbolos*. Paris: Teorema, 1982, s.u.

⁵⁶⁷ AZEVEDO, 1993, p. 356.

⁵⁶⁸ BOWDER, *op. cit.* p. 154.

⁵⁶⁹ Cf. entrevista com o autor nº 06.

⁵⁷⁰ ARNAUT, A. P. *Post-Modernismo no Romance Português Contemporâneo – Fios de Ariadne - Máscaras de Proteu*. Coimbra: Almedina, 2002, p. 21.

⁵⁷¹ Sobre a arquitetura romana cf. GRANT, M. *O mundo de Roma*. Tradução de Jorge Sampaio. Rio de Janeiro, 1967, p. 306-344.

solta no átrio? Atrás dos manes? Dentro do implúvio?” (*QS*. p. 19). O leitor é levado, através dessas menções, à contemplação dessa moradia e do estatuto social do protagonista. O átrio, por exemplo, era um recinto dividido em “metade pátio e metade sala principal”,⁵⁷² onde ficava o altar da família e as estátuas dos ancestrais; o implúvio era um pátio interno sem cobertura situado nos átrios, com um reservatório que recebia a água da chuva; por fim os manes eram deuses protetores, que designavam o espírito dos mortos ou dos antepassados,⁵⁷³ é provável que o personagem estivesse se referindo a alguma estatueta atrás da qual pudesse esconder o dinheiro.

A biblioteca da casa, do mesmo modo, é desenhada à luz das características da época: na verdade, não eram muitos os “rolos” na biblioteca e os que tinham eram fracos, pois, segundo Marco, “os velhos militares não eram dados a leituras” (*QS*. p. 20). Por isso o personagem escolhe o *Édipo em Colono* (*QS*. p. 20): a identificação particular de um título grego faz ressaltar a importância da cultura grega no Império Romano e a preferência de que gozava junto dos jovens. A casa e a sua arquitetura, com suas termas e a biblioteca, como uma privatização das mesmas estruturas públicas, dão o sinal de fortuna e de *status* ao proprietário.

O texto não deixa de se referir, ainda, ao modo de convívio humano, em família (senhores e escravos, por exemplo) e social (convivas), através da intensa relação do personagem e de seus amigos, além dos banquetes e da ida às termas. No início da trama, a Marco “ocorreu aproveitar a ausência do pai para dar um banquete” (*QS*. p. 14). A primeira menção ao tipo de refeição dessa época é feita pelo próprio Marco, quando diz: “ia eu com o estômago cheio de leite e figos (...)” (*QS*. p. 14) cobrar a dívida a Lentúlio; para depois recordar que ele lhe “mandou servir manjares” (*QS*. p. 17). A frugalidade da refeição matinal é justificada pela tradição dos Romanos de “só se sentarem à mesa depois de acabada a sua jornada”,⁵⁷⁴ ou seja, a principal refeição é a *cena*. Os alimentos trazidos pelos amigos de Marco são próprios de uma dieta romanizada, como os “coelhos, porco-montês, tordos e algumas ânforas” (*QS*. p. 22). A bebida é por excelência o vinho (*QS*. p. 17), que “corria” nos banquetes (*QS*. p. 24).⁵⁷⁵ No mundo romano, “o banquete, para todos os usos, é a circunstância em que o homem privado desfruta do que ele de fato é e o mostra veridicamente

⁵⁷² GRANT, 1967, p. 307.

⁵⁷³ ERNOUT; MEILLET, 1967. *s. u.*

⁵⁷⁴ CARCOPINO, [19-], p. 319.

⁵⁷⁵ Cf. o capítulo intitulado *O passeio, o banho e o jantar*, em CARCOPINO [19-], p. 301-332.

a seus pares. (...) O banquete constituía uma arte”.⁵⁷⁶ Esta é exatamente a imagem que temos do banquete na casa do jovem: todos se divertem e demonstram o que verdadeiramente são aos seus companheiros. O narrador descreve o evento desta forma: “E assim, alegre e chistosa, ia transcorrendo a noite, bem comida e não menos mal bebida” (*QS*. p. 25). É importante para a descrição da *cena* o triclínio, uma sala utilizada para as refeições; o nome advém dos três leitos, de três lugares cada um, destinados aos convidados.⁵⁷⁷ É nesse ambiente que ocorre o banquete que reúne os companheiros do protagonista: “os meus amigos instalavam-se no triclínio, que tresandava a mofo do pouco uso e do ranço do azeite de iluminação” (*QS*. p. 24). De acordo com Veyne, “não havia verdadeiro festim sem leito, mesmo entre os pobres: só se comia sentado nas refeições comuns (nas casas simples a mãe de família, de pé, servia o pai à mesa)”.⁵⁷⁸

Ligada a essas peculiaridades do cotidiano doméstico, a posição dos escravos demarca-se, dentro da escala social romana, na narrativa *Quatrocentos mil sestércios*. A discussão de Marco com o pai, que o exorta a cobrar a dívida a Lentúlio, demonstra a posição assumida pelos escravos. Ao inquirir o pai sobre a possibilidade de enviar um escravo para receber o dinheiro, Marco recebe a seguinte resposta: “Se o Lentúlio vê um escravo na frente a pedir-lhe dinheiro é muito provável que o corra à paulada. Mais provável é que faça tal escândalo que amanhã toda a Salácia saberá que eu mando cobrar as dívidas por escravos. Ainda me processam” (*QS*. p. 12). Veyne defende a tese de que “o escravo não era uma coisa: consideravam-no um ser humano”,⁵⁷⁹ embora fosse visto como um bem que podia ser vendido. É precisamente a essa questão que Marco nos remete ao afirmar que faria um banquete a revelia do pai, porque ele “não me pode mandar chicotear, não me pode mandar vender... Eu sou um cidadão romano” (*QS*. p. 14).

7.2.3 Elementos de caracterização do coletivo

O séquito que acompanha o pai viajante traduz a divisão social romana ou a imagem da sociedade dividida em seguimentos específicos, que o narrador Marco menciona: “eu

⁵⁷⁶ VEYNE, P. O Império Romano. In: ARIÈS, P.; DUBY, G. (dir.) *História da vida privada*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, v. 01, p. 181. Cf. também as imagens de banquetes nos sarcófagos nas p. 182-183.

⁵⁷⁷ Cf. CARCOPINO, [19-], p. 320-321.

⁵⁷⁸ VEYNE, 1994, v. 01, p. 181 e 184.

⁵⁷⁹ VEYNE, 1994, p. 61. Veja-se o estudo do autor sobre o estatuto escravocrata no capítulo *Os escravos*, p. 61-79.

reparei nos preparativos: vi o Jálío a olear a lança, vi o Clíton a amontoar bagagens (...)” (*QS*. p. 11). De um lado os homens ricos, com plenos direitos civis e sociais; de outro os escravos, cada qual destinado a uma tarefa na casa, cumprindo os deveres que lhes foram destinados pelos patrões.

Corroborar para uma eficaz reprodução da antiga sociedade romana no futuro Portugal toda uma série de detalhes sobre os variados objetos e os próprios hábitos domésticos ou cotidianos que povoam essa narrativa. Os artefatos com os quais lidam os personagens indicam um cuidado do autor para que não haja contradições internas no texto. A menção às tabuinhas de cera em que os Romanos escreviam é feita por Marco, que ironiza o fato de um homem rico como Lentúlio usar cacos de cerâmica para escrever: o devedor “partiu uma ânfora e estendeu-me um caco. Não usava tabuinhas de cera! Escrevia em cacos, o poderoso Lentúlio” (*QS*. p. 18). Através de tais modos de agir (e dos costumes), podemos afirmar que a questão central do conto é a ganância humana, assunto aludido no próprio título, conforme mencionamos.

Para compor um retrato da cultura na Lusitânia romana, o autor expõe, ainda, o funcionamento da escola, das bibliotecas e das leituras públicas. É na escola que Marco conhece Próculo, o amigo que irá roubá-lo. Através de sua remissão ao passado, temos uma visão de como funcionava uma escola nessa época, como uma “instituição reconhecida”.⁵⁸⁰ “Acomaradámos na escola do grego Filístion numa tenda junto ao rio (...) Filístion era mau como professor e como carácter. Punha-nos durante horas sonolentas a copiar nas tabuinhas de cera os preceitos de Calímaco e, depois, vinha observar os resultados, de sobrolho derribado e vergasta na mão” (*QS*. p. 30). Da narrativa percebemos como as aulas pautavam-se no exercício mecânico e enfadonho. O mestre e os temas representam um elemento muito importante em Roma, a apontar para a influência grega na formação romana.⁵⁸¹ Além disso, este passo é uma clara alusão a Horácio e à referência que faz ao seu professor, a quem chama *plagosus Orbilius*, o ‘Orbílio das vergastadas’, que o obrigava a fazer cópias de Lívio Andrônico a poder de varadas.⁵⁸² A referência a Calímaco (poeta grego que teve uma escola em Alexandria) levanta uma questão importante: o fato de que “nenhum romano de bom nascimento pode se dizer culto se não aprendeu com um preceptor a língua e a literatura

⁵⁸⁰ VEYNE, 1994, p. 32.

⁵⁸¹ Para uma visão da escola em Roma, confira CARCOPINO [19-], p. 131-146.

⁵⁸² Cf. *Ep.* II, I. 70. Tradução de VILLENEUVE, F. *Horácio. Epitres*. Paris: Belles Lettres, 1955. (Collection des Universités de France). Cf. também CARCOPINO [19-], p. 135-136.

grega”.⁵⁸³ De acordo com Rocha Pereira, era freqüente em Roma que o ensino fosse ministrado por ex-escravos de origem grega.

Muitos dos cativos de guerra trazidos para a *Urbe* facilmente passavam a libertos e gozavam da confiança das famílias romanas. O primeiro em data é ainda do séc.III a.C.[...] o conhecido Lívio Andronico, cuja versão da *Odisseia* é texto escolar pelo menos até ao tempo de Horácio, que associa esse aprendizado à pouco agradável recordação da severidade do seu mestre Orbílio. (ROCHA PEREIRA, 2002, 198-199)

De fato, no século II d. C., há um favorecimento em Roma da criação de escolas ‘helenísticas’, que se assemelhavam às gregas, mas que lhes faziam concorrência. Contudo não se pode negar que esse episódio da escola alude a pouca inteligência e sensibilidade modesta dos alunos; este aspecto é curiosamente valorizado pela descrição de Próculo, em matéria lingüística, por exemplo, quando Marco confessa que o amigo “era o mais castigado de todos (...) usava palavras espúrias, como «*cavalus*» (...)” (*QS*. p. 30). Este vulgarismo, em vez de *equus*, associa-se bem com o provincianismo da Ibéria, território afastado do requinte cultural da *Urbe*. A tais enganos, o professor reagia “de um jeito tão repugnado como se um monte de estrume tivesse desabado sobre a frágil tenda em que exercia o magistério” (*QS*. p. 30). Usar termos como «*cavalus*» e “monte de estrume” para referir-se a um modelo de aluno sugere alguma incapacidade intelectual, ou, de forma mais direta, a bestialidade de um provinciano.

Por outro lado, as leituras públicas e as bibliotecas serviam como locais em que se podia aprofundar uma certa erudição ou uma oportunidade para os encontros com os amigos, para eventos sociais dos quais os cidadãos, mesmo que apenas por exibição, não pretendiam se esquivar. É isso que Marco afirma: “devo ter aparecido com a cara num triste estado na leitura pública da tragédia de Cleto, obrigação social a que não pude furtar-me” (*QS*. p. 16). Essa cena demonstra que, apesar de Marco ser um jovem irresponsável e bêbado, ainda mantinha certos comportamentos considerados educados pela sociedade da época.

As termas do mesmo modo propiciavam um momento de encontro com os pares. É o que indica o narrador: “cheguei tarde às termas, não encontrei os companheiros (...). Atardei-me nas termas, deixei-me massajar, aturei um velho liberto que, rodeado de escravos, brincava com um balão de bexiga de porco” (*QS*. p. 16-17). Esta é claramente uma alusão ao *Satyricon*, de Petrónio, na abertura da *Cena*, em que Trimalquião, um liberto, também joga

⁵⁸³ VEYNE, 1994, p. 34.

bola nas proximidades das termas com os escravos.⁵⁸⁴ Essa era uma diversão comum nas termas,⁵⁸⁵ embora o caso do *Satyricon* resulte grotesco pela idade, estatuto e despropósito que revela. Esclarece Veyne, que as termas proporcionavam prazeres não sagrados através dos banhos e eram locais de intenso convívio social. “A melhor parte da vida privada transcorria em estabelecimentos públicos (...) O banho não era uma prática de higiene, e sim um prazer complexo”.⁵⁸⁶ Por isso, na casa de Próculo, o anfitrião preocupa-se em explicar ao amigo recém-chegado, “com muitas desculpas”, que as termas estavam em reforma (QS. p. 43), o que indica a importância de tal ambiente para os Romanos. Desde o século III a. C., o povo romano começou a seguir de perto o costume grego de construir uma “casa de banho” nas residências. Porém, este era um luxo a que tinham acesso apenas os mais ricos. Com o passar do tempo, os Romanos passaram a construir termas públicas com o claro intuito do lucro, até que em 33 a. C., Agripa, então edil, torna gratuito o banho nas termas.⁵⁸⁷ Assim, manter banhos em casa indica a riqueza de um cidadão, como é o caso de Próculo.

Outras formas de diversão no mundo romano, retomadas na Lusitânia de Marco, são os combates dos gladiadores e os espetáculos.⁵⁸⁸ Ao ouvir as histórias que o mercador lhe conta, o protagonista, para impressionar o homem, garante que como um típico romano apreciava os massacres dos gladiadores e os espetáculos com as feras. Entretanto, interiormente Marco apieda-se dos que morrem assim.

Claro que gosto de combates de gladiadores. Sou cidadão romano, não sou nenhum degenerado, adoro ver as vísceras quentes rebrilhando ao sol, membros decepados, corpos esfaçalhados... (...) De facto, discorria eu, um espetáculo de gladiadores sem morte, é apenas uma esgrima pífia, sem verdade, sem beleza. É uma fraude para quem compre o seu bilhete. O sangue vertido na arena, fumegante, representa uma espécie de tributo que se paga aos autores das grandes epopéias... Mas, por outro lado, cá no íntimo, eu até simpatizava com o gesto nobre do lanista, miséria e desdouro da corporação. (CARVALHO, 1991, p. 33-34)

As considerações do personagem indicam o modo como o povo romano se comportava frente a esses eventos, pois “os gladiadores introduzem na vida romana uma forte dose de prazer sádico plenamente aceito: prazer de ver cadáveres, prazer de ver um homem morrer. (...) todo o interesse estava na morte de um dos combatentes (...)”.⁵⁸⁹ Em outro

⁵⁸⁴ Cf. Petrónio, *Satyricon*, Capítulo 27 e 28.

⁵⁸⁵ Cf. CARCOPINO [19-], p. 314.

⁵⁸⁶ VEYNE, 1994, p. 193.

⁵⁸⁷ Cf. CARCOPINO [19-], p. 308-309; e GRIMAL, 1984, p. 254.

⁵⁸⁸ Sobre este assunto cf. CARCOPINO [19-], p. 247-300; e GRIMAL, 1984, p. 231-259.

⁵⁸⁹ VEYNE, 1994, p. 195.

episódio o narrador conta como foi a ida ao teatro patrocinada por Próculo: “pagou-me uma ida ao teatro (...) E ofereceu um combate em sua vila em que um bestião calvo e envelhecido se fartou de dar golpes numa pantera igualmente decrepita e quase cega que, ainda por cima, logrou saltar a paliçada e fugir para a charneca” (*QS*. p. 31). Tal prazer é repudiado por Marco, que possui uma extrema compaixão pelos desafortunados. Importante referir a relação, aqui aludida, entre os jogos e o poder, expressa na famosa expressão *panem et circenses*.⁵⁹⁰ Esta idéia dos jogos proporcionados pelos políticos para adquirirem a simpatia do povo é matéria de um dos libertos, nas conversas à mesa, na *Cena do Satyricon*.⁵⁹¹ Um dos participantes do banquete de Trimalquião faz menção semelhante a esta, ao criticar aquele que “ofereceu gladiadores medíocres, já decrepitos que, se alguém soprasse, cairiam; (...) Ele colocou em combate cavaleiros de enfeite; poder-se-ia pensar que eles eram uns frangotes: um é uma mula manca, o outro é cambota, o reserva é um morto para substituir outro morto (...)”.⁵⁹² Vale, ainda, salientar a ironia sobre estes rasgos demagógicos que, sob o brilho da dádiva pública, mal escondiam a sovínice de quem os oferecia.

A religião e suas práticas igualmente dão o tom de romanidade ao texto. Assim são evocados Mercúrio (*QS*. p. 25, 36), a Deusa Fortuna (*QS*. p. 37, 68), Baco (*QS*. p. 25), deuses agrários (*QS*. p. 27) e Júpiter (*QS*. p. 25). Vejamos como o protagonista se refere a Baco e a Júpiter:

Ó Baco, Baco, divino Baco, que malfeitor és tu que sabes enredar as almas no mais vaporoso e solerte dos paraísos para depois arremessares, com brutalidade insana nos Tártaros mais sombrios (...). Ó Júpiter, Júpiter Optimus Maximus, mandador supremo de meu pai e de todos os soldados, para que deixas que Baco nos faça isso? Os humanos já são tão pequenos, tão sujeitos às iras e indisposições dos Deuses... Para que hão-de ser enganados com alegrias provisórias e condenadas? (CARVALHO, 1991, p. 25)

Como se pode perceber pelo desabafo do personagem, as conseqüências dos atos de Marco são atribuídas aos deuses: um porque é o deus do vinho, que engana as almas; o outro, porque permite que o filho faça tais coisas. Essenciais para agradar aos deuses, os sacrifícios são oferecidos pelo pai de Marco para propiciar uma boa viagem: “já fiz os competentes sacrifícios, os auspícios são favoráveis, assim os deuses não sejam entretanto ofendidos” (*QS*. p. 13); “é certo que não tinha tido a ideia de sacrificar pardalitos fritos no altar de Endovélico”

⁵⁹⁰ Para uma análise dessa questão, veja-se o estudo *Panem et circenses* em CARCOPINO [19-], p. 247-251.

⁵⁹¹ Cf. *Satyricon*, cap. 45.

⁵⁹² Cf. *Satyricon*, cap. 45, 11.

(*QS*. p. 21).⁵⁹³ Aos escravos de Prócuro que o espreitavam, Marco afirma que fez “uns sacrifícios a Esculápio e se alguém entrar, quebra-se o efeito” (*QS*. p. 45). Aqueles que não prestam honras aos deuses são castigados, explica Promptínio, outro amigo de Marco: “Sou castigado por ser um homem pouco pio e arredio dos altares” (*QS*. p. 26). Um homem piedoso deve fazer pedidos solenes a um deus, freqüentar os templos e oferecer sacrifícios,⁵⁹⁴ atos totalmente diferente dos praticados por Marco e seus amigos.

Após o roubo dos sestércios de seu pai, o rapaz questiona angustiado sobre o que deveria fazer e, em nome da legalidade, evoca a imagem dos magistrados romanos, juízes que se encontravam no Fórum para receber as reclamações dos queixosos:⁵⁹⁵ “que devo fazer? Acorrer ao pretório, falar aos magistrados, prestar juramento, rasgando a túnica no peito? Decerto que seriam dadas ordens, expedidas patrulhas, em busca dos meus pérfidos companheiros daquela noite...” (*QS*. p. 28). Assim, tem-se uma visão de como os cidadãos faziam suas queixas aos magistrados: dando um depoimento sobre o ocorrido e jurando dizer a verdade. Não poderia faltar nesse retrato as famosas legiões romanas. Quem menciona a legião é o amigo de Marco, que propõe que o grupo jogue dardos. Quando Marco responde que esse jogo está proibido, recebe a seguinte resposta: “Mentalidade de tropa – pontificava Calisto. _ Marco herdou as restrições castrenses do sangue paterno. Estamos entre amigos, civis, impenitentes e orgulhosos de o serem. Isto não é a VII Legião Gemina!” (*QS*. p. 26). Não podemos esquecer que a VII Legião Gemina⁵⁹⁶ aqui citada é a mesma que cerca as muralhas de Tarcisis em *Um deus passeando pela brisa da tarde* (cf. *Um deus*. p. 285, 313, 316). Salvo duas vezes pela “polícia de César” (*QS*. p. 39), Marco assegura que “até fazia sacrifícios em prol das legiões” (*QS*. p. 38); “naquele momento admirei-o e à sublime arrogância das legiões de Roma” (*QS*. p. 56).⁵⁹⁷ Essa é uma declarada ironia, pois Marco não era um cidadão que respeitasse as leis e as Legiões, ao contrário, levava a vida fazendo arruaças.

No século I a. C., começaram a aparecer os primeiros indícios do culto imperial. Segundo Grant, esse culto tinha como base “a gratidão e homenagem ao deus todo-poderoso

⁵⁹³ Esse deus, assim como Esculápio (deus da medicina), era venerado na época romana.

⁵⁹⁴ Cf. VEYNE, 1994, p. 205.

⁵⁹⁵ Cf. o capítulo *A vida e as leis*, de GRIMAL, 1984, p. 89-114.

⁵⁹⁶ Cf. GRIMAL, 1984, p. 53; e GRANT, 1967, p. 28 e 45. Essa Legião, recrutada por Sêrvio Sulpício Galba, general romano e governador da Tarraconense (Hispania), esteve em ação desde 68 d. C. até o século IV d. C. Galba, após o suicídio de Nero em 68, foi seu sucessor como imperador romano por um breve período de sete meses.

⁵⁹⁷ Cf. outras passagens do texto em que há referências às patrulhas ou militares romanos nas p. 20, 21, 37, 52.

tornado manifesto (...)",⁵⁹⁸ assim, um homem poderia ter a ambição de tornar-se deus. A referência à figura imperial é, de certa forma, jocosa também, pois Marco e os amigos faziam baderna às portas do templo sem respeito pelo seu sacerdote: “Também, daquela vez em que não deixaram dormir o sacerdote do imperador, uivavam ao pé do templo, eu estava lá. É verdade que fui dos que menos uivavam e quis vir-me embora mais cedo, mas preferia não ter afora contra mim a ira dum imperador divinizado... sabe-se lá o que poderá fazer um falecido César desinquietado e furibundo?” (QS. p. 21). Ao mesmo tempo em que desrespeita o templo, o personagem acovarda-se ao lembrar-se de que os imperadores tornavam-se divindades.

Estes são alguns detalhes da cultura romana que o autor segue de perto para ambientar a narrativa no século II d. C., de modo a evitar contradições entre os diversos elementos constituintes do texto. Apesar de ser elaborada com uma cuidadosa verossimilhança tanto no que diz respeito à construção do ambiente físico e social quanto dos personagens da trama, essa novela ‘romana’, segundo Silvestre,⁵⁹⁹ parece encerrar uma finalidade precisa, que não assenta apenas no ato de contar histórias, mas também no intuito de opor linguagens, tempos, culturas e narrativas que estão interligadas: esse mundo ficcional, apesar de antigo, possibilita a reflexão das práticas e instituições do mundo contemporâneo; o instrumento utilizado para criar tal efeito é, novamente, a paródia e a ironia.⁶⁰⁰

7.3 *Quatrocentos mil sestércios*: diálogos do narrador com o leitor

Da mesma forma que ocorre em *Fantasia para dois coronéis e uma piscina* e em *Era bom que trocássemos umas ideias sobre o assunto*, as intromissões do narrador no texto ficcional e o diálogo que estabelece com o leitor são comuns em *Quatrocentos mil sestércios*. Entretanto, enquanto nos romances que mencionamos o teor dos diálogos quase sempre se relaciona com uma reflexão metaficcional, nessa novela, ao contrário, o narrador destina um tipo de atenção ao leitor que lhes possibilita uma cumplicidade em relação ao desenvolvimento da trama. Exemplo dessa conivência é expresso pela preocupação de Marco com o leitor, quando todos já estavam embriagados no banquete e contavam histórias que ele pensava que não seriam interessantes. Por isso, diz Marco, “vos poupo, sabendo que não têm

⁵⁹⁸ Cf. GRANT, 1967, p. 190.

⁵⁹⁹ SILVESTRE, 2006, p. 12.

⁶⁰⁰ Cf. a definição dos termos que utilizamos na Conceituação Teórica.

o mais pequeno interesse para o desenvolvimento desta” (*QS*. p. 24). Dessa forma, o cuidado para com o leitor é determinado pela preocupação em não impingir narrativas longas e que não lhe interessariam. É essa mesma idéia que vemos anunciada no episódio em que Marco ouve as histórias contadas pelo mercador. Vejamos:

Nem sabes, tranqüilo leitor, em teu sossego, como eu te poupo. Um dia em que eu for velho, esgotada a juventude, com seus arroubos e estúrdias, pedindo-me já o corpo a sombra das frondes e o gorgolejo dos arroios, embaciada a imaginação em proveito da memória, eu hei-de recontar as velhíssimas histórias que o mercador me impingiu. (CARVALHO, 1991, p. 34)

Assim, narrador e leitor parecem dividir o mesmo espaço histórico e social, preferências narrativas e modo de vida, como se pode comprovar através do Epílogo: “Tem paciência, leitor, manda afastar o escravo que já te chama para a ceia, aproveita, tu, os últimos raios de Sol que dardejам entre a folhagem, e lê, complacente, embora apressado, o relato do que se passou entretanto” (*QS*. p. 79). Observe-se que Marco pede a benevolência do destinatário na leitura do texto e demonstra que a cumplicidade que os une advém do ‘pacto de leitura’ estabelecido por ambos e da mesma condição social, demonstrada pela referência ao escravo que anuncia a ceia. Este tipo de cumplicidade propicia ao narrador e leitor a vivência de um espaço pessoal, íntimo.⁶⁰¹

Portanto, podemos afirmar, sobre esses diálogos, que o leitor de uma obra literária possui um papel relevante para a criação do significado do texto, pois cada experiência de leitura é individual, passa a ser “colorida pelo nosso estado de espírito e pelo nosso preparo individual. A educação, a personalidade de cada leitor, o clima cultural de uma época, as concepções religiosas, filosóficas ou puramente técnicas de cada leitor acrescentarão algo instantâneo e exterior a cada leitura (...)”.⁶⁰²

São variados os exemplos desse diálogo com o leitor. Em outro episódio, Marco, “empoleirado na biga” que chacoalhava, indaga, parecendo, desta vez, afastar a experiência do leitor da sua própria realidade intradieética: “Já conduziram uma biga? Não? Afortunados mortais que mal sabeis apreciar o esforço dos aurigas e a destreza dos bárbaros que combatem em carros de guerra” (*QS*. p. 31). Em alguns casos, o autor parece servir-se dessa estratégia para dar ao romance um tom bucólico, rústico, em uma seqüência de situações muito citadinas, e introduzir no texto ‘aromas’ de outras fontes literárias. Para tanto, retoma, por

⁶⁰¹ LAJOLO, M.; ZILBERMAN, R. *A formação da leitura no Brasil*. São Paulo: Ática, 1996, p. 22.

⁶⁰² WELLEK, R.; WARREN, A. *Teoria da Literatura e metodologia dos estudos literários*. Tradução de Luis Carlos Borges. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 186.

exemplo, alguns diálogos próprios d'As *Bucólicas* de Virgílio.⁶⁰³ O trecho de *Quatrocentos mil sestércios* que transcrevemos contém o mesmo conteúdo de um diálogo entre Melibeu e Títiro: “Meus amigos, para quê vou contar-vos o que já adivinhastes, vós, que não tendes o espírito toldado pelos passes de Baco e que, tranqüilos, me ledes à sombra de uma faia, enquanto de longe o pegureiro vigia ternamente o seu rebanho e uma brisa suave e perfumada varre as vossas terras úberes?” (QS. p. 27). A expressão “a sombra de uma faia” refere-se ao antigo hábito dos pastores de se esconderem do sol forte sob uma árvore frondosa. N'As *Bucólicas*, Melibeu dirige-se a Títiro num claro elogio a vida no campo: “Ó Títiro, deitado à sombra de uma vasta faia, aplicas-te à silvestre musa com uma fruta leve; nós o solo da pátria deixamos; nós a pátria fugimos; tu, na sombra vagaroso, fazes a selva ecoar o nome de Amarílis bela”.⁶⁰⁴ Portanto, podemos inferir que o autor da novela nos convida a ‘viajar’ através da literatura até esse ambiente bucólico e agradável, distanciando do frenesi que toma a cidade.

Não podemos deixar de mencionar outra questão relevante a esse respeito: o fato de o narrador nos explicar artifícios narrativos que ele teria usado e recriado sobre modelos antigos.⁶⁰⁵ Para levar o salteador Eládio até o local onde a urso estava, ele explica-nos o seguinte expediente:

Pé ante pé, muito de mansinho, fui espalhando as minhas moeditas, atrás da tenda de Eládio. (...) E, uma a uma, lentamente, em carreiro, sempre em lugar bem visível, fui-as dispondo pelo caminho que conduzia ao covil da urso. (...) Podeis, já agora aplaudir, cidadãos, embora a fábula vá a meio”.⁶⁰⁶ (...) Devo confessar que, por entre os sobressaltos do susto, perdurou muito o orgulho deste meu expediente, nova versão altamente valorizada e adaptada com subtileza, da lenda do fio de Ariane. E o furor daquela urso bem valia o do Minotauro... Creio que, pelo mundo fora, e pelo correr dos tempos, outros recorrerão à minha idéia. Para reencontrar caminhos nas florestas, por exemplo (...) (CARVALHO, 1991, p. 70-71)

⁶⁰³ Cf. CARDOSO, Z. *A Literatura Latina*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1989, p. 63.

⁶⁰⁴ *Bucólicas*, 1, 1-5. A tradução do texto latino é de RAMOS, P. E. S. *Virgílio. Bucólicas*. São Paulo: UnB; Melhoramentos, 1982.

⁶⁰⁵ Cf. CARVALHO, 1991, p. 69. Além de afirmar que usou artifícios literários que remontam aos textos clássicos, Marco evoca um elemento da tragédia grega, o *deus ex-machina*, como demonstramos a seguir: “Mas por que é que não me aparecia um deus benigno e me resolvia estes problemas? Eu merecia um Deus! Poderia descer do astro, de uma máquina celestial e murmurar, rindo cristalinamente: ‘Marco, eis que vou devolver-te os teus sestércios...’ Nada”. Veja-se a análise das interferências de um *deus ex-machina* em *Fantasia para dois coronéis e uma piscina* no capítulo 6.

⁶⁰⁶ Este pedido de aplauso é uma convenção da comédia. Várias comédias terminam com uma fórmula idêntica: *e. g.*, *Amph.* v. 1146-1147, *Asin.* v. 946-947, *Bac.* v. 1211, *Capt.* v. 1036-1037, *Pers.* v. 858, *Poen.* v. 1422, *Pseud.* v. 1333-1335, *Rud.* v. 1423, *Stich.* v. 775. Particularmente interessante, pela aproximação que sugere com Mário de Carvalho, é a frase final da *Most.* v. 1181: “Espectadores, a peça terminou. Toca a aplaudir”.

No comentário acima, o narrador deixa claro que ele é o inventor da artimanha de dispor moedas pelo caminho a fim de marcá-lo, artil primeiramente usado por Ariadne (no labirinto do Minotauro). Os irmãos João e Maria, personagens do conto de fadas homônimo, em que as crianças usam pedacinhos de pão para marcar o caminho percorrido na floresta, podem ser talvez um exemplo a referir de outras recepções do mesmo mito. Com tal ironia, o texto produz tanto uma volta ao passado, quanto se dirige à modernidade, na medida em que essa recuperação pode ser um elemento de confrontação, porque não podemos ser iguais aos nossos precursores, nem podemos compor de forma idêntica aos clássicos, mas podemos recriá-los por meio do jogo intertextual. Assim estabelecemos, entre os modelos do passado e o seu eco futuro, um elo de encadeamento que denuncia também a nossa marca, a nossa colaboração na eterna reformulação de um patrimônio secular.

7.4 O diálogo intertextual com a Literatura Latina

Quatrocentos mil sestércios, para além das alusões a motivos da civilização romana que referimos anteriormente, apropria-se de temas e estruturas que são próprias da comédia latina, sobretudo plautina, e dos romances de Petrónio e de Apuleio.

7.4.1 *Quatrocentos mil sestércios* e a Comédia Latina de Plauto

7.4.1.1 O tema do tesouro roubado

Não parece estranho que o autor tenha buscado o mote da sua novela na comédia latina: alguns elementos do texto, como a ação dramática, repleta de surpresas e de peripécias, ou os personagens caricaturais são nela as suas traves mestras,⁶⁰⁷ haja vista que, segundo Aristóteles, “a Comédia é (...) imitação de homens inferiores; não, todavia, quanto a toda espécie de vícios, mas só quanto àquela parte do torpe que é o ridículo. O ridículo é apenas certo defeito, torpeza anódina e inocente; (...)”.⁶⁰⁸ É esse personagem vulgar, e muitas vezes ridículo, o protagonista da narrativa portuguesa. De resto, dentro da contextualização civilizacional por que se optou, as figuras correspondem aos tipos humanos usados por Plauto

⁶⁰⁷ Cf. CARDOSO, 1989, p. 28-29.

⁶⁰⁸ ARISTÓTELES, *Poética* 1449 a.

e Terêncio, na seqüência da tradição menandrina. Começaremos nossa análise por estabelecer, nas suas linhas essenciais, uma relação intertextual entre a narrativa de Mário de Carvalho e a convenção praticada por Plauto. Para tanto, escolhemos, a título de exemplo, três comédias que nos parecem ser modelares para o sentido de cômico na obra do autor: *Comédia da marmita*,⁶⁰⁹ *Psêudolo*⁶¹⁰ e *Comédia do Fantasma*.⁶¹¹

A temática central de *Quatrocentos mil sestércios*, que coloca o problema de se esconder um tesouro e da angústia de ser roubado, está claramente associada à *Comédia da marmita*, de Plauto.⁶¹² Na cena de abertura da novela, o pai de Marco pede ao filho que vá, na sua ausência, cobrar uma dívida de quatrocentos mil sestércios a Lentúlio (cf. *QS*. p. 12 e 18); e é essa fortuna que lhe é roubada que serve de motivo para o desencadear inesperado de uma série de aventuras. No prólogo da peça plautina,⁶¹³ o *Lar Familiaris*, deus tutelar da casa e do tesouro, refere-se à tradição de sovínice na família (v. 9-12). O avô de Euclião, também já ele um avaro, não revelou ao filho que havia um tesouro escondido em casa, no forro da lareira. Assim, “nem mesmo quando estava para morrer (tal era a esganação daquela alma!...), nem mesmo nessa altura quis revelar o segredo ao filho” (v. 9-11). Este, por sua vez (v. 16-20), manifestou a mesma avareza, até nas homenagens devidas ao gênio protetor da casa, o próprio *Lar Familiaris*. Por fim, Euclião, reproduzindo em cúmulo as atitudes e características do pai e do avô (v. 23), além da avareza, não prestava homenagens ao deus. No entanto, por causa de sua filha Fedra (que todos os dias oferecia homenagens a divindade), este fez com que o velho achasse o ouro (v. 26), provocando, assim, as ações iniciais da peça. Exceto por esta *rhexis* (discurso) inicial, não há interferência divina nas ações da peça; modelo seguido de perto por Mário de Carvalho, pois quem guia a intriga é o acaso. Contudo, também no episódio inicial, o pai de Marco assegura: “Já fiz os competentes sacrifícios, os auspícios são favoráveis, assim os deuses não seja entretanto ofendidos” (*QS*. p. 13).

⁶⁰⁹ Todas as citações obedeceram as traduções de MEDEIROS, W. A comédia da Marmita. In: FONSECA, C. A. L.; COUTO, A. P.; MEDEIROS, W.; TEIXEIRA, H.; TOIPA, H. C. *Plauto. Comédias*. Lisboa: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 2006. v. I.

⁶¹⁰ Seguimos a tradução de ERNOUT, A. *Plaute VI*. Paris: Belles Lettres, 1972.

⁶¹¹ Seguimos a tradução de ERNOUT, A. *Plaute V*. Paris: Belles Lettres, 1970.

⁶¹² A vitalidade desta comédia é atestada pelas várias reescritas desse texto ao longo dos séculos. Citamos, a título de exemplificação, algumas das mais conhecidas: *L'avare*, de Molière (séc. XVII); *L'avare*, de GOLDONI (séc. XVIII); *O santo e a porca*, de Ariano Suassuna (séc. XX). Cf. DUCKWORTH, G. E. *The nature of roman comedy*. New Jersey: Princeton University Press, 1952, p. 400 sqq.

⁶¹³ Cf. o prólogo da peça vv. 01-35. O prefácio apresenta o Deus *Lar Familiaris* que sistematiza os fatos que antecedem a ação e anuncia o que irá ocorrer ao final da peça.

Este motivo do tesouro escondido entre as paredes da casa é referido igualmente em *Quatrocentos mil sestércios*. Na dúvida sobre qual seria o melhor local para esconder os sestércios, Marco, no que é uma referência evidente ao prólogo da *Aulularia*, se pergunta onde estaria guardado o dinheiro da família: “Mas onde é que o meu pai esconderia habitualmente o dinheiro? Podia-me ter dito. Guardava-se para a hora da morte? Mas o caminho para Olisipo é perigoso. Se ele tivesse um percalço teria eu de demolir a casa toda para descobrir a minha herança?” (QS. p. 19-20). Mesmo que Marco não soubesse onde estaria “enterrada” essa herança, a atitude de seu pai é diametralmente oposta a de Euclião, pois ele revela ao filho a existência de um outro tesouro, o que elimina um elemento central em Plauto: a avareza. Em que se passa então a concentrar o episódio na novela de Mário de Carvalho? Na aventura que o roubo desencadeia, o que propicia a mistura de elementos do ‘romance’ e da ‘comédia’.

Na classificação que Della Corte⁶¹⁴ faz das comédias plautinas por motivos centrais, a *Aulularia*⁶¹⁵ é integrada nas ‘peças compósitas’, porque inclui fortes componentes de natureza variada. Dentre esses elementos de sustentação do teatro de Plauto, destacamos, em primeiro lugar, o engano que vitima Euclião. O jovem Licónides, que lhe havia engravidado a filha, manda seu escravo Estrobilo saber notícias dos preparativos do casamento da jovem com Megadoro (v. 605-609). Ao mesmo tempo, Euclião guardava a marmita do dinheiro no templo da Boa Fé e, sem saber que podia ser ouvido por Estrobilo, confessa o local do esconderijo: “Agora – mais do que nunca – faz que eu possa retirar, sã e salva, do teu santuário a minha marmita. À tua lealdade confiei o meu ouro: é no teu bosque e no teu templo que ele está depositado” (v. 615-616). Feliz com a descoberta, o escravo entra no templo, mas é surpreendido pelo velho (v. 625-630), que imediatamente leva a marmita para o bosque de Silvano. De novo, Licónides segue Euclião e rouba-lhe o tesouro (v. 674-680); ou seja, o motivo do engano é traçado com cuidado por etapas sucessivas, que fazem dele um elemento estruturante da intriga. É também componente relevante dessa ‘peça compósita’, o traço romanesco que resulta da importância, condicionadora de toda a ação – como foi

⁶¹⁴ DELLA CORTE, F. *Da Sarsina a Roma: ricerche plautine*. Pubblicazioni dell’Istituto Universitario di Magistero. Genova: S.A.G.A., 1952. Tradução nossa. Tipos de comédia plautina catalogados por Della Corte: a) comédia de engano, em que ‘enganar ou burlar’ alguém é prioritário; b) comédia de romanesco, em que tudo incide sobre o casamento do par; c) comédia de reconhecimento, cuja ação depende da identificação de alguém, que não é quem julgava ser; d) comédia de ‘similimi’, em que há gêmeos ou personagens que se podem confundir; e) comédia de caricatura, que privilegia o desenho de caracteres; f) comédia compósita, que combina vários destes elementos de forma equilibrada.

⁶¹⁵ Cf. DELLA CORTE, 1952, p. 242.

estabelecido, no prólogo, pelo Lar Familiar - do casamento da filha do velho com Licónides (é para o tornar possível que o deus revela o ouro e o faz roubar). Apesar de os últimos versos da comédia não terem chegado até os dias atuais, é possível prever o desfecho com as núpcias dos jovens, através do “prólogo proferido pelo deus Lar da Família (...) e os argumentos de abertura”.⁶¹⁶ Há, ainda, outro item importante a referir sobre a *Aulularia* como ‘comédia compósita’: a caricatura de tipos, que se traduz de forma mais vistosa no desenho apurado da figura do avaro. Contudo, alerta Della Corte, a caricatura não tem um mero intento cômico; ao contrário, a diversidade na composição dos tipos contém uma ampla complexidade que a comédia compósita demonstra através de seu mundo poético, de sua aguda percepção psicológica e de uma arguta visão moral do homem e das coisas.⁶¹⁷

Nem todos os componentes que destacamos acima, considerados notáveis na *Aulularia*, são retomados por Mário de Carvalho. O que persiste na obra do autor português é essencialmente o primeiro traço, o tema do engano e do roubo. O elemento romanesco desaparece completamente; o da caricatura persiste, ainda que o personagem do avaro (valorizado pela tradição literária a partir do modelo latino) seja substituído pelo boêmio, que no texto contemporâneo tem um retrato cuidadoso.

Embora sejam dois tipos opostos, em idade e tendências, o velho avaro e o moço leviano têm muito em comum, a começar pelo medo que sentem de serem roubados. Euclião, inicialmente, teme que o tesouro lhe seja surripiado por Estáfila, sua escrava. “E tenho um medo terrível dela... não se ponha a armar esparrelas ao meu descuido.... Ou não comece a farejar o sítio onde o tesouro está escondido” (v. 61-64). Movido pela avareza, o velho é tomado por um “medo terrível” de que alguém descubra o esconderijo do ouro (v. 104-105). Marco, da mesma maneira, tem temor de ser roubado, principalmente por Lícia, a escrava da casa. É que os escravos, afirma o protagonista, “não são bons de fiar e eu não via Lícia capaz de recusar uma bela aventura com quatrocentos mil sestércios na mão” (*QS*. p. 19). Face ao seu novo estatuto como personagem, o que move o jovem não é a avareza, mas o dever de prestar contas ao pai do dinheiro recebido e o receio das possíveis punições que receberia caso não recuperasse os sestércios.

O temor dos personagens de que o tesouro seja roubado faz com que suspeitem de todos que os cercam. Por isso, quando Megadoro aborda Euclião para pedir a mão de Fedra

⁶¹⁶ Cf. Introdução realizada pelo tradutor W. MEDEIROS, p. 264.

⁶¹⁷ DELLA CORTE, 1952, p. 242.

em casamento, o velho de novo garante: “tive um medo terrível” (v. 207) de que o tesouro fosse descoberto. Seu pavor é tanto que o leva a desconfiar até mesmo dos cozinheiros que preparam as comidas para as bodas: quando Congrião pede ao ajudante uma marmitta maior (v. 390), o velho pensa ser a marmitta com o ouro (v. 392); da mesma forma, quando Licónides tenta conversar sobre a gravidez de Fedra, o avarento pensa que ele fala do tesouro e pergunta: “Porque te atreveste a fazer isso? A tocar naquilo que não era teu?” (v. 740); pensando que o homem falava da filha, o rapaz responde que “aconteceu assim... E o que aconteceu, aconteceu... Não se pode desfazer...” (v. 741-742). O avarento passa a viver por seu segredo, e o medo se transforma em obsessão.⁶¹⁸ Marco sofre com o mesmo problema; após tomar posse do dinheiro, passa a suspeitar de todos; assim, afirma que “a cada esquina suspeitava me iam espancar e roubar o dinheiro” (*QS*. p. 19). Quando alguém bate à sua porta a noite, logo o jovem se pergunta: “seriam os bandos de salteadores locais (...) boa nova não cantaria, àquela hora” (*QS*. p. 21).

Da desconfiança advém a preocupação sobre onde guardar o dinheiro. Na *Aululária*, a primeira escolha do velho avarento é usar a própria casa como esconderijo (v. 80-81); depois o coloca no templo a Boa Fé, pois “lá medo de que alguém o encontre não tenho eu” (v. 609). É exatamente a mesma apreensão que toma Marco: “Pôs-se-me logo uma questão angustiante: onde guardar o dinheiro? Estava praticamente sozinho (...) Melhor seria no meu quarto, debaixo do leito (...)” (*QS*. p. 19); a melhor opção para o jovem é guardar os sacos de sestércios embaixo da cama (p. 20), talvez porque, no texto de Mário de Carvalho, os deuses já não são o que eram dantes.

Escolhido o local do esconderijo e movidos pelo receio de serem roubados, ambos personagens passam a realizar uma vigilância angustiada ao tesouro. Euclião, com o ouro em casa ainda, diz a si mesmo: “agora vou ver se o ouro está como o escondi. Esse ouro que, de tantas maneiras, atormenta um desgraçado como eu!” (v. 65-66); ou “pobre de mim” (v. 391). Em *Quatrocentos mil sestércios*, o protagonista, vigiando o dinheiro durante todo o dia, “assentado, a guardar o dinheiro e as armas” (*QS*. p. 20) tinha “a impressão de que, debaixo da (...) cama, as moedas se entrechocavam nos sacos de couro, denunciando sua presença e reclamando lubricamente o assédio de salteadores” (*QS*. p. 20-21). Note-se a similaridade dos sentimentos de autocomiseração que sentem os personagens: o velho se acha um “desgraçado” (v. 66); e o jovem garante: “senti imensa piedade de mim” (*QS*. p. 20), pois

⁶¹⁸ DELLA CORTE, 1952, p. 245.

tristemente desperdiçava a juventude. Mas a vigilância não surte efeito, e tanto Euclião quanto Marco acabam roubados. Estrobilo, escravo de Licônides, descobre por acaso que o avarento tem uma panela de ouro e o rouba. (v.616-617). Marco, igualmente, é roubado em sua casa, mas só se dá conta do ocorrido na manhã seguinte ao banquete (cf. *QS*. p. 68). Uma importante diferença há no texto português em relação ao roubo do tesouro: é que o próprio Marco rouba também, o que de certa forma sublinha o motivo plautino, embora essa sua faceta se descubra apenas mais tarde, nas andanças a que o obriga a necessidade de um negócio, na linha de Apuleio.

Esta mesma questão do roubo e das emoções que desencadeia - desconfiança, vigilância, desespero - se desdobra, no texto português, na casa de Próculo, quando o protagonista percebe que os sacos que havia tomado do carregamento do mercador estavam cheios de moedas, constituindo “uma pequena fortuna” (*QS*. p. 44). E eis Marco a passar, uma segunda vez, pela tremenda experiência. O intendente e os escravos que chegam para transportar a água do banho para o visitante são expulsos do quarto. Inquieto, Marco descreve-nos seus sentimentos: “fui à varanda, certifiquei-me de que tinham dobrado a esquina e voltei ao meu espanto (...) de coração aos pulos” (*QS*. p. 44). Novamente, impõe-se o dilema: “onde é que eu esconderia o dinheiro? Sempre o mesmo problema” (*QS*. p. 44), queixa-se Marco. Para vigiar o tesouro (de novo escondido embaixo da cama), ele demora-se no banho o maior tempo possível; agora, as copas das árvores que cercavam o sítio, pareciam “verdejantes muros duma incômoda prisão” (*QS*. p. 45). Depois do roubo, antes mesmo de confirmá-lo, o rapaz sente “uma estranha angústia” (*QS*. p. 50), como ocorrera com o primeiro assalto, e sua personalidade pacífica sofre uma transformação causada pelo desespero: “E tão desesperado eu estava e fora de mim, que pus o quarto todo num virote e teria mesmo estrangulado o louro intendente (...) se mo não tivessem tirado das mãos” (*QS*. p. 51).

Importa referir, ainda, sobre o tema do tesouro roubado, que é o banquete o contexto que possibilita a ocorrência do assalto em ambos os textos, apesar da invasão da casa e da forma como decorrem serem diferentes. No caso de Euclião, a sovínice mistura-se com a preocupação pelo ouro. Sem que o velho saiba, Megadoro havia enviado Pitódico com as “provisões para a boda” (v. 353) e os cozinheiros, que são insultados pelo dono da casa. Euclião só lhes permite que voltem para dentro do recinto após esconder a marmitta com o ouro sob as vestes: “Esta – côa breca! -, para onde eu for, comigo há-se ir, comigo a hei-de

levar: não mais deixarei que fique ali no meio de tantos perigos” (v. 449-450). Já Marco aproveita-se da ausência do pai para divertir-se; ao contrário de Euclíão, o esbanjamento mistura-se com a despreocupação em relação ao tesouro. Só no dia seguinte, o jovem lembra-se do dinheiro: “Rebate! Só então me ocorreu o que nunca devera ter-me saído do espírito durante a noite. Desarvorei em direcção ao quarto e mergulhei debaixo do leito. Nada” (p. 28). Embora seja o motivo do banquete que possibilite o roubo dos tesouros, há uma divergência em relação à coerência de atitudes dos personagens: o velho é sempre cauteloso e atento, agredido por uma festa que transtorna os seus hábitos e ameaça os seus cuidados; o boêmio descuida-se, entrega-se ao banquete e abranda a vigilância.

Depois da noite ‘regada’ a vinho, é o cão da casa, Argus, quem acorda Marco e dá o rebate:

Chegou a Aurora, trouxe a manhã e veio rodando pelo céu, sem esperar por mim. Foi Argus, o cão da casa, que resolveu acordar-me, passando a língua húmida pela minha face. Depois de ter revolvido os restos de comida que havia pelo chão, a Argus dera-lhe para a ternura. Argus, no triclínio? Mas Argus estava proibido de entrar em casa. Quem tinha autorizado tal desaforo às regras domésticas? (CARVALHO, 1991, p. 27)

Mário de Carvalho introduz uma variante sobre o modelo: ao corvo que, na *Aulularia* (cf. v. 624-627), como ave agourenta, dá sinal de perigo, substitui o cão doméstico, animal de guarda e protetor dos interesses do dono. Ressaltamos a ironia da cena: o cão do jovem boêmio, cobarde e fraco, tem o mesmo nome que o cão de Ulisses, na *Odisseia* (cf. 17- 290 sqq.); somente Argos reconheceu Ulisses quando este chega ao palácio, depois de tão longa ausência. Do passado, o animal retinha apenas a lealdade, porque o vigor não passava de uma memória, recordada por Eumeu: “Se ele tivesse o aspecto e as capacidades que tinha quando o deixou Ulisses, ao partir para Tróia, admirar-te-ias logo com a sua rapidez e a sua força” (*Od.* 17- 3112-3115). Por sua vez, o cão de Marco é um animal sem muita ‘nobreza’, sem deixar, por isso, de ser uma espécie de sombra do dono: partilha com ele o gosto pelos banquetes, de que apanha os restos, lambe-lhe o rosto, num arroubo de ternura, e, afinal, divide com ele a vigilância do dinheiro; ou não é o animal o que primeiro acorda para a consumação da desgraça? Assim, o tema do tesouro roubado e a referência a *Odisseia* indicam as relações de intertextualidade que são, como temos visto, uma dinâmica da preferência de Mário de Carvalho.

7.4.1.2 Os tipos humanos

Os tipos⁶¹⁹ humanos em que assenta a ação de Plauto⁶²⁰ estão presentes de forma evidente em *Quatrocentos mil sestércios*, a começar pelo próprio protagonista. Segundo Cardoso, na obra de Plauto, a partir de tipos sociais correntes, “as personagens são construídas, muitas vezes, para produzirem o riso; daí seu caráter freqüentemente caricatural”.⁶²¹ É essa feição risível dos personagens que vemos reproduzida na novela portuguesa.

Enfatizaremos, primeiramente, o conflito cômico que advém da oposição entre pai (velho) e filho (jovem). Entretanto, lembramos que na análise que faz do *senex*, Duckworth⁶²² opõe-se à conceituação de ‘tipo’ para o velho, só a aceitando quando o termo refere-se ao velho apaixonado. Para este autor, avaliar a figura do velho sempre como o tipo do pai rabugento, ríspido e facilmente manipulável está longe de ser preciso; como pai, o *senex*, em geral, é complacente; no papel de marido, ao contrário, age como crítico de sua mulher e torna-se briguento e infiel; como amigo, prontamente se dispõe a se submeter a riscos extraordinários para auxiliar aqueles que estão em dificuldades. O termo “velho”, continua Duckworth, é enganoso. O *senex* como papel se refere puramente aos membros mais velhos das famílias, em oposição aos *adulescentes*, que estão numa faixa etária que oscila entre os últimos anos da adolescência ao início dos vinte anos.⁶²³ É nesse par constituído pela figura do pai de família duro (mas capaz de perdoar) e no filho ainda irresponsável que nos deteremos.

O desenho do pai de Marco - um sério militar, de atitudes severas, que não tem compreensão por um filho imaturo e leviano e que se ausenta de casa para tratar de negócios (cf. *QS*. p. 12) -, e do próprio protagonista, pode ser associado ao *senex* (o velho) e ao *adulescens* (o jovem) das comédias plautinas, de que a *Mostellaria* (*O Fantasma*) pode ser um exemplo expressivo. Embora a peça apresente o par pai/filho separadamente, é possível definir-lhes o perfil. Em uma situação paralela à de *Quatrocentos mil sestércios*, o pai de

⁶¹⁹ Para uma definição do personagem ‘tipo’, veja-se MOISÉS, 1973, p. 227 sqq.

⁶²⁰ Cf. BAYET, J. *Littérature Latine*. Paris: Armand Colin, 1965, p. 43. Tradução nossa. O autor chama a atenção para os vários tipos que povoam as comédias de Plauto, como o militar fanfarrão, o parasita, o cozinheiro, o ladrão, o escravo de confiança, o jovem irresponsável.

⁶²¹ CARDOSO, 1989, p. 38.

⁶²² DUCKWORTH, G. E. *The nature of roman comedy*. New Jersey: Princeton University Press, 1952, p. 242. Tradução nossa.

⁶²³ DUCKWORTH, 1952, p. 243.

Filólaques, Teoprópides, ausenta-se por um longo tempo de casa para resolver alguns negócios (v. 432-436). Teoprópides é talvez o exemplo mais notável do pai *credulus* e *iratus* da obra plautiana, afirma Duckworth;⁶²⁴ obviamente que a ira que sente pelo filho é motivada por questões financeiras, e não pelo fato de ele estar apaixonado pela jovem meretriz. Mas sua raiva é abrandada com o oferecimento de Calidámates (amigo de seu filho) para pagar o prejuízo (cf. v. 1122 sqq.); assim, tudo termina em paz. Já o pai de Marco só aparece no início da narrativa, ainda que as ações do jovem (como a procura do tesouro) estejam ligadas à preocupação que sente com a reação do pai. Na *Mostellaria*, a aventura de Filólaques, na ausência paterna, é romanesca; aproveitando-se da ausência do progenitor, o jovem, com “o coração repleto de dor” (v. 149), pede dinheiro emprestado a Misargírides, um agiota, para libertar uma meretriz pela qual estava apaixonado.⁶²⁵ É Tranião, o escravo de confiança aliado do rapaz, quem tenta salvá-lo de dificuldades (cf. v. 423-430): vendo o pai do jovem voltar antes da data esperada, inventa que há um fantasma na casa para evitar que ele entre e veja o que ocorria (cf. v. 432 sqq.).⁶²⁶ Como Marco, Filólaques abre as portas da casa para festejar com seus amigos (cf. v.348 sqq.). No texto de Mário de Carvalho não há um interesse particular pela figura do escravo inventivo, que é muito aparatoso em Plauto. Sem a figura do escravo, o conflito pai/filho se torna mais direto. Mas não podemos desprezar a interferência dos escravos que aparecem em *Quatrocentos mil sestércios*, como a de um “velho escravo que regressava a Salácia, meio adormecido, quase a descair sobre o banco” da carroça (*QS*. p. 77), que ajuda Marco a chegar em casa com uma trouxa enorme de dinheiro.

Voltemos ao retrato de Filólaques e Marcos. O próprio jovem plautino demonstra suas características ao comparar a construção e a destruição de uma casa, atividade própria do arquiteto, à criação e educação dos jovens (e sua ruína na mocidade gerada pela inatividade e pelo amor) (v. 118-130). Partindo dessa analogia, explica como seu coração foi tomado de amor (e dor) e como resistirá a esse sentimento: “minha sobriedade e minha resistência fazem de mim um exemplo para meus amigos” (v. 154). Entretanto, sua resolução de resistir a esse sentimento (que lhe custaria caro), cai por terra quando vê Filemácio (v. 161 sqq.); perante a tentação, demonstra ser fraco e manipulável. Mesmo sabendo que a moça será sua ruína (v. 207), Filólaques compra a moça de Scapha com o dinheiro emprestado por um agiota (v. 250-255).

⁶²⁴ DUCKWORTH, 1952, p. 245.

⁶²⁵ Cf. a descrição que o personagem faz da dor provocada pelo amor pela cortesã. *Mostellaria*, v. 145-156.

⁶²⁶ Para uma análise detalhada do papel do escravo na comédia, leia-se DUCKWORTH, 1952, p. 249-261.

Ora, esse mesmo caráter fraco e manipulável de Filólaques pode ser associado ao de Marco, um jovem boêmio, fácil de enganar, irresponsável, pateta e que vive às custas do dinheiro do pai. Seu lema é: “viva a folia e a amizade que somos rapazes novos e os deuses ainda nos consentem tudo” (*QS*. p. 23). Mesmo ao final da novela, quando se torna um homem riquíssimo, permanece na mesma posição anterior, amigo do conforto e incapaz de sentir escrúpulos ou de assumir responsabilidades: o que muda é que o jovem passa a emprestar dinheiro: “(...) dediquei-me, tranqüila e sensatamente, a emprestar dinheiro a juros, às escondidas” (*QS*. p. 82), conta Marco. O pai, por seu lado, em *Quatrocentos mil sestércios*, assim define o filho: “_Escuta, meu imbecil (...) Tenho de ir a Olisipo. Uma demanda sobre... enfim... assuntos demasiado complicados para a tua pobre cabeça. Apesar de seres o pateta que és, corrécio e bêbado, julgo meu dever avisar-te (...)”.⁶²⁷ Ao final da narrativa, o próprio Marco se declara um sujeito respeitável, mas ainda dado à preguiça e mentiroso: “Tornei-me respeitável, sosseguei e agora estou um pouco adiposo. Devoro doces, regalo-me com bom vinho e deixo-me untar com óleos perfumados e massajar longamente nas termas. Vou esperando... O pai não viverá sempre...” (*QS*. p. 82). Como se pode constatar, continua o mesmo estroina, sem que o tempo, que lhe alterou o exterior, tenha podido mudar-lhe o caráter.

De entre as figuras menores habituais na obra de Plauto, segundo uma tradição que remonta à comédia grega antiga e que vemos retomada na novela de Mário de Carvalho é de salientar a velha escrava, porteira da casa, bêbada, ladra, curiosa, de que temos um bom exemplo na *Comédia da Marmita*, em Estáfila (a ‘parra’), a velha serva de Euclião. Atormentada pela avareza do dono, ambiciona dissipar no vinho suas tristezas. Estáfila é descrita por seu amo como velha decrépita: “maior safada esta velha – eu posso garantir” (v. 61). Quando Pitódico chega com as provisões para o casamento, ela reclama: “porque não trouxeram nem um pingo de briol (...)” (v.355). Para o dono da casa, Estáfila tinha, ainda, outro defeito grave: “olhos de furão” (v. 41). Essa característica estaria ligada à curiosidade da mulher, que agora incomodava o velho, pois pensava na possibilidade de ser roubado por ela.

Pode-se dizer que as escravas Estáfila e Lícia desempenham o mesmo papel: além de serem curiosas, ambas tentam dissolver no vinho os amargores provocados pela condição servil. Marco se refere à escrava da mesma forma que Euclião se referia a Estáfila: “velha

⁶²⁷ CARVALHO, 1991, p.12.

bêbada” (QS. p. 28), “infame” (QS. p. 11), “desdentada” (QS. p. 13), que podia roubar seu tesouro (QS. p. 19). Mas Lícia difere de Estáfila num ponto - que também ele, no entanto, tem na velha tradição da Grécia a sua origem -, um comportamento libidinoso para com Marco (QS. p. 14), atitude que o incomodava: “desde miúdo que Lícia passa a vida a provocar-me. Teve sorte, nos primeiros tempos, quando o meu pai a comprou e eu ainda andava de pretexta. Mas agora, os oferecimentos de Lícia pareciam-me pura e simplesmente obscenos” (QS. p. 14). Para seduzir o jovem, ela havia “tingido os lábios e procurado disfarçar as rugas com uma pomada fenícia ordinária, açafroada”, o que tornava sua figura mais decadente. A fim de livrar-se da presença da escrava, Marco ordena: “Arreda, bruxa!” (QS. p. 20). Essa é exatamente a mesma expressão utilizada por Euclião para mandar a escrava para dentro: “Bruxa, bruxa, três vezes bruxa!” (v. 86). Não podemos deixar de recordar, nestas características de Lícia, uma confluência com a cena das três velhas decrépitas, em disputa pelos encantos de um jovem, que Aristófanes criou em *Mulheres na assembleia* (v. 976 sqq.).

Por fim o taberneiro⁶²⁸ é também uma figura importante em *Quatrocentos mil sestércios*, dentro do modelo de que Balião, do *Psêdolo*, personagem que o próprio Plauto mais admirava pelo seu desenho, é paradigma. Lembra-nos Duckworth que as figuras do taberneiro, do parasita, do médico, do soldado, do cozinheiro são tipos profissionais organizados com a clara intenção de provocar o riso.⁶²⁹ O retrato desses tipos na obra de Plauto tem uma clara intenção de enfatizar as fraquezas e peculiaridades que entreteriam a audiência.⁶³⁰ Do caráter de Balião, ressaltamos a agilidade com que se dirige aos escravos para dar ordens e organizar eventos (cf. v. 133-147, 160-165). Em Mário de Carvalho, há uma mistura destes diversos tipos, o alcoviteiro/taberneiro e o cozinheiro, encarnadas numa mesma personagem. Na novela, Víscon é um taberneiro fenício sujo, artiloso e desonesto (cf. QS. p. 15), que aconselha Marco a não fazer um banquete na ausência do pai. No entanto, quando os amigos da baderna chegam a sua casa para fazer uma festa, contraditoriamente, é Víscon que cozinha para o grupo. Obviamente havia uma intenção escusa por trás da atitude incoerente: a intenção de roubar (juntamente com os ‘amigos’ do jovem) o dinheiro de Marco.

⁶²⁸ É possível ver a figura do cozinheiro na *Comédia da Marmita*: os cozinheiros contratados para o casamento têm claramente nomes, Antrax e Congrião, relacionados à profissão. O nome Antrax (o carvão) pode remeter a alguns aspectos físicos do personagem: seria magro e escuro, tal qual uma lenha queimada, ou por efeito do fumo a que se expunha no seu trabalho. Por outro lado, Congrião, o ‘grande congro’, também estabelece relação com a ocupação de cozinheiro. Congrião seria gordo e vistoso como o congro, peixe com aproximadamente 3 metros de comprimento. Cf. o estudo dos nomes ‘falantes’ dos personagens na tradução anterior da peça realizada por MEDEIROS, W. *Plauto. Comédia da marmita*. 2. ed. revisada. Coimbra: INIC, 1989.

⁶²⁹ DUCKWORTH, 1952, p. 264.

⁶³⁰ DUCKWORTH, 1952, p. 263.

Inicialmente, o próprio Marco percebe algo errado: “Não deixava de ser curioso que o Víscon, que me tinha desaconselhado o banquete aparecesse agora, a acenar com lambarices... Mas, enfim...” (QS. p. 23). Mas acaba rendido, pela sua natural inércia, como pela habilidade especial que Víscon, como Balião, possuía para montar um engano. Assim, de Plauto, Mário de Carvalho retoma, além dos temas, os agentes da história, recriando tipos humanos de uma velha tradição cômica, a que o comediógrafo latino soube dar um cunho pessoal e exuberante.

7.4.2 *Quatrocentos mil sestércios* e o romance de Petrônio

Não é apenas às comédias de Plauto que o autor de *Quatrocentos mil sestércios* recorre para compor sua narrativa. Também o romance latino deu, à sua novela, um contributo importante. Aqui e ali, percebem-se referências diretas a cenas do *Satyricon*⁶³¹ (séc. I d.C), cuja autoria é atribuída a Petrônio,⁶³² texto que é considerado pelos estudiosos do assunto como “o pai do romance moderno”.⁶³³ Entretanto, nossa análise centrar-se-á na relação intertextual entre o episódio do jantar na vila de Próculo, em Mário de Carvalho, e a *Cena Trimalchionis* (o jantar de Trimalquião).⁶³⁴

O próprio nome do amigo de Marco, Próculo, é o mesmo nome de um companheiro de alforria de Trimalquião, C. Júlio Próculo (cf. 38, 16). Alguns pontos sobre o passado de Próculo, que o próprio narrador-protagonista aponta, são aspectos aparentemente inspirados em Petrônio. Considerado pelo amigo como um “asno”, Próculo sentia imenso orgulho em pertencer “à família dos Cantabros de Conímbriga e Aeminum” (QS. p. 30), pergaminhos que a Marco pareciam duvidosos (“não sei com que fundamento”); do mesmo modo Trimalquião recordava, com orgulho, o seu ascendente asiático – de escravo – e os primeiros passos no caminho do sucesso, como favorito do patrão (75-76) de quem tinha herdado o nome - C.

⁶³¹ Todas as citações obedecem a tradução de BIANCHET, S. B. *Petrônio. Satyricon*. Edição Bilíngüe. Belo Horizonte: Crisálida, 2004. Sobre a problemática do título do romance e de sua autoria, veja-se a discussão da tradutora nas p. 9-10; WALSH, P. G. *Cena Trimalchionis*. In: _____. *The Roman novel*. London: Bristol Classical Paperbacks, 2006, p. 72.

⁶³² Para uma análise detalhada sobre a datação do romance, veja-se PIMENTEL, M. C.C. S. Enquadramento histórico do romance em Roma. In: OLIVEIRA, F; FEDELI, P.; LEÃO, D. (Org.) *O romance antigo: origens de um género literário*. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos da Universidade de Coimbra, 2005. p. 71-86.

⁶³³ Cf. a introdução que antecede a tradução do texto latino realizada por BIANCHET, 2004, p. 7.

⁶³⁴ LEÃO, D. Trimalquião: a humanitas de um novo rico. *Humanitas*, v. 48, p. 161- 182, Coimbra, 1996. Cf. MEDEIROS, W. Do desencanto à alegria: o *Satyricon* de Petrônio e o *Satyricon* de Fellini. *Humanitas*, v. 49, Coimbra, 1997.

Pompeius -, a que, por mérito próprio, juntou *Trimalchio* (30). Mas, no fundo, desde logo a linguagem que usava, atribulada e errônea, era extremamente parecida com a do personagem de Petrônio: “enganava-se sempre, comia frases, enchavelhava as declinações e concordâncias e usava palavras espúrias” (*QS*. p. 30). Demonstra esta linguagem inculta do anfitrião e de seus amigos (também novos ricos) no *Satyricon*, a menção de um dos convivas sobre a opinião de Agamêmnon a esse respeito: “Agamêmnon, parece que eu ouvi você dizer: ‘Por que será que este chato fica tagarelado sem parar? Porque você, que pode falar, não fala. Você não é do nosso meio e, por isso, zomba da linguagem dos pobres (...)’” (65, 1). Mesmo assim, a boa estrela que não deixou de os acompanhar fez de ambos ‘homens de sucesso’, através de uma competência inata para os negócios. A atividade comercial do amigo de Marco tem na *Cena* uma correspondência direta: a descrição da vida de Trimalquião, representada na parede do *atrium*, dá conta de que ele teria sido um bom comerciante (cf. 29, 3-7, 39-40, 75-77). Há, inclusive, uma alusão que parece direta à *Cena* na novela portuguesa, em que se vê Próculo a imaginar negócios com navios (*QS*. p. 49). O orgulho que a mudança de estatuto justifica leva a que os personagens apregoem os bons resultados obtidos. No texto latino, o ex-liberto conta aos convivas como enriqueceu, e menciona que havia construído, perante o desastre de um naufrágio – percalço que dá ao destino afortunado que o bafejou um toque de verdade e ao seu protagonista um traço de robustez anímica -, “outros navios maiores, não só melhores, mas também mais protegidos pelos deuses (...) carreguei-os novamente com vinho, toucinho, cereal, perfume, escravos” (cf. 76, 5-6). Note-se como a imagem que Marco faz do amigo se aproxima da que aqui temos: “Eu já via Próculo a imaginar, nebulosamente, frotas e frotas de bojadas naves, pejudas de cereal, rompendo as salsas ondas do Marenostro, entre lustrosos golfinhos (...)” (*QS*. p. 49).

Após ter sido roubado, sem alternativa, Marco resolve visitar seu amigo Próculo para pedir-lhe dinheiro emprestado ou propor uma troca com a biga que havia ganhado no jogo (cf. *QS*. p. 30).⁶³⁵ A chegada do jovem à casa do ricaço já anuncia a proximidade com o texto latino; embora colhido na intimidade da casa e não em lugar público, como Trimalquião, Próculo aparece, numa primeira imagem, seguido por um batalhão de escravos, todos com funções bem definidas: “Próculo, de toga, vinha pelo terreiro da vila, rodeado de um rancho

⁶³⁵ Ao contrário do que se passa com Marco, que vai voluntariamente visitar um amigo de infância, no *Satyricon*, os três amigos – Encólpio, Ascilto e Gitão intrometem-se, por interferência de um amigo comum – Agamêmnon - na casa de um desconhecido. Cada uma das situações produz um efeito de surpresa distinto: no caso da *Cena*, pelo totalmente desconhecido; no de Mário de Carvalho, pelo que se julgava conhecer.

de escravos, todos desempenhando circunspectamente as suas funções” (*QS*. p. 42). No texto português, a toga usada por Próculo em casa parece um traço de esnobismo, já que, como vimos,⁶³⁶ esta era uma veste usada para ocasiões especiais. A alusão é clara ao traje estapafúrdio de Trimalquião - no desfile que o trouxe das termas a casa -, que “havia coberto a cabeça raspada com um manto avermelhado e, em volta do pescoço sobrecarregado de pano, ele tinha colocado um guardanapo guarnecido de uma larga banda de púrpura com franjas que caíam de um lado e de outro” (32, 2). Uma das fontes para a composição do retrato cômico de Trimalquião, a que Mário de Carvalho dá novo recorte, teria sido Nero; como afirma Walsh,⁶³⁷ o uso que o ex-liberto faz de um “bracelete de ouro com argola de marfim” (32, 4) ou do guardanapo no pescoço são peças inconfundíveis, com as quais o imperador teria aparecido em público.

No que a esse requinte de novo rico diz respeito, o amigo de Marco repete a cena em que Encólpio, Ascilto e Gitão se deparam com um espetáculo inusitado: primeiro, ainda nas termas, viram Trimalquião, “um velho careca, vestido com uma túnica avermelhada, jogando bola no meio de garotos de cabelos compridos” (27, 1). O espanto que esta visão causa é registrado pelo próprio narrador, enquanto admirava tanta suntuosidade juntamente com os amigos. Outros motivos de surpresa se foram, entretanto, acrescentando: Trimalquião não pegava as bolas caídas, ao contrário, “um escravo tinha um saco cheio de bolas e as colocava à disposição dos jogadores. Notamos também algumas situações singulares: (...) dois eunucos, dos quais um segurava um penico de prata e o outro contava as bolas (...)” (27, 3-4). Não somente a quantidade de escravos e as funções diversas que exerciam espantavam os convivas, mas a riqueza e o exotismo dos objetos que portavam: apesar de comuns, eles ganhavam, por força de um esnobismo de mau gosto, galas de uma originalidade nunca vista. Mário de Carvalho é mais sóbrio em pormenores, ainda que claro nas sugestões. Essas ostentações próprias de “um novo rico” traduzem um mau gosto extremo por parte de quem iria ser o seu futuro anfitrião e, “acima de tudo, a vulgaridade do novo-rico, revelada pela abundância opressiva da comida, pela decoração da vila, pela esposa briguenta e pela conversa ignorante”.⁶³⁸

O retrato que o *Satyricon* estabelece da “relação entre Trimalquião e os seus escravos, dado o seu caráter pormenorizado, torna-se um testemunho sociológico único de certos

⁶³⁶ Cf. análise sobre o traje na p. 204.

⁶³⁷ WALSH, 2006, p. 138.

⁶³⁸ WALSH, 2006, p. 115.

aspectos do tratamento a que alguns libertos do séc. I d. C. submetiam os membros da sua antiga classe social”.⁶³⁹ Mas logo entra, no quadro habitual, o traço grotesco do excesso: a quantidade de escravos do ex-liberto era tão extensa, que o dono tinha que dividi-los em decúrias. Este é o assunto de um diálogo entre Trimalquião e um cozinheiro: “De qual decúria você é?” (47, 11); “da quadragésima”, explicou o escravo, deixando patente a dimensão incrível do ‘exército’ da criadagem doméstica. Noutra ocasião, Trimalquião recorda: “comprei um mercado de escravos no atacado” (76, 8). Numa cena parecida, o Próculo português tenta impressionar o amigo mostrando a quantidade de escravos que possui. “_ Queres ver os meus escravos novos? Fizeram-me um bom desconto. Eu compro sempre por atacado... Qual terras, qual quê! Eu invisto em escravos, o bem mais precioso que um homem pode ter...” (QS. p. 46).

Ao espanto gerado pelos excessos do proprietário no romance latino, somam-se aqueles provocados pelas atividades desempenhadas por cada servo. É com admiração que os três convidados observam “na entrada, um porteiro vestido de verde, com um cinto cor de cereja, que estava de pé e descascava ervilhas em uma travessa de prata” (28, 8). Já no triclinio, os escravos ativos no serviço de mesa são inúmeros e especializados; alguns deles têm um correspondente direto no texto de Mário de Carvalho, como o que traz água para lavar as mãos na *cena*; assim, explica o narrador do *Satyricon*: “então nos pusemos à mesa, enquanto escravos alexandrinos vertiam água gelada em nossas mãos” (31, 3); do mesmo modo, no episódio em que Próculo recebe Marco, um escravo “trazia-lhe a água de rosas num gomil, outro uma toalha” (QS. p. 42) para que lavasse as mãos; e mais tarde, na prestação de igual serviço ao hóspede, outro portava “uma bacia de água de rosas para o egrégio Marco!” (QS. p. 43), cena em que se nota uma insistente recuperação do texto latino.

Mas estamos ainda no princípio. Os excessos de Trimalquião são tantos, que possui um escravo apenas para trazer “um tabuleiro de madeira de terebinto e com dados de cristal” (33, 2) e outro para varrer a mesa: “um carregador de liteira veio logo depois e varreu a prataria em meio às imundices restantes” (34, 3). O escravo que possui essa função tem um correspondente direto em Mário de Carvalho: levava “uma espécie de espanador que não se percebia bem se era para limpar o pó se para espantar insectos alados” (QS. p. 42). Em ambos

⁶³⁹ FERREIRA, P. S. O uso paródico e satírico do tema da escravatura na Cena petroniana. In: OLIVEIRA, F.; FEDELI, P.; LEÃO, D. (Org.) *O romance antigo: origens de um género literário*. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos da Universidade de Coimbra, 2005. p. 87-103, p. 87.

os casos, as funções irrelevantes de cada um dos servos indicam uma falta de refinamento de seus donos e os exageros de um ‘novo rico’.

Mas há também em Petrônio, por trás dos membros anônimos que constituem os batalhões de escravos, alguns com funções especificadas, como o intendente e o favorito, com representatividade direta no texto português. A somar, por exemplo, ao escravo ator de mimos, descrito como “(...) um escravo de bela aparência, coroadado com ramos de videira e de hera, mostrando que (...) interpretou composições em verso de seu senhor com voz extremamente aguda” (41, 6), havia aqueles que eram responsáveis pela confecção e serviço da comida. Tal era a mestria da sua intervenção que, segundo Walsh,⁶⁴⁰ essas iguarias causavam aos convivas primeiro um desconforto, depois uma repugnância seguida de verdadeiro pânico. Dotado de um humor nada convencional, Trimalquião, sem que os convidados entendessem o porquê, gritava ininterruptamente a palavra ‘Corte’⁶⁴¹ ao escravo cortador de carnes, que “despedaçou a carne de tal maneira que se poderia pensar que era um condutor de carro combatendo ao som de um órgão hidráulico” (36, 5-7). Na verdade, brincava com o chamamento do escravo, *Corte* (*Carpe*) e com a ordem dada: “corte!” (*carpe*). À figura desse escravo, junta-se a do outro, também ele cortador de carnes, descrito com pormenores físicos: “um enorme escravo barbudo, com pernas amarradas por faixas e vestido com uma capa colorida, que perfurou, batendo violentamente com uma faca afiada de caçador, a superfície lateral do javali, de cuja ferida aberta saíram voando tordos” (40, 5); e outro que devia proceder à matança (47, 11), e outro que havia de estripar o porco (49, 3-10). Em *Quatrocentos mil sestércios*, dentro da mesma linha de exibicionismo ainda que com maior sobriedade, há o ‘jardineiro’ (*QS*. p. 45), que cria rosas únicas.

Mais atenção, dada a correspondência direta que apresentam, merecem o intendente e o favorito. O intendente cumpria as funções de um mordomo, atento ao desempenho de cada uma das funções dos outros escravos. É ele quem explica a Marco: “com muitas desculpas, em nome de seu amo, que as termas⁶⁴² estavam fechadas para obras. (...) Deixava-me uma bandeja com empadas, uma bacia de água de rosas, e a promessa de providenciar uma tina e unguentos olorosos” (*QS*. p. 43). Essa figura alude a outro personagem da *Cena Trimalchionis*, o administrador de Trimalquião, que além do livro de contabilidade,

⁶⁴⁰ WALSH, 2006, p. 116.

⁶⁴¹ Cf. WALSH, 2006, p. 138. Segundo o autor, Nero também tinha um escravo chamado *Carpus*.

⁶⁴² Esta é uma alusão à famosa cena das termas da *Cena* (cf. *Satyricon*, 28), com que abre o episódio e que não é utilizada no caso de Próculo.

controlava igualmente os escravos (30, 1). O personagem latino possuía ainda um escravo ‘favorito’, que entra em cena na troca de turnos da criadagem e provoca a ira de Fortunata, sua mulher: “um garoto até bonitinho entrou em meio dos novos escravos, Trimalquião avançou sobre ele e o beijou muito longamente” (74, 8). O anfitrião inconveniente explica sua atitude aos outros convidados: “Eu beijei um garoto virtuosíssimo, não por causa de sua beleza, mas porque ele é cheio de qualidades: sabe a divisão por dez, lê um livro num piscar de olhos, adquiriu uma roupa da Trácia com seu próprio salário e comprou uma poltrona e dois vasos para vinho com seu dinheiro” (75, 4). Como o personagem do *Satyricon*, Próculo da mesma forma possui um ‘favorito’, um judeu a quem chamava de “última das suas maravilhas” (*QS*. p. 46) e com quem mantinha um relacionamento íntimo;⁶⁴³ no entanto, ao contrário de Trimalquião, a preferência que tem por este judeu é confessadamente mais rasteira, deve-se apenas à sua aparência física perfeita (cf. *QS*. p. 47).

A casa em que vivem os dois milionários é a moldura natural do mesmo mau gosto. A de Próculo, tal como a do seu modelo, é decorada com objetos que os outros cidadãos possuem, mas que, no seu caso, são de um requinte disparatado. É esse exagero que espanta Marco, quando lhe descreve o ambiente e o luxo: “aqueles mosaicos, aqueles murais, aquele luxo de escravos ricamente vestidos, aquelas baixelas de prata...” (*QS*. p. 42). Esse passo é apenas uma síntese da riqueza da casa do ex-liberto, que vemos descrita na *Cena* (28-30) com expansão de pormenores. Alguns apontamentos merecem atenção; no *Satyricon*, o escravo avisa aos recém chegados que Trimalquião “equipou sua sala de jantar com um relógio e um tocador de corneta, para que ele saiba a todo momento quanto tempo perdeu na vida”(26, 8-9). É também um enorme relógio grego a maior preciosidade de Próculo, ao qual não faltam os exageros do novo rico. Vejamos sua descrição:

(...) a máquina mais valiosa daquela vila: uma clepsidra grega, enorme, que dispunha uma enorme gárgula sobre um tanque em forma de vieira. A cada hora, a maquineta infernal soltava um zumbido e expelia pela gárgula um peixinho vermelho que ficava a nadar, junto aos que já lá estavam. Para se saber as horas bastava contar os peixinhos. (CARVALHO, 1991, p. 46)

⁶⁴³ Na cena de descrição do escravo judeu, há uma menção a outro romance do autor, *Um deus passeando pela brisa da tarde*. Embora de maneira mais rápida, o narrador alude ao início do cristianismo: “Próculo ria, ria, da minha ingenuidade: _ Mas este judeu, Marco, não é um judeu qualquer! Nasceu no Sul, em Ossunuba... É um daqueles Judeus que adoram um Deus que foi crucificado no tempo de Tibério por ter cometido uns desacatos e dito umas aleivosias lá numa cidade qualquer de ... Enfim... uns que andam para aí sempre a desenhar peixes por todo o lado... Até é engraçado...” (CARVALHO, 1991, p. 47)

Há também o motivo das pinturas murais que ornamentam o átrio; onde Trimalquião misturava quadros da sua própria existência com cenas do mito e episódios da *Iliada* e da *Odisseia* (29), Próculo preferia motivos da *Eneida* (*QS*. p. 60).

Para Marco, essa era apenas uma trapalhada que “os malditos gregos inventam para delícia dos tolos como Próculo” (*QS*. p. 46). O jovem, apesar de ser considerado um “pateta”, percebe claramente que a intenção do amigo era ofuscá-lo com toda aquela ostentação e riqueza. E assim, sob a evidência superficial dos requintes do ambiente, vai surgindo a personalidade do seu proprietário. O desenho físico e psicológico de Próculo é fornecido por Marco, uma réplica de Encólpio na qualidade de narrador: ricamente vestido, “estava mais gordo” e “efeminado”; em termos psicológicos, Próculo, como Trimalquião, é descrito como um bom negociante, o que a própria riqueza comprova (cf. *Saty*. 75 e 76), mas que não possui nenhum requinte.

Mas ao centro do episódio está a refeição. O jantar dos dois amigos, em *Quatrocentos mil sestércios*, reproduz, de forma resumida, a *cena* de Trimalquião. As bailadeiras, por exemplo, com que Próculo atrai o hóspede para os encantos da mesa, “um tanto desajeitadas e com excesso de adiposidades” (*QS*. p. 48) remetem ao espetáculo dos quatro dançarinos que bailam ao som da orquestra de Trimalquião (36) numa menção aos divertimentos de mau gosto que, sob a aparência de requinte, perturbam a convivência dos comensais; assim, “quatro dançarinos, saltitando no compasso da orquestra, apresentaram-se rapidamente e retiraram a parte superior da bandeja” (36, 1). Como também o vinho (*QS*. p. 48) recordava o aparato que o serviço correspondente revestia na casa de Trimalquião.

(...) foram trazidas ânforas de vidro cuidadosamente cobertas de gesso, cujos rótulos tinham sido afixados no gargalo com a seguinte inscrição: ‘Vinho Falerno de cem anos, colhido durante o consulado de Opímio’. (...) Trimalquião aplaudiu e disse: ‘Ai, ai! Então o vinho vive por muito mais tempo do que o pobre homem’. (...) nós ficamos bebendo e contemplando muito atentamente toda aquela ostentação (...). (*Saty*. 34, 6-7)

Outra questão que importa recordar é que, de acordo com Walsh, a linguagem⁶⁴⁴ vulgar dos libertos, e do próprio Trimalquião, constitui “a tendência cômica mais rica da *cena*.

⁶⁴⁴ Sobre a questão do estilo e caracterização no *Satyricon*, leia-se o artigo de GEORGE, P. Style and character in the *Satyricon*. *Arion*, Boston, v. 5, n. 3. p. 336-358, 1966. Segundo o autor (cf. p. 337), “o leitor moderno talvez não seja muito suscetível ao *ornatus* (‘estilo’) com uma indicação de personalidade: para os Romanos, no entanto, a conexão entre estilo e caráter era um ponto cardinal da teoria retórica; ela era generalizada como um provérbio, e particularizada esquematicamente em livretos de retórica. Características morais estavam ligadas a

Esta técnica não era incomum na comédia grega antiga ou no romance, mas a justaposição de um linguajar vulgar e um culto evidenciam essas diferenças que Petronio quis expressar”.⁶⁴⁵ Parodiando o *Satyricon*, Próculo oferece um jantar pomposo, mas sem outros convivas, que em Petronio são importantes para ampliar o universo de novos ricos a que o próprio Trimalquião pertence; entretanto, há as conversas que se contam à mesa, que demonstram particularidades dos personagens. É por isso que “os discursos dos ex-escravos são cuidadosamente colocados na saída e no retorno de Trimalquião quando ele atende as suas necessidades físicas; na sua ausência os personagens e os sentimentos dos outros libertos servem para iluminar o meio e os valores do anfitrião.”⁶⁴⁶ Numa réplica, também neste caso mais sóbria, das falas dos libertos, o jantar de Próculo é seguido por uma conversa a dois sobre negócios. Mário de Carvalho está, no entanto, atento para sublinhar a importância do motivo na *Cena* quando escreve: “E naquele momento, em frente do meu discípulo ... com reminiscências de conversas ...” (*QS*. p. 49). Desse diálogo, percebemos que o anfitrião de Marco, apesar de ser bom negociante, “era muito asno” (*QS*. p. 30), pois acreditava (ou fingia que acreditava) na conversa do visitante. Este demonstra ser um especialista na arte de mentir: das conversas sobre negócios que ouvira aqui e ali, o jovem reproduz um discurso que em tudo se assemelha ao dos negociantes profissionais. O assunto incidia, apesar das diferenças evidentes, na ‘arte de construir fortunas rápidas’, interesse que Marco partilhava com os convivas latinos.

Essas relações intertextuais a que vimos aludindo a propósito da *Cena* não são fenômenos únicos na obra do autor, mas, em *Quatrocentos mil sestércios*, elas são mais diretas e sistemáticas, voltadas para uma fonte concreta, na medida em que o autor recria tanto um contexto histórico-social do século II d. C., quanto textos precisos que dele são uma referência literária.

7.4.3 *Quatrocentos mil sestércios* e o romance de Apuleio

Em um tipo de estrutura textual que poderíamos chamar de ‘labiríntica’, *Quatrocentos mil sestércios*, dentre outras obras que já mencionamos, dialoga da mesma forma com o

ferramentas retóricas de estilo de forma que, se primitivas, eram pelo menos compreensíveis; e os termos da crítica literária se baseavam muito nessa censura e aprovação moral”. Tradução nossa.

⁶⁴⁵ WALSH, 2006, p. 123. Cf. alguns dos exemplos dados pelo autor dessa linguagem nas pp. 123-125.

⁶⁴⁶ HUBBARD, T. K. The narrative architecture of Petronius’ *Satyricon*. *AC*, n. 60, Bruxelles, p. 190-212, 1986, p. 194. Tradução nossa.

romance latino de Apuleio, *O asno de ouro*⁶⁴⁷ (séc. II d. C.), no qual se contam as peripécias de Lúcio, que, transformado em asno, vive uma experiência de aprendizagem e amadurecimento: viajando pela Grécia em negócios, hospeda-se na casa de uma feiticeira, passa uma de suas pomadas pensando que se transformaria em pássaro, e acaba metamorfoseado em burro, para viver, qual novo Ulisses, uma aventura de regresso à sua própria identidade.⁶⁴⁸

Mas o traço que mais aproxima a narrativa latina da portuguesa é, certamente, o tema da viagem, que inclui, como já vimos, um “conjunto de pressupostos mais ou menos inevitáveis”,⁶⁴⁹ como o caráter do viajante, o itinerário a cumprir, o meio de transporte, o objetivo e os companheiros de viagem. Para Machado e Pageaux, ao analisarem e distinguirem a viagem imaginária da narrativa de viagem, esta última “é, passagem do desconhecido ao conhecido”.⁶⁵⁰ Logo, podemos dizer que tanto Lúcio quanto Marco acham uma resposta para suas vidas – Lúcio, através da religião; Marco, por meio do dinheiro – e passam de fato a se conhecer. As motivações para as viagens são parecidas: o personagem de Apuleio viaja para a Tessália a negócios (1.1); o de Mário de Carvalho para pedir dinheiro emprestado a um amigo com a desculpa que queria fazer negócios (*QS*. p. 30). O que leva a que esses viajantes se submetam às intempéries e perigos de um percurso é um projeto de trabalho e de conhecer as artes mágicas, no caso de Lúcio (cf. 3. 14); e, no caso de Marco, uma missão que se traduz na retomada do dinheiro perdido: o que o impulsiona a seguir em frente é a ambição (cf. *QS*. p. 75). Em passagem muito conhecida de seu livro *Magia e técnica, arte e política*, Benjamin assegura que são dois os tipos arcaicos de narradores: o

⁶⁴⁷ Todas as citações obedecem à tradução de GUIMARÃES, R. *Apuleio. O asno de ouro*. São Paulo: Cultrix, 1963.

⁶⁴⁸ Não se pode deixar de referir a propósito desse romance, que há uma versão grega dessa narrativa atribuída a Luciano de Samósata, *Eu, Lúcio - memórias de um burro* (séc. II d. C.), cuja estrutura é reduzida, mas claramente envolvida na mesma tradição. Tem-se notícia, através de Fócio (séc. IX d. C.), de um outro texto com o título *Metamorfoses*, atribuído a Lúcio de Patras. Segundo Futre Pinheiro, a maioria dos estudiosos “aceita a tese de Perry (1967) de que Luciano foi o autor do texto perdido das *Metamorfoses* que Fócio descreve e que aparentemente terão servido de modelo para o reuso que lhe é atribuído, bem como para *As Metamorfoses* de Apuleio”. Contudo, lembra a autora que essa posição não é unânime entre os pesquisadores. Cf. FUTRE PINHEIRO, M. P. Origens gregas do género. In: OLIVEIRA, F; FEDELI, P.; LEÃO, D. (Org.) *O romance antigo: origens de um género literário*. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos da Universidade de Coimbra, 2005, p. 09-32, nota 22. Para uma discussão sobre essa problemática, leia-se PERRY, B. E. Lucian’s *Metamorphoses*. In: _____. *The ancient romances: a Literary-historical Account of their origins*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1967, p. 211-235. Cf. o quadro comparativo dos temas das duas obras em WALSH, 2006, p. 147.

⁶⁴⁹ SOUSA E SILVA, 2005, p. 223.

⁶⁵⁰ MACHADO; PAGEAUX, 1989, p. 47. Cf. Também BRANDÃO, 2005, p. 234. Para o helenista, no “romance de viagem, o indivíduo tem pouca importância, pois o interesse está colocado, plenamente, sobre o mundo em que ele circula”.

campones sedentário e o marinheiro comerciante; “quem viaja tem muito que contar”,⁶⁵¹ afirma o crítico. Segundo essa categorização de Benjamin, Marco, o narrador de sua aventura, poderia ser considerado um narrador ‘viajante’, por colher vivências e histórias ao longo da viagem para contá-las depois, pois “a experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores”.⁶⁵²

No início da narrativa, a imagem que se tem desse narrador viajante de Apuleio, no início do romance, é a de um jovem ainda imaturo a quem agrada conhecer os prazeres terrenos. Lúcio descreve-se a si mesmo como alguém “com o espírito sempre ansioso e ávido ao mais alto ponto de conhecer fatos raros e maravilhosos (...)” (2. 1); sua ânsia de viver plenamente os desejos físicos, de satisfazer a curiosidade perante o desconhecido, leva-o a mentir para seu anfitrião a fim de alcançar uma noite de prazeres com Fóti, a escrava da casa. Assim, o jovem se recrimina por ter iniciado uma conversa com o homem “tão inoportunamente (...) e com isso perdido boa parte da minha noite e seus dulcíssimos frutos de volúpia” (2. 15). De acordo com Walsh, Apuleio chama sempre a atenção para as fraquezas, sensualidade e curiosidade de seu protagonista.⁶⁵³

O Marco de *Quatrocentos mil sestércios*, embora não tenha como característica primordial a curiosidade que toma Lúcio, partilha com ele a mesma leviandade: passa a vida percorrendo banquetes, termas (*QS*. p. 16), a taberna de Víscon (*QS*. p. 17) ou fazendo arruaça com os amigos (*QS*. p. 21). Apesar de agora recusar os favores sexuais de Lícia, serva da família, Marco deixa claro que, quando mais jovem, os aceitara prontamente (*QS*. p. 14). Ambos personagens são crédulos e fáceis de ludibriar, haja vista o episódio em que Lúcio foi enganado e levado a crer que havia matado um homem: na verdade o jovem havia atacado “três odres de pêlo de cabra” (3.1-18), tudo parte de um ritual “em honra do Deus Riso”⁶⁵⁴ (3. 11). Marco, da mesma forma, foi ludibriado e roubado três vezes por pessoas que considerava como amigas (cf. *QS*. p. 28, 50, 51, 62).

Com o protagonista de Apuleio, Marco vivencia diversas experiências em comum. A viagem que empreende é estruturada, inicialmente, como a de *O asno de ouro*. Em ambas é o acaso que determina os acontecimentos excepcionais: Lúcio *por acaso* usa a pomada errada; *por acaso* não encontra as rosas necessárias para reverter a feitiçaria (cf. 3, 24-25); é *por*

⁶⁵¹ BENJAMIN, 1994, p. 198-199.

⁶⁵² BENJAMIN, 1994, p. 198.

⁶⁵³ WALSH, P. G. The ‘Metamorphoses’. In: _____. *The Roman novel*. London: Bristol Classical Paperbacks, 2006, p. 141-189, p. 179.

⁶⁵⁴ Sobre essa passagem, cf. WALSH, 2006, p. 155.

acaso que os bandidos entram na casa de Fótis e levam o asno; depois, nos vários episódios seguintes, é também *o acaso* que guia o destino do asno e de seus donos.⁶⁵⁵ Mas, tanto no texto latino como no português, é a imprudência dos jovens que os impele à aventura, ou seja, são responsáveis, ou como garante Bakhtin,⁶⁵⁶ culpados. Por causa de um descuido (ou curiosidade no caso de Lúcio), desencadeiam o jogo do *acaso*.

Descritos os traços básicos dos viajantes, passemos à análise dos meios de transporte utilizados na viagem. Lúcio, a caminho da Tessália, viaja sobre “um cavalo indígena, um cavalo todo branco” (1.2), que demonstra uma certa posição social do jovem. Mas esse é um trecho pequeno perante o que terá de transpor após a metamorfose, mas mesmo assim muito significativo. No caso de Sócrates, vítima das bruxas, está antecipada a sua experiência; mas, em vez de aviso, a história serve-lhe apenas de diversão e de entretenimento. Nessa outra fase da viagem, que o levará de encontro à sua verdadeira identidade, Lúcio converte-se em um meio de transporte às avessas: transformado em burro (3.24), “maltratado pela sorte e relegado à solidão [em] um canto da estrebaria” (3.27), passa, ele mesmo, a ser uma besta de carga: os ladrões, “atrapalhados com o excesso da opulência, tiraram-me da estrebaria, com o outro asno e o meu cavalo, carregaram-nos quanto puderam com as bagagens mais pesadas (...)”, reclama o rapaz (3. 18). O protagonista de *Quatrocentos mil sestércios*, também no início da viagem, seguia em uma biga que tombava para o lado, condição que, associada ao condutor inapto, formava uma cena ridícula e perigosa. Depois de passar por uma ponte, escuta: “Apeia-te, apeia-te, parvo”, gritava a guarda, gritavam os transeuntes, mas eu insisti no meu modo pessoalíssimo e temerário de conduzir o carro” (*QS*. p. 31). Repare-se na similaridade das situações, cômicas em ambos os casos.

Dos encontros amigáveis ou agressivos que se sucedem nas duas tramas, chamamos a atenção, primeiramente, para os companheiros iniciais de viagem dos protagonistas. O personagem de *O asno de ouro*, no caminho para a Tessália, é acompanhado por dois parceiros. Quando o jovem lhes tenta ouvir as conversas, escuta um deles dizer: “‘Ah’! (...) Também contas tantos absurdos e tão grandes mentiras!” (1.2). Curioso, Lúcio envolve-se no assunto, pois “o amável entretenimento de uma história aplinará a áspera encosta que temos a escalar” (1.2). O companheiro que ria ironicamente explica o teor das histórias: “são tão verídicas que se pretende que, murmurando palavras mágicas, obrigam-se os rios a subir para

⁶⁵⁵ Cf. BAKHTIN, 1988, p. 239.

⁶⁵⁶ BAKHTIN, 1988, p. 239.

as nascentes; encadeia-se o mar, tornado inerte (...); detém-se o Sol; atrai-se a Lua; desprendem-se as estrelas; suprime-se o dia; pára-se o curso da noite” (1.3). Estas histórias mentirosas remetem para o aviso do narrador no início do texto:

Muitas fábulas quero apresentar-te, em variada seqüência, nessa conversa de estilo milesiano,⁶⁵⁷ e agradar teus benévolos ouvidos (...) Verás, encantado, seres humanos, despojados de sua imagem e condição, tomarem outra forma; depois, ao contrário, e por uma ordem inversa, serem convertidos em si mesmos. (...) Da Grécia veio esta história. Atenção, leitor: ela vai-te alegrar. (APULEIO, 1-1)

De acordo com Teixeira, “basta uma pequena abordagem ao *Asinus aureus* de Apuleio para o leitor se aperceber da quantidade de histórias que integram o romance”,⁶⁵⁸ para as quais se alerta: o que se contará são histórias variadas com as quais se entretêm os viajantes.

Em *Quatrocentos mil sestércios*, Marco também encontra um companheiro de viagem amigável, um mercador que lhe conta histórias ao longo do trajeto, que logo de início “entabulou uma enfasiada conversação. Nisto tinha o meu companheiro grande prática, que passava a vida na estrada como bufarinheiro, e considerava dever de solidariedade entreter outros viajantes” (*QS*. p. 33). O teor das conversas, como se pode comprovar pela descrição de Marco, repete-se no romance português: frivolidades para passar o tempo. Assim, Marco nos avisa que no futuro contará as “velhíssimas histórias” do mercador (*QS*. p. 34). Em outra passagem, o protagonista reafirma as tolices contadas pelo homem ao esclarecer:

Já o gramático Filístion, de ponteiro na mão e olhar sombrio – muitos e pesados anos atrás-, havia tratado da semântica da expressão ‘discutir acerca da sombra de um burro’,⁶⁵⁹ que já eu tinha, em tardes ásperas, analisado, coberto de suores viscosos, as fábulas de Fedro, já tinha, na taberna do Víscon e noutras, rido das diversas anedotas sobre os Tartésios, já tinha, à socapa e com impiedade, escutado aleivosias contra o imperador. Pois naquele troço de viagem⁶⁶⁰ coube-me recapitular tudo de novo pela voz tonitruante e – pensava ele - jocosa, do meu companheiro de marcha. (CARVALHO, 1991, p. 34-35)

⁶⁵⁷ Estas seriam histórias que se contam para preencher o tempo, dentro da tradição milesiana, ou das narrativas isoladas da ação principal, cujo objetivo é o puro entretenimento. São exemplos desse tipo de narrativa, no *Satyricon* o episódio do lobisomem e da viúva de Éfeso; em *O asno de Ouro*, citamos como exemplo a história de Sócrates, contada por Aristómenes. Cf. WALSH, 2006, p. 154 e 167 sqq.

⁶⁵⁸ TEIXEIRA, C. A. A. As histórias no *Asinus Aureus* de Apuleio e a sua relação com o romance. In: OLIVEIRA, F; FEDELI, P.; LEÃO, D. (Org.) *O romance antigo: origens de um género literário*. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos da Universidade de Coimbra, 2005. p. 167-183, p. 167.

⁶⁵⁹ Grifo nosso.

⁶⁶⁰ É notória, igualmente, a referência à literatura de viagem tão comum na tradição literária portuguesa.

O que indica a trivialidade das narrativas é a expressão “discutir acerca da sombra de um burro” (*QS*. p. 34),⁶⁶¹ frase proverbial para designar um assunto de discussão frívolo, que somente os parvos aceitariam debater.

Mas não é apenas com companheiros de viagem amigáveis que se encontram os protagonistas. Os salteadores que invadem a estrebaria onde Lúcio fora confinado reaparecem na novela portuguesa. Em Apuleio, eles roubam o próprio Lúcio, metamorfoseado em asno (3.28). A descrição dos salteadores corresponde, neste caso, a um bando de homens sujos, dispostos a roubar e “armados todos de gládios e de tochas” (3.28-29); bandidos violentos,⁶⁶² não têm a menor piedade do burro, que é açoitado por causa do “som desafinado” de sua “voz” (3.29), nem de quem se achesse no seu caminho. Os ladrões são comandados por um chefe “que ultrapassa em força todos os outros” (4.8). No texto português, Marco e o comerciante também são abordados por salteadores, cujo retrato é muito parecido com o do texto latino: a aparência pouco recomendável e perigosa é intensificada pelo “aspecto menos limpo das vestes e pelos artefactos cortantes e nada agrícolas que exibiam nas mãos” (*QS*. p. 36). Eládio é o chefe do bando, que aborda os viajantes inicialmente de forma cortês e irônica: “Avé, ilustres viajantes. Foi Mercúrio que propiciou este aprazível encontro. Não ireis decerto furtar-vos à vontade divina e recusar o auxílio a estes pobres e humildes deserdados expulsos das suas terras e perseguidos pela justiça de Roma devido a certos mal-entendidos?” (*QS*. p. 37). Entretanto, apesar da fala aparentemente amigável, a violência do grupo logo vem à tona quando a patrulha de César chega ao local; sem a menor piedade, Eládio mata o mercador antes de fugirem (*QS*. p. 38).

Dos encontros ameaçadores que têm Lúcio e Marco, não poderíamos deixar de mencionar a cena do romance de Apuleio em que um urso atemoriza Lúcio em sua marcha; o

⁶⁶¹ Cf. TOSI, 1996, p. 230. De acordo com Tosi, os escoliastas que transcreveram esse provérbio referem-se a uma anedota que estaria em sua origem: Demóstenes defendia no tribunal um homem que poderia ser condenado à morte, mas ao perceber que os juízes não lhe davam atenção, começou a contar a história de alguém que alugou um asno para levar um carregamento de Atenas a Mégara. Tal homem parou sua viagem para se esconder do sol à sombra do asno, o que causou revolta ao dono do animal que alegava não ter alugado a sombra, mas somente o animal. Nesse ponto, Demóstenes pára a narrativa e os juízes, curiosos, solicitam a conclusão da história, ao que o orador responde ser estranho que juízes se interessem mais por uma causa que diz respeito à sombra de um asno que por uma que se referia a vida de um homem. Essa mesma expressão encontra-se em *Hermótimo* ou *As escolas filosóficas*, de Luciano, e refere-se à atividade do filósofo. No diálogo entre Licino e Hermótimo, o primeiro tenta convencer o amigo que a verdade é inatingível. Seria, conseqüentemente, impossível ao homem conhecer ao longo de sua vida todas as vertentes filosóficas, porque “todos aqueles que se dedicam à filosofia lutam, por assim dizer, pela sombra dum burro” (§71), porque a filosofia se prende a questões tolas. Cf. CHAMBRY, É. Luciano. *Hermotimos ou les Sectes*. In: *Oeuvres complètes*. Paris: Librairie Garnier Frères, [19-?]. Cf. também o capítulo *A sombra do asno* em BRANDÃO, 2001, p. 51-64.

⁶⁶² Cf. WALSH, 2006, p. 158 sqq.

protagonista, ao fugir de seu algoz, encontra-se com um urso carniceiro, que posteriormente o libertará do inimigo (7.26). Um jovem acabara de atar o burro a uma árvore, “quando, de súbito, de uma caverna vizinha, erguendo a cabeça funesta, saiu um urso carniceiro” (7.24). Diante de tal visão, o burro-Lúcio esquece-se dos problemas que o afligem para fugir da morte. A cena é retomada no texto contemporâneo: Marco, ao procurar o *optio* que lhe havia roubado os quatrocentos mil sestércios, depara-se, no meio da mata, com “a ursa Tribunda, o monstro que assolava toda a campina desde a Salácia a Miróbriga” (*QS*. p. 68);⁶⁶³ é essa ursa que mata tanto o *optio* quanto o ladrão Eládio. Como na *Odisseia*, os protagonistas confrontam-se ora com pessoas que podem ajudá-los (mesmo que seja divertindo-os com histórias tolas), ora com os ‘monstros’ que dificultam suas vidas. No texto de Apuleio e de Mário de Carvalho, esses monstros são animais ferozes que põem a prova o protagonista, mas sua imagem se distancia de seres fabulosos como as Sereias, Cila ou o Ciclope da *Odisseia*.

Segundo Walsh,⁶⁶⁴ *O asno de ouro* é uma história ambivalente, pois o intuito de Apuleio de desenvolver a narrativa como uma fábula não pode ser negado; todavia a perspectiva religiosa, através da qual Lúcio se encontra a si mesmo, proporciona um tom de moralidade religiosa ao desfecho. Podemos dizer que Lúcio viaja para conhecer a magia, mas é transformado em sacerdote de Isis e assim encontra seu verdadeiro “eu”. Marco, embora buscasse apenas a solução para um problema causado por seu descuido, acaba por encontrar-se consigo mesmo: por isso afirma que se tornou um homem respeitável, que empresta dinheiro a juros, ou seja, encontrou sua verdadeira vocação: tornou-se ‘banqueiro’, mentiroso, é verdade, mas próspero.

⁶⁶³ Para uma análise das figuras de animais em Apuleio, veja-se o artigo de FERRÃO, C. M. G. A simbólica dos animais no romance de Apuleio. *Humanitas*, v. 52, p. 155-186, Coimbra, 2000.

⁶⁶⁴ Cf. WALSH, 2006, p. 189.

8 Considerações Finais

Ao longo do desenvolvimento dessa pesquisa, e através da própria análise dos textos literários de Mário de Carvalho, novas e múltiplas questões que não havíamos pensado no projeto inicial de tese surgiram. Muitas delas tiveram o mérito de propiciar uma melhor clareza sobre o tema desenvolvido e outras possibilitaram a compreensão de algumas estratégias literárias constantes na narrativa do autor.

Concluimos que nossa hipótese inicial de pesquisa se confirma e que os temas da viagem, do ‘outro’ e da guerra na obra de Mário de Carvalho podem ser associados à tradição literária greco-latina (sobretudo com a epopéia, o teatro, a historiografia e o romance). Contudo, pudemos constatar que, ao se tratar da literatura latina, Mário de Carvalho dirige seu olhar mais especificamente para o romance latino. Esses temas na obra do autor português trazem à tona diversos questionamentos sobre a condição humana, como por exemplo, a procura por uma (ou várias) identidade, as restrições espaciais e temporais a que estamos sujeitos, ou o olhar sobre aquele que é diferente. Sobre estes diálogos intertextuais, pensamos que eles ocorrem através das relações que nós leitores estabelecemos entre os textos, que são realizadas de formas múltiplas e sempre suscetíveis de novas interpretações, numa dinâmica ativa e instável: é o leitor quem estipula o que deve ser considerado ou não, é ele quem determina o destaque das diferenças ou semelhanças, ou se deve destacar ambas facetas,⁶⁶⁵ processo que consideramos fundamental para a interpretação de um texto literário.

Conforme demonstramos nos capítulos anteriores, Mário de Carvalho trata os temas clássicos de maneiras completamente diferentes. Os temas inspirados na tradição literária grega surgem, em *Fabulário e outras histórias*, *A Inaudita Guerra da Avenida Gago Coutinho* e *Fantasia para dois coronéis e uma piscina*, disseminados pelas narrativas de uma maneira indireta, relacionados a temáticas e aos problemas que o homem contemporâneo enfrenta. Assim, mantêm com os textos atuais uma afinidade longínqua e apenas aludida, mesmo que haja nessas narrativas fórmulas e mitos que evidenciam concretamente uma recuperação dos textos gregos e latinos.

Na coletânea *A Inaudita Guerra da Avenida Gago Coutinho e outras histórias*, os protagonistas, sempre envoltos na rotina e no anonimato, são lançados em viagens fantásticas,

⁶⁶⁵ PRATA, 2007, p. 10.

às vezes, através do tempo, em transportes estranhos, insólitos, que lhes possibilitam o contato com um ‘outro’, que pode ser um estrangeiro, alguém de uma terra esquisita ou extraordinária, de um tempo histórico remoto, ou com exóticas criaturas, diante dos quais os personagens não conseguem esboçar uma reação. Essa viagem pode colocar os personagens diante de um provável confronto bélico, como o que vimos no conto *A Inaudita Guerra da Avenida Gago Coutinho*, o que possibilita uma reflexão sobre a constituição ou formação de um povo.

Em *Fabulário*, a temática da viagem a lugares extravagantes e o encontro com civilizações ou com o ‘outro’ são constantes. Ambos os temas relacionam-se com uma necessidade imprescindível de fuga da rotina ou do que é habitual. Os personagens caracterizam-se, com em *A Inaudita Guerra da Avenida Gago Coutinho e outras histórias*, pelo anonimato e mesmice. Entretanto, o autor não deixa de refletir sobre o passado histórico de Portugal, sobretudo, nos contos reunidos em *Países*.

Guiada pela fantasia, o papel da viagem é a de propiciar ao personagem (e ao leitor) uma ponderação a propósito da função que exerce no mundo em que vive. Nesse sentido, a ‘viagem’ é encarada como evento que possibilita ao sujeito o encontro com seu próprio “eu” ou mesmo com o ‘outro’. A discussão sobre os valores guerreiros também é problematizada em *Fabulário*, principalmente no conto *A Tribo* de forma a causar a impressão de que a guerra continua a fazer parte dos repertórios de ações praticados pelo homem comum.

O tema da ‘viagem’ em *Fantasia para dois coronéis e uma piscina*, como analisamos anteriormente, contempla planos distintos: o da viagem portuguesa em direção ao mar; o da viagem em direção oposta, expressa pela mudança dos militares e suas famílias para o Alentejo; e o da viagem “fantástica”, que se concretizaria em uma busca de projeto (ou destino) coletivo para Portugal, após o fim de um império ultra marítimo. Para além desses níveis, há, ainda, a idéia de uma “viagem literária pelo tempo”. O tema do ‘outro’ nesse romance apresenta-se como a metamorfose, tema muito apreciado pelos antigos, do ser humano em animal quando este não respeita as normas da sociedade a que pertence. Através de uma retomada da *Poética* de Aristóteles e da *Arte Poética* de Horácio, o autor nos propicia, ao longo do texto, uma complexa e irônica discussão metaficcional.

O diálogo intertextual estabelecido entre *Quatrocentos mil sestércios* e os textos da literatura latina é estabelecido de forma diametralmente oposta da que mencionamos nos textos anteriores: Mário de Carvalho reconstrói o panorama cultural, histórico e literário de

uma província romana na Península Ibérica, que equivale ao século II d. C. Muito há nessa obra que será recuperado em *Um deus passeando na brisa da tarde*. Quanto aos *Quatrocentos mil sestércios*, os textos de Plauto, Apuleio e Luciano, são ‘entrelaçados’ de forma sistemática para constituir uma narrativa em que a viagem é uma etapa necessária para que o personagem encontre sua identidade.

A narrativa, ao dialogar com a comédia de Plauto, com os romances latinos de Petrónio e Apuleio, apresenta, por meio da paródia e da ironia, um mundo fictício, que apesar de remoto, permite a reflexão e a crítica das instituições, do homem e do mundo atual. O que aproxima a narrativa latina da portuguesa é, seguramente, o tema da viagem, através do qual o personagem passa a se conhecer de fato.

Após esta pesquisa sobre as relações do texto de Mário de Carvalho com os textos antigos, podemos concluir que é demasiado empobrecedor conceber uma narrativa contemporânea totalmente autônoma, sem relação com a cultura e a literatura erigida ao longo da história da humanidade. Mesmo sendo autônomas e criativas, as narrativas desse escritor analisadas não podem negar sua relação com a tradição literária já existente, “não simplesmente para traçar paralelos entre esses textos, mas para evidenciar como esses paralelos afetam sua interpretação”.⁶⁶⁶

Finalmente, entendemos que esse nosso estudo demonstrou a extraordinária habilidade do escritor lisboeta para transformar suas pesquisas (geo-históricas, literárias e étnicas) em leitura de erudição e sofisticação ímpares. A forma como é sugerido e observado o passar do tempo; como são revisitadas regiões da Lusitânia nunca vistas, imagens mantidas somente pela escrita; como são desejadas terras nunca conquistadas (por outras gentes ou mesmo por um Portugal sonhado); a forma como se guerreava em combates nunca antes travados. Enfim, as formas de construção literária praticadas por Mário de Carvalho levam-nos a crer que sua literatura se utiliza não só da literatura antiga como também de informações acadêmicas em amálgamas inéditos e saborosos.

Entendendo “a literatura [como] coisa pouco séria num mundo que decerto só pode ser levado a sério por quem não o for, ou, inversamente, que é nesse mundo aquilo que nos resta de sério (...) ou o que nos permite suportá-lo”,⁶⁶⁷ Mário de Carvalho - ao refazer mitos, desfazendo a *gravitas* do passado - propõe obras muito a gosto do nosso tempo, como um

⁶⁶⁶ PRATA, 2007, p. 16.

⁶⁶⁷ SILVESTRE, 1998, p. 213.

“indutor de desilusões ou de pesadelos”,⁶⁶⁸ mas que guardam o humor, ou, mais ainda, o sabor de se colocar capaz de um olhar crítico sobre o passado, o presente e o futuro em espaços múltiplos.

⁶⁶⁸ Cf. entrevista com o autor, nº 4.

BIBLIOGRAFIA GERAL

Edições de Mário de Carvalho e entrevistas

CARVALHO, M. *A Inaudita Guerra da Avenida Gago Coutinho e outras histórias*. 9 ed. Lisboa: Editorial Caminho, 1992. [A Inaudita Guerra]

_____. *Água em pena de Pato*. Lisboa: Caminho, 1992.

_____. *A paixão do conde Frois*. 3. ed. Lisboa: Caminho, 1993.

_____. *A sala magenta*. Lisboa: Caminho, 2008.

_____. *Casos do beco das sardineiras*. Lisboa: Contra-Regra, 1982.

_____. *Contos da sétima esfera*. 2 ed. Lisboa: Caminho, 1990.

_____. *Contos Vagabundos*. Lisboa: Caminho, 2000.

_____. *Fabulário e outras histórias*. 3 ed. Lisboa: Editorial Caminho, 1997. [Fabulário]

_____. *Fantasia para dois coronéis e uma piscina*. 3 ed. Lisboa: Caminho, 2003. [Fantasia]

_____. *O livro Grande de Tebas: Navio e Mariana*. 3 ed. Lisboa: Caminho, 1996. [Tebas]

_____. *Os Alferes*. 3 ed. Lisboa: Caminho, 2000.

_____. *Quatrocentos mil sestércios seguido de o Conde Jano*. Lisboa: Editorial Caminho, 1991.

_____. *Um deus passeando pela brisa da tarde*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1995.

_____. *Alguma coisa me perturba. Ler Livros e Leitores*, Lisboa: Círculo de Leitores, n. 34, 1996, p. 38-49. Entrevista de João Paulo Cotrim.

_____. *Era bom que trocássemos umas ideias sobre o assunto*. 5 ed. Lisboa: Caminho, 2003.

_____. *Mário de Carvalho: crónica do aturdimento: JL – Jornal de Letras, Artes e Ideias* 864, 12/11/2003, 12. Entrevista de Maria João Martins.

CORREIA, C. P. ; CARVALHO, M. *E se tivesse a bondade de me dizer porquê?* Prefácio de Ernesto Rodrigues. Lisboa: Relógio D'Água, 1996.

Edições de outros autores

ASSIS, M. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Klik Editora, 1997.

BORGES, J. L. Pierre Menard, autor do Quixote. In: _____. *Ficções*. 3. ed. Tradução de Carlos Nejar. Porto Alegre/Rio de Janeiro: 1982.

CAMÕES, L. *Os Lusíadas*. Prefácio de Hernâni Cidade. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

GARRETT, A. *Viagens na minha Terra*. Rio de Janeiro: Editora Três, 1973.

MORE, T. *A utopia*. São Paulo: Ediouro, 1900.

SARAMAGO, J. *Memorial do convento*. 8 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

_____. *O ano da morte de Ricardo Reis*. Lisboa: Editorial Caminho, 1984.

Estudos Modernidade

ADORNO, T. W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: *Benjamin, Honkheimer, Adorno, Habermas*. Tradução de José L. Grünnewald et al. 2 ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983. (Os Pensadores)

ALVES, C. C. *Um Deus passeando pela brisa da tarde: vestígios da ficção, ruínas da história*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras de UFMG, 2005. (Dissertação de mestrado)

ANDRADE, V. *Marbre: une lecture du fantastique chez Pieyre de Mandiargues*. Paris, 1985. (Tese de Doutorado)

ARAGÃO, M. L. P. A paródia em *A força do destino*. *Revista Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, n. 62, p. 22-31, 1980.

ARNAUT, A. P. *Post-Modernismo no Romance Português Contemporâneo – Fios de Ariadne - Máscaras de Proteu*. Coimbra: Almedina, 2002.

BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo, Brasília: Hucitec, UNB, 1987.

_____. *Problemas da poética de Dostoievski*. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense, 1981.

BARBOSA, T. V. R. *Mil Homeros e mais um: Borges e a literatura grega*. Belo Horizonte: UFMG, 2008. Artigo no prelo.

BATISTA, A. M. S. Reflexões acerca do gênero literário na narrativa curta de Mário de Carvalho. *ABRILC 2007: Literaturas, Artes, Saberes*, USP, São Paulo, 2007.

BENJAMIN, W. O narrador. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. 7 ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

BERGSON, H. *O riso: ensaio sobre a significação da comicidade*. Tradução de Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins fontes, 2001.

BHABHA, H. K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

COLAÇO, J. Mário de Carvalho. In: *Biblos*. Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa I. Lisboa / São Paulo, 1995.

COMPAGNON, A. *O demônio da teoria: Literatura e sendo comum*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

COSTA, L. O leitor demanda (d)a Literatura. In: _____. *Estética da Recepção*. 2 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002

COUTO, R. M. S. Subsídios para uma leitura orientada do conto *A inaudita guerra da avenida Gago Coutinho* de Mário de Carvalho. *Máthesis*, Viseu, n. 12, p. 313-325, 2003.

D'ONÓFRIO, S. *Poema e Narrativa: estruturas*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

DÄLLENBACH, L. Intertexto e Autotexto. In: *Poétique. Revista de teoria e análise literárias*. Tradução de Clara C. Rocha. Coimbra: Almedina, 1979, p. 51-76.

DIOGO, A. A. L. Exórdio. In: *Biblos- Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*. Lisboa, São Paulo: Verbo, 1997, p. 446-447.

FRANÇA, J. L.; VASCONELOS, A. C. *Manual para normalização técnico-científicas*. 7 ed. rev. e ampl. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.

FREITAS, T.; RAMILO, C.; SOALHEIRO, E. O processo de integração dos estrangeirismos no português europeu. *Actas do XVIII Encontro Nacional da Associação Portuguesa de Linguística*. Lisboa: APL & Colibri, 2003.

FURTADO, F. *A construção do fantástico na narrativa*. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.

GENETTE, G. *Figures I*. Paris: Éditions du Seuil, 1966.

_____. Proust Palimpsesto. In: *Figuras*. Tradução de Ivonne Floripes Mantoanelli. São Paulo: Perspectiva, 1972, p. 41-67.

GONÇALVES, H. M.; MELO, G. C. Conto. In: *Biblos- Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*. Lisboa, São Paulo: Verbo, 1995, p. 1267-1274.

GOTLIB, N. B. Viagens e Viagens: o sentido contraditória das navegações em *Os Lusíadas*. *Boletim*, Centro de Estudos Portugueses da FALE-UFMG, Belo Horizonte, n. 12, p. 128-143, 1979.

_____. *A teoria do conto*. 5 ed. São Paulo: Ática, 1990.

HILÁRIO, R. F. A. *Quatrocentos mil sestércios de Mário de carvalho*: intertextualidade para a escola. Lisboa, 2006, p. 122. (Dissertação de mestrado). Exemplar em CD- Room.

HUFTIER, A. *Fantastique, Fantastic, Fantastiche, Fantástica, Fantástico...* Derivas ocidentais de uma palavra. Tradução de Maria J. Simões e Maria H. Santana. In: SIMÕES, M. J. (coord.) *O Fantástico*. Coimbra: CLP-FLUC, 2008.

HUTCHEON, L. Modes et formes du narcissismo littéraire. *Poétique*, n. 29. Paris: Seuil, 1977.

_____. *Poética do Pós Modernismo*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1991.

_____. *Teoria e Política da Ironia*. Tradução de Julio Jeha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.

_____. *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*. Tradução de Teresa Louro Pérez. Lisboa / Rio de Janeiro: Edições 70, 1989.

ISER, W. O jogo do texto. In: COSTA, L. (coord.) *Estética da Recepção*. 2 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

JAUSS, H. R. *A História da Literatura como provocação à Teoria Literária*. São Paulo: Editora Ática, 1994.

JEHA, J. (org.). *Monstros e monstruosidades na Literatura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

JEHA, J. Monstros como metáfora do mal. In: _____. *Monstros e monstruosidades na Literatura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007, p. 09-31.

JENNY, L. A estratégia da forma. In: *Poétique. Revista de teoria e análise literárias*. Tradução de Clara C. Rocha. Coimbra: Almedina, 1979, p. 05-49.

KRISTEVA, J. *Introdução à Semanálise*. Tradução de Lúcia H. F. Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LAJOLO, M.; ZILBERMAN, R. *A formação da leitura no Brasil*. São Paulo: Ática, 1996.

LOPES, S. R. *A defesa do Atrito*. Viseu: Edições Vendaval, 2003.

LOURENÇO, E. *Mitologia da saudade seguido de Portugal como destino*. Lisboa: Companhia das Letras, 1999.

LOURENÇO, E. *O Canto do Signo: Existência e Literatura*. Lisboa: Editorial Presença, 1994.
Apud RELVÃO, M. M. N. *Estratégias de subversão em Mário de Carvalho*. Aveiro, 1999.
(Dissertação de Mestrado)

MACHADO, A. M.; PAGEAUX, D. H. *Da Literatura Comparada à Teoria da Literatura*. Lisboa: Edições 70, 1989.

MARINHO, M. F. O sentido da História em Mário de Carvalho. *Revista de Faculdade de Letras: Línguas e Literaturas*, Porto, n. XIII, p. 257-267, 1996.

MARTINS, J. C. O. Mário de Carvalho e o retrato melancólico de um país: ironia, paródia e desencanto. *Diálogos com a Lusofonia: um Encontro na Polónia*, Varsóvia, p. 234- 251, dez., 2007.

MASSEY, I. *The gaping pig: Literature and Metamorphosis*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1976.

MENDES, A. M. G. Trimalquião, os coronéis e a piscina: retrato impiedoso de um país em crise. *Ágora. Estudos Clássicos em Debate*, Aveiro, n. 7, p. 129-150, 2005.

MINOIS, G. *História do riso e do escárnio*. Tradução de Maria E. O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

MOISÉS, M. *A criação literária: introdução à Problemática da Literatura*. 6 ed. São Paulo: Melhoramentos, 1973.

MONIZ, E. O Papa João XXI. *Biblos*, Coimbra, v. 6, n. 1-2, p. 07-23, 1930.

MONTAIGNE, M. *Ensaio*. Livro I. Tradução de Sérgio Milliet. Rio de Janeiro; Porto Alegre; São Paulo: Editora Globo, 1961.

PEIRCE, C.; COELHO NETO, J. T. *Semiótica*. São Paulo: 1977.

PEREIRA, E. *Viagens na minha terra: ciladas da representação*. *Revista do Centro de Estudos Portugueses*, Belo Horizonte, v. 23, n. 32, p. 61-68, jan.-dez. 2003.

PEREIRA, E.; MOTTA, P.; OLIVEIRA, S. M. P. *Intersecções: ensaios de Literatura Portuguesa*. Campinas; São Paulo: Komedi, 2002.

PERRONE-MOISÉS, L. A intertextualidade crítica. In: *Poétique. Revista de teoria e análise literárias*. Tradução de Clara C. Rocha. Coimbra: Almedina, 1979, p. 209-230.

PIGLIA, R. *Formas breves*. Tradução de José Marcos M. de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. Teses sobre o conto. In: *O laboratório do escritor*. São Paulo: Iluminuras, 1994.

PIGNATARI, D. *Semiótica e Literatura*. 3 ed. São Paulo: Cultrix, 1987.

PROPP, V. *As raízes Históricas do Conto Maravilhoso*. Tradução de Rosemary C. Abílio e Paulo Bezerra. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

RAMOS, M.; RIBEIRO, A.; PERES, D. *História de Portugal*. Porto: Portucalense Editora, 1928-35, v. 2.

REIS, C. Fábula. In: *Biblos- Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*. Lisboa, São Paulo: Verbo, 1997, p. 462-463.

RELVÃO, M. M. N. *Estratégias de subversão em Mário de Carvalho*. Aveiro, 1999. (Dissertação de Mestrado).

RODRIGUES, E. Mário de Carvalho: oralidade e ficção literária. *A Torre – revista cultural de Torre de Dona Chama*, Verão-2006, n. 1. Disponível em: <http://pwp.netcabo.pt/torredonachama7documents/135.pdf>. Acesso em 20/12/2008.

SANT'ANNA, A. R. *Parodia, parafrase & cia*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1985.

SANTOS, L. A. B.; OLIVEIRA, S. P. *Sujeito, tempo e espaço ficcionais: introdução à teoria da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

SÁ REGO, E. J. *O calundu e a panacéia: Machado de Assis, a sátira menipéia e a tradição Luciânica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

SCHIAPA, T. O poeta fingidor. *Biblos*, Coimbra, v. LII, n. 42, 1976, p. 365-384.

SCHWARTZ, J. *Murilo Rubião: A poética do Uroboro*. São Paulo: Editora Ática, 1981.

SILVESTRE, O. M. Mário de Carvalho: revolução e contra-revolução ou um passo trás e dois à frente. *Colóquio/ Letras*, Lisboa, n.147/ 148, p. 209-229, 1998.

SIMÕES, M. J. (coord.). *O fantástico*. Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa da Universidade de Coimbra, 2007.

TODOROV, T. *Introdução à Literatura Fantástica*. Tradução de Maria C. C. Castello. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975.

TODOROV, T.; FÓNAGY, I.; COHEN, J. *Linguagem e motivação: uma perspectiva Semiológica*. Tradução de Ana M. R. Filipouski *et al.* Porto Alegre: Editora Porto, 1977.

UNITED NATIONS EDUCATIONAL SCIENTIFIC AND CULTURAL ORGANIZATION, <http://databases.unesco.org/xtrans/a/openisis.a?a=CARVALHO+MARIO+DE&ns=/xtrans/stat/xTransList.a?lg=0>

WELLEK, R.; WARREN, A. *Teoria da Literatura e metodologia dos estudos literários*. Tradução de Luis Carlos Borges. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

XAVIER, L. G. *O discurso da ironia*. Lisboa: Novo Imbondeiro, 2007.

Edições, traduções e comentários

ALLEN, T. W. *Homeri. Opera*. 2 ed. Oxford, 1917.

ALMEIDA, A. A. P.; SOUSA E SILVA, M. F. *Eurípides. Ifigénia em Áulide*. 2 ed. Coimbra: Fundação Calouste Gulbenkian, JNICT, 1998.

ALMEIDA, J. F. *Bíblia Sagrada*. Rio de Janeiro: Fecomex, 1997. (Ed. Revisada e corrigida)

ALVES, M. S. *Eurípides. As Fenícias*. Coimbra: Instituto de Alta Cultura, 1975.

BIANCHET, S. B. *Petrônio. Satyricon*. Edição bilíngüe. Belo Horizonte: Crisálida, 2004.

CHAMBRY, É. *Luciano. Oeuvres complètes*. Paris: Librairie Garnier Frères, [19-?].

CLOTA, J. A. *Esquilo. Tragedias completas*. Madrid: Ed. Catedra/ Letras Universales, 1996.

COULON, V. *Aristophane. II*. Paris: Les Belles Lettres, 1969.

COULON, V. *Aristophane. III*. Paris: Les Belles Lettres, 1977.

ERNOUT, A. *Plaute V*. Paris: Belles Lettres, 1970.

ERNOUT, A. *Plaute VI*. Paris: Belles Lettres, 1972.

FERNANDES, R. M. R. *Horácio. Arte Poética*. Lisboa: Clássica Editora, 1975.

FERREIRA, J. R. *Eurípides. Helena*. Coimbra: Festeia Tema Clássico, 2005.

_____. *Sófocles. Filoctetes*. Coimbra: INIC, 1979.

FERREIRA, J. R.; SOUSA E SILVA, M. F. *Heródoto. Histórias*. Livro I. Lisboa: Edições 70, 2002.

FIALHO, M. C. *Sófocles. Rei Édipo*. Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1979.

FONSECA, C. A. L.; COUTO, A. P.; MEDEIROS, W.; TEIXEIRA, H.; TOIPA, H. C. *Plauto. Comédias*. Lisboa: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 2006. v. I.

- GUIMARÃES, R. *Apuleio. O asno de ouro*. São Paulo: Editora Cultrix, 1963.
- JESUS, C. A. M. *Aristófanos. Vespas*. Coimbra: Festeia Tema Clássico, 2008.
- KASSEL, R.; AUSTIN, C. *Poetae comici graeci*, II. Berlim: Nova Eboraci, 1991.
- LOURENÇO, F. *Homero. Ilíada*. Lisboa: Livros Cotovia, 2005.
- _____. *Homero. Odisseia*. Lisboa: Livros Cotovia, 2003.
- MAGUEIJO, C. *Luciano. Eu, Lúcio: memórias de um burro*. Lisboa: Editorial Inquérito Limitada, 1992.
- _____. *Luciano. Uma história verídica*. Lisboa: Editorial Inquérito Limitada, 1996.
- MEDEIROS, W. *Plauto. Comédia da marmita*. 2. ed. revisada. Coimbra: INIC, 1989.
- MÉRIDIÉRIER, L. *Eurípides. Tome I*. Paris: Les Belles Lettres, 1970.
- NUÑO, R. B. *Píndaro. Odas: Olímpicas, Píticas, Nemeas, Ístmicas*. México: Programa Editorial UNAM, 2005.
- OLIVEIRA, B. S. *Eurípides. Hipólito*. Brasília: Editora UNB, 1997.
- PAGE, D. L. *Poetae Melici Graeci*. Oxford: Clarendon Press, 1962.
- PARMENTIER, L.; GREGOIRE, H. *Eurípides. Tome IV*. Paris: Belles Lettres, 1948.
- PRATA, P. *A arte intertextual e os Tristes de Ovídio*. Conferência proferida, manuscrito inédito. FALE-UFMG; Belo Horizonte; Evento: VII SEVFALE; Inst. promotora/financiadora: FALE-UFMG, 2007.
- PULQUÉRIO, M. O. *Ésquilo. Persas*. Lisboa: Edições 70, 1998.
- RAMOS, P. E. S. *Virgílio. Bucólicas*. São Paulo: UnB; Melhoramentos, 1982.
- ROCHA PEREIRA, M. H. *Platão. República*. 10 ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007.
- ROMILLY, J. *Thucydide. La guerre du Peloponeso*. I. 10 ed. Paris: Les Belles Lettres, 1958.
- SIKES, E. E. *The Greek view of poetry*. New York/London: Barnes & Noble/ Methuen & Co, 1969.
- SOARES, C. *Eurípides. O Ciclope*. 2008. (Tradução não publicada)
- SOARES, J. S. *Eurípides. Hécuba*. Coimbra: 1973. (Dissertação de Licenciatura)

SOMMERSTEIN, A. H. *Aristófanes. Bird*. Wiltshire, 1987.

_____. *Aristófanes. Peace*. Warminster, Wiltshire, 1985.

SOUSA E SILVA, M. F. *Aristófanes. A Paz*. 2 ed. Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1989.

_____. *Aristófanes. As Aves*. Lisboa: Edições 70, 2006.

_____. *Aristófanes. As mulheres que celebram as Tesmofórias*. 2 ed. Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1988.

_____. *Aristófanes. Os Acarnenses*. Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1980.

SOUSA E SILVA, M. F., ABRANCHES, C. *Heródoto. Histórias*. Livro III. Lisboa: Edições 70, 1997.

SOUSA E SILVA, M. F.; GUERREIRO, C. A. *Heródoto, Histórias*. IV. Lisboa: Edições 70, 2001.

SOUSA, E. *Aristóteles. Poética*. Lisboa: Fundação Gulbenkian, 1986.

SPALDING, T. O. *Virgílio. Eneida*. São Paulo: Cultrix, 1981.

TORRANO, J. *Hesíodo. Teogonia: a origem dos deuses*. São Paulo: Iluminuras, 2003.

TREJO, A. R. *Heródoto. Histórias*. Tomo III. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1976. (Livros VI-IX).

VILLENEUVE, F. *Horácio. Epitres*. Paris: Belles Lettres, 1955. (Collection des universites de France).

Estudos Antigüidade

ADRADOS, F. R. La estructura formal de las tragédias Tebanas. *Humanitas*, Coimbra, v. XLVII, p. 152-163, 1995.

ALARCÃO, J. Notas de Arqueologia, epigrafia e toponímia. *Revista portuguesa de Arqueologia*, v. 8, n. 2, p. 293-311, 2005. Disponível em <http://www.ipa.min-cultura.pt/pubs/RPA/v8n2/folder/293-311.pdf>. Acesso em: 28/12/2008.

ARNAUT, A. P. Donas e donzelas n'a Demanda do Santo Graal. *Santa Barbara Portuguese Studies*, Califórnia, n. 5, Center of Portuguese Studies, p. 29-71, 2001.

_____. Em trânsito: do romance ao romance? In: OLIVEIRA, F; FEDELI, P.; LEÃO, D. (Org.) *O romance antigo: origens de um gênero literário*. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos da Universidade de Coimbra, 2005, p. 269-279.

ASSUNÇÃO, T. R. Nota crítica à bela morte vernantiana. *Classica*, São Paulo, v. 7/8, p. 53-62, 1994-1995.

BALDAROTTA, D. Il viaggio nell'Odissea e oltre... *Aufidus*, Roma, n. 32, p. 95-108, 1991.

BARATA, M. F. As habitações de Miróbriga e os ritos domésticos romanos. *Revista portuguesa de Arqueologia*, v. 2, n. 2, p. 51-67, 1999. Disponível em http://www.ipa.min-cultura.pt/pubs/RPA/v2n2/folder/051_068.pdf. Acesso em: 27/12/2008.

BARBOSA, T. V. *Cabeça de homem, ventre de animal: sátiros, centauros e homens*. Artigo no prelo.

_____. *Os monstros e a criação*. Conferência apresentada para o Núcleo de Pesquisa Crimes, Pecados e Monstruosidades na Literatura, Texto Manuscrito, Belo Horizonte, 2008.

_____. *As ninfas: representações do feminino*. Belo Horizonte: PUC Minas, 12 de dezembro de 2008. <http://www.virtual.pucminas.br/videoconferencia/>

_____. Caricaturas no épico. *Itinerários* (UNESP), v. 25, p. 291-304, 2007.

_____. Textos Bailarinos. In: *Intertextualidade e Pensamento Clássico - Anais da XXV Semana de Estudos Clássicos*. Rio de Janeiro: Serviço de publicações / FL. UFRJ, 2006.

BARBOSA, T. V.; LEANDRO, M. C. X.; CHAVES, T. Q. Do divino, do monstro e do humano: fronteiras. *Itinerários*, Araraquara, n. 27, p. 193-208, julho/dezembro de 2008.

BAYET, J. *Littérature Latine*. Paris: Armand Colin, 1965.

BOARDMAN, J. 'Odysseus' travels: real and mythical geography. *Penélope e Ulisses*, Coimbra, p. 25-34, 2003.

BOWDER, Diana. *Quem foi quem na Roma Antiga*. São Paulo: Art Editora/ Círculo do Livro, s/d.

BRANDÃO, J. L. *A poética do Hipocentauro: Literatura, sociedade e discurso ficcional em Luciano de Samósata*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

_____. *Antiga Musa: arqueologia da ficção*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2005.

_____. *A invenção do romance*. Brasília: Editora UNB, 2005.

_____. A adivinhação no mundo helenizado do segundo século. *Clássica*, São Paulo, v. 4, n. 4, p. 103-121, 1991.

_____. Primórdios do épico: a *Iliada*. In: APPEL, M. B; GOETTEMS, M. B. (org.) *As formas do épico: da epopéia sânscrita à telenovela*. Rio Grande do Sul: Editora Movimento / SBEC, p. 40-55, 1992.

BURKERT, W. *Religião grega na época clássica e arcaica*. Tradução de M. J. Loureiro. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.

CAMERON, H. D. *Studies on the Seven against Thebes of Aeschylus*. Mouton: The Hague, 1971.

CARCOPINO, J. *A vida quotidiana em Roma no apogeu do Império*. Tradução de António José Saraiva. Lisboa: Edição Livros do Brasil, [19-].

CHEN, L. C. H. Education in general (Rep. 518 c 4 – 519 b 5). *Hermes*, Stuttgart, v.1, n. 115, p. 66-72, 1987.

CARDOSO, Z. *A Literatura Latina*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1989.

DELLA CORTE, F. *Da Sarsina a Roma: ricerche plautine*. Pubblicazioni dell'Istituto Universitario di Magistero. Genova: S.A.G.A., 1952.

DUCKWORTH, G. E. *The nature of roman comedy*. New Jersey: Princeton University Press, 1952

D'ONOFRIO, S. *Da Odisséia ao Ulisses – evolução do gênero narrativo*. São Paulo: Duas Cidades, 1981.

EASTERLING, P. E.; KNOX, B.W. *História de La Literatura Clásica*. Tradução de F. Alberich. Madrid: Gredos, 1991.

EDWARDS, M. J. The structure of Homeric catalogues. *TAPhA*, Baltimore, n. 110, p. 81-105, 1980.

GAERTNER, J. F. The Homeric catalogues and their function in epic narrative. *Hermes*, Stuttgart, n. 129. 3, p. 298-305, 2001.

GRANT, M. *O mundo de Roma*. Tradução de Jorge Sampaio. Rio de Janeiro, 1967.

FERREIRA, J. R. *Hélada e Helenos: génese e evolução de um conceito*. Coimbra: Instituto Nacional de investigação Científica, 1992.

FERRÃO, C. M. G. A simbólica dos animais no romance de Apuleio. *Humanitas*, v. 52, p. 155-186, Coimbra, 2000.

FERREIRA, P. S. O uso paródico e satírico do tema da escravatura na Cena petroniana. In: OLIVEIRA, F; FEDELI, P.; LEÃO, D. (Org.) *O romance antigo: origens de um género*

literário. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos da Universidade de Coimbra, 2005. p. 87-103.

FUTRE PINHEITO, M. P. Origens gregas do género. In: OLIVEIRA, F; FEDELI, P.; LEÃO, D. (Org.) *O romance antigo: origens de um género literário*. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos da Universidade de Coimbra, 2005, p. 09-32.

GEORGE, P. Style and character in the Satyricon. *Arion*, Boston, v. 5, n. 3. p. 336-358, 1966.

FERREIRA, J. R. *Mitos das origens*. 2 ed. Coimbra: Coleção Fluir Perene, 2008.

FIALHO, M. C. *Luz e trevas no teatro de Sófocles*. Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1992.

_____. Representações de identidade e alteridade em Ésquilo. In: *Génesis e consolidação da idéia de Europa*. I. Coimbra: Imprensa da Universidade, 2005, p. 77-94.

FINKELBERG, M. A creative oral poet and the Muse. *AJPh*, Baltimore, n. 111. 3, p. 293-303, 1990.

_____. Odysseus and the genus 'hero'. *G&R*, Oxford, v. 1, n. 42, p. 01-14, 1995.

FLORY, S. *The archaic smile of Herodotus*. Detroit: Wayne State University Press, 1987.

FUTRE, M. P. Aspectos formais do Romance Grego. In: *Os Estudos Literários: (entre) ciência e Hermenêutica*. Actas do I Congresso da APLC. Lisboa, p. 223-232, 1989.

_____. Origens gregas do género. In: OLIVEIRA, F; FEDELI, P.; LEÃO, D. (Org.) *O romance antigo: origens de um género literário*. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos da Universidade de Coimbra, 2005, p. 09-32.

GOCER, A. The puppet theater in Plato's parable of the cave. *CJ*, Colorado, v. 2, n. 95, p. 119-129, 1999-2000.

GONÇALVES, C. O motivo épico da teichoscopia: confronto do modelo de *Iliada*, 166-242 e de *Fenícias*, 88-196. *Humanitas*, Coimbra, v. LIII, p. 141-169, 2001.

GRANT, M. *O mundo de Roma*. Tradução de Jorge Sampaio. Rio de Janeiro, 1967.

GRIMAL, P. *A civilização romana*. Tradução de Isabel St. Aubyn. Lisboa: Edições 70, 1984.

GUTHRIE, W. K. C. *Les Sophistes*. Payot, Paris: Boulevard Saint-Germain, 1976.

HALL, E. *Inventing the barbarian: Greek Self-Definition through Tragedy*. Oxford: Clarendon Press, 1989. [*Inventing the barbarian*]

HART, J. *Herodotus and Greek History*. New York: St. Martin's Press, 1982.

HARTOG, F. *Memória de Ulisses: Narrativas sobre a fronteira na Grécia antiga*. Tradução de Jacyntho Lins Brandão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

HUBBARD, T. K. The narrative architecture of Petronius' *Satyricon*. *AC*, n. 60, Bruxelles, 1986.

IMMERWAHR, H. R. *Form and thought in Herodotus*. Atlanta, Georgia: Scholars Press, 1966.

JAEGER, W. W. *Paideia: los ideales de la cultura grega*. Tradução de Joaquín Xirau. México: Fondo de Cultura Económica, 1942. v. 1.

KERFERD, G. B. *O movimento sofista*. Tradução de Margarida Oliva. São Paulo: Edições Loyola, 2003.

KONSTAN, D. *Greek Comedy and Ideology*. New York/Oxford: Oxford University Press, 1995.

LASSERRE, F. Le drame Satyrique. *RFIC*, Torino, n. 3, 1973.

LAUSBERG, H. *Elementos de Retórica Literária*. 4 ed. Tradução e prefácio de R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1967.

LEÃO, D. *Trimalquião: a humanitas de um novo rico*. *Humanitas*, v. 48, p. 161- 182, Coimbra, 1996.

_____. Cidadania e exclusão: mecanismos de gradação identitária. In: *Génesis e consolidação da idéia de Europa*. I. Coimbra: Imprensa da Universidade, 2005, p. 43-75.

MEDEIROS, W. Do desencanto à alegria: o *Satyricon* de Petrónio e o *Satyricon* de Fellini. *Humanitas*, Coimbra, v. 49, 1997.

MACKIE, H. Song and storytelling: an Odyssean Perspective. *TAPHA*, Baltimore, n. 127, p. 77-95, 1997.

MALCOLM, J. The cave revisited. *CQ*, Oxford, v. 1, n. 31, p. 60-68, 1981.

MAZON, P. *Eschyle. Tome I*. Paris: Les Belles Lettres, 1949.

MELERO, A. La lengua de la utopia. In: LOPES EIRE, A.; GUERREIRA, A. R. (Eds.). *Registros Lingüísticos en las lenguas clásicas*. Salamanca: Ediciones Universidad Salamanca, Aquilafuente, 2004.

_____. La utopia cômica o los límites de la democracia. *Cuadernos de literatura griega y latina III*, Madrid – Santiago de Compostela, p. 07-25, 2001.

MINTON, M. W. 'Homer's invocations of the Muses: traditional patterns. *TAPhA*, Baltimore, n. 91, p. 292-309, 1960.

NICKEL, R. Lucian's True Story: impressions of a fancy voyage. *Euphrosyne*, Lisboa, n. 27, p. 249-257, 1999.

SCOTT, M. *Philos, philotes and xenia*. AC, Bruxelles, v. 2, n. 25, 1982.

SNELL, B. *Poetry and Society: the role of poetry in ancient Greece*. Bloomington: Indiana University Press, 1961.

PARRY, M. *L'épithète Traditionnelle dans Homère*. Paris: Les Belles Lettres, 1928.

PERRY, B. E. Lucian's Metamorphoses. In: _____. *The ancient romances: a Literary-historical Account of their origins*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1967, p. 211-235.

PEDRICK, V. The Muse corrects: the opening of the *Odyssey*. *YCIS*, n. 29, , p. 39-62, 1992.

PERELMAN, C. *O Império Retórico: Retórica e Argumentação*. Tradução de Fernando Trindade e Rui Alexandre Grácio. Porto: Edições Asa, 1993.

PIMENTEL, M. C.C. S. Enquadramento histórico do romance em Roma. In: OLIVEIRA, F; FEDELI, P.; LEÃO, D. (Org.) *O romance antigo: origens de um género literário*. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos da Universidade de Coimbra, 2005. p. 71-86.

ROCHA PEREIRA, M. H. *Concepções Helénicas de felicidade no além: de Homero a Platão*. Coimbra: Marãnus, 1955.

_____. *Estudos de História da cultura clássica*, I. 10 ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2006. V. 1.

_____. *Estudos de história da cultura clássica*. 3. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1970-2002. V. 2.

ROMILLY, J. *l'Invention de l'histoire politique chez Thucydide*. Paris: Éditions Rue D'Ulm, 2005.

SILVA, L. L. *Acerca de Hércules ânimo de leão*. Orientadora: Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa. 2008. (Tese de Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

SOARES, C. L. A visão do outro em Heródoto. In: *Gênese e consolidação da idéia de Europa*. I. Coimbra: Imprensa da Universidade, 2005, p. 95-176.

_____. A descrição do exército em Eurípides. *Humanitas*, Coimbra, v. XLVIII, p. 61-94, 1996.

_____. A descrição do exército em Eurípides II: o choque de falanges nas falas de Mensageiros. *Humanitas*, Coimbra, v. XLIX, p. 41-59, 1997.

_____. A descrição do exército em Eurípides II: o choque de falanges nas falas dos Mensageiros de *Fenícias*. *Humanitas*, Coimbra, v. L, p. 17-46, 1998.

_____. *A descrição do Exército em Eurípides: processos discursivos*. Coimbra, 1996. (Dissertação de mestrado em Literaturas Clássicas, apresentada à FLUC.)

SOUSA E SILVA, M. F. *Ensaio sobre Aristófanes*. Lisboa: Edições Cotovia, 2007.

_____. A visão do outro: configuração coletiva dos Persas em Heródoto. *Cadmo*, Lisboa, n. 12, p. 195-210, 2002.

_____. O estrangeiro na comédia antiga. In: *Génesis e consolidação da idéia de Europa*. I. Coimbra: Imprensa da Universidade, 2005, p. 239-264.

_____. O desafio das diferenças étnicas em Heródoto: uma questão de inteligência e de saber (1). *Humanitas*, Coimbra, n. LII, p. 03-26, 2000.

_____. O desafio das diferenças étnicas em Heródoto: uma questão de inteligência e de saber (2). *Humanitas*, n. LIII, p. 03-48, 2001.

_____. Representações de alteridade no teatro de Eurípides: o Bárbaro e seu mundo. In: *Génesis e consolidação da idéia de Europa*. I. Coimbra: Imprensa da Universidade, 2005, p. 187-238.

_____. A arte de construir o sucesso: Persas e Gregos em Salamina. *SPhV*, Valência, n. 9, p. 111-130, 2006.

_____. *Ensaio sobre Eurípides*, Lisboa: Edições Cotovia, 2005.

_____. ‘Aqui’ e ‘lá’: a construção teatral da utopia em Aves. *Máthesis*, Viseu, n. 04, p. 81-96, 2007.

_____. *Crítica do teatro na Comédia Antiga*. Coimbra: Fundação Calouste Gulbenkian, reimp. 1987.

TANNUS, C. A. K. A Eneida. In: APPEL, M. B.; GOETTEMES, M; B. (org.) *As formas do épico*. Porto Alegre: Editora Movimento, 1992, p. 72-82.

TEIXEIRA, C. A. A. As histórias no *Asinus Aureus* de Apuleio e a sua relação com o romance. In: OLIVEIRA, F; FEDELI, P.; LEÃO, D. (Org.) *O romance antigo: origens de um género literário*. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos da Universidade de Coimbra, 2005. p. 167-184.

THALMANN, W. G. *Dramatic art in Aeschylus' Seven against Thebes*. New Haven and London, 1978.

THIERCY, P. *Aristophane fiction et dramaturgie*. Paris: Les Belles Letres, 1986.

VEYNE, P. O Império Romano. In: ARIÈS, P.; DUBY, G. (dir.) *História da vida privada*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, v. 01.

VIEIRA, L. M. *Ruptura e Continuidade em Apolônio de Rodes: os símiles nas Argonáuticas I*. UFMG, 2006. (Dissertação de mestrado).

WALSH, P. G. Cena Trimalchionis. In: _____. *The Roman novel*. London: Bristol Classical Paperbacks, 2006, p. 111-114.

_____. The 'Metamorphoses'. In: _____. *The Roman novel*. London: Bristol Classical Paperbacks, 2006, p. 141-189.

WEST, D. *Cast Out Theory*. Oxford: Classical Association Presidential Address, 1995, p. 16-17. *Apud* PRATA, P. *A arte intertextual e os Tristes de Ovídio*. Conferência proferida, manuscrito inédito. FALE-UFMG; Belo Horizonte; Evento: VII SEVFALE; Inst. promotora/financiadora: FALE-UFMG, 2007.

WEST, M. L. *The East face of Helicon: West Asiatic Elements in Greek Poetry and Myth*. Oxford: Clarendon Press, 1997.

Dicionários

ALVES, J. L. M. *Dicionário de falares do Minho II*. Disponível em: <http://escavar-em-ruinas.blogs.sapo.pt/21962.html>. Acesso em 15/12/2008.

AZEVEDO, S. L. *Dicionário de nomes de pessoas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1993.

BRANDÃO, J. *Dicionário Mítico-Etimológico da Mitologia Grega*. II. Rio de Janeiro: Vozes, 1991.

CHANTRAINE, P. *Dictionnaire Étymologique de la Langue Grecque: Histoire des mots*. Paris: Éditions Klincksieck, 1968.

CHEVALIER, J. GHEERBRANT, A. *Dicionário dos Símbolos*. Paris: Teorema, 1982.

ERNOUT, A; MEILLET, A. *Dictionnaire etymologique de la langue latine: histoire des mots*. 4eme ed. Paris: Librairie C. Klincksieck, 1967.

ERRANDONEA, I. *Diccionario del mundo clásico*. Barcelona: Editorial Labor, 1954

GAFFIOT, F. *Dictionnaire Illustré Latin-Français*. Paris: Librairie Hachette, 1934.

GRIMAL, P. *Dicionário da mitologia grega e romana*. 2. ed. Rio de Janeiro: 1993.

GUÉRIOS, R. F. M. *Dicionário Etimológico de Nomes e Sobrenomes*. São Paulo: Editora Ave Maria, 1981.

HORNBLOWER, S.; SPAWFORTH, A. (ed.) *The Oxford Classical Dictionary*. 3 ed. Oxford / Nova York: Oxford University Press, 1996. (para abreviação autor latino)

LEONARD, H. *Pocket Music Dictionary*. Milwaukee: Hal Leonard Corporation, 1993.

LIDDELL, H. G.; SCOTT H, R. *A Greek-English Lexicon*. Oxford: Clarendon Press, 1996.

SCHMIDT, J. *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*. Lisboa: Edições 70, 1985.

SILVA, M. L. P. Símbolo. In: CEIA, C. *E-Dicionário de Termos Literários*. Disponível em: <http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/>. Acesso em 20/12/2008.

SPALDING, T. *Dicionário da Mitologia Greco-latina*. Belo Horizonte: Itatitaia, 1965.

TOSI, R. *Dicionário de sentenças latinas e gregas*. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

ENTREVISTA COM MÁRIO DE CARVALHO

Realizada em 15 de junho de 2008, às 15h00 – Lisboa

Rosana Baptista dos Santos- Doutoranda em Estudos Literários – Literatura Comparada
Universidade Federal de Minas Gerais

Orientadora: Tereza Virgínia R. Barbosa- UFMG

1. Rosana Santos: Como você definiria sua relação com os estudos clássicos e medievais?

Um *corpus* que precisa ser revisto, criticado, exorcizado, matéria de criação, uma paixão, um peso para se livrar?

Mário de Carvalho: No tempo em que eu entrei para a Faculdade de Direito de Lisboa, eram obrigatórios dois anos de latim, depois de uma disciplina de português, no liceu em que haviam sido transmitidas umas noções rudimentares de etimologia. Nas cadeiras de Direito Romano e Direito Português as referências e citações latinas eram constantes. Os ouvidos estavam afeiçoados a uma construção e a um ritmo, bem como ao espírito de síntese do brocardo lapidar. Certo que era o latim de jurista, não o latim restaurado da faculdade de letras, por alguns chamado “quiquerístico”, mas ainda assim, transportava consigo uma tradição. Essa é uma reminiscência que, em mim, perdura até hoje.

2. Rosana Santos: Você se impressiona com alguma obra antiga em particular?

Mário de Carvalho: Só conheço a *Odisseia* de traduções. Reli, recentemente, a magnífica tradução de Frederico Lourenço, que foi uma assinalável contribuição para a nossa formação cultural. Circunstâncias várias e alguma curiosidade têm-me levado a passar por versões de Ésquilo, Sófocles, Platão, Aristóteles, Horácio, Apuleio, Suetónio, Tácito e outros.

3. Rosana Santos: Há algum filósofo em particular por quem você tenha um respeito/gosto particular? Há alguma influência filosófica especial em sua obra?

Mário de Carvalho: As falas de Marco Aurélio, em *Um Deus Passeando* ...são praticamente todas dos Pensamentos para Mim Próprio, de acordo com a edição portuguesa, da editorial Estampa. Também num outro livro, duma outra natureza, *Fantasia para Dois Coronéis e uma Piscina* as opiniões que um dos coronéis expende sobre literatura reproduzem, em linguagem corrente e popular, a enumeração das partes da Tragédia segundo a *Poética* de Aristóteles. Aí tem dois enigmas.

4. Rosana Santos: Sua obra, como *Era bom que trocássemos umas idéias sobre o assunto e Fantasia para dois coronéis e uma piscina*, é repleta de considerações metaficcionalis. Então, o que seria paródia, utopia e fantasia para você?

Mário de Carvalho: Paródia pode ser um refazer do mito ou uma ridicularização da *gravitas*. Utopia é um neologismo de Tomas Morus, excelente embalo de sonhos no terreno do imaginário, indutor de desilusões ou de pesadelos quando se tenta aplicá-la na prática. É o tal pensamento que “vai sobre asas douradas”, como no célebre coro de Verdi. Fantasia é a diferença entre o “eu” e o “mais do que eu” de Fernando Pessoa.

5. Rosana Santos: Em um país marcado pela herança clássica como seu, como você vê isso no Portugal de hoje?

Mário de Carvalho: A herança clássica, se é que alguma vez a houve, está a ser ferozmente delapidada. Nos governos têm sido instalados essencialmente políticos da direita e do centro, em grande parte obedientes à veniaga e à chatinagem de vorazes interesses. Esta gente quer lá saber do latim. Se render, vendem. Se não, deixam estiolar. E é o que está a acontecer.

6. Rosana Santos: Em relação aos dos nomes de suas personagens, pode-se dizer que eles têm um carácter “falante”? Marco, por exemplo, é um dos nomes de Plauto; isso é uma pista dos muitos enigmas que *Os Quatrocentos mil sestércios* oferece?

Mário de Carvalho: Os nomes não procuram ser enigmáticos, mas verossímeis. Acho que, em rigor, se poderiam pôr algumas objecções à minha onomástica, mesmo atendendo a que estamos num território provincial distante de Roma. Mas também, quem quiser aprofundar mais reparará que o nome do governador da Lusitânia Sexto Tigídio Perene corresponde (com algum anacronismo) ao último governador conhecido ao tempo da publicação do livro). A Sétima Legião Gemina, se bem recordo, esteve acantonada perto do Nordeste da actual Fronteira Portuguesa, em Léon (*Legionem*), mas no tempo de Augusto. O legado Caio Válio Maximiano varreu, de facto os mouros para o Norte de África no tempo de Marco Aurélio e essa invasão moura foi muito séria. O nome Escauro era, de facto, de uma família ilustre de Roma (Scaurus, se não erro), os Cantaber, ao que parece, eram uma família distinta da Península, com uma casa em Conímbriga, que tem o seu nome. Se folhearmos *Um Deus Passeando...*, encontraremos – e eu nisso fui o mais cauteloso possível – sustentação para a

maioria das situações, personagens acontecimentos e circunstâncias. Se me desse para escrever uma bibliografia (parece que agora está na moda no romance histórico ligeiro escrito por donas-de-casa, jornalistas e cozinheiros) ela seria de certa extensão e variedade. Marco é um nome banal. Os romanos, aliás, não tinham grande imaginação para nomes: Não sei se há outro povo que tenha numerado os filhos, como eles faziam: Primus, Secundus, Tertius, Quartus Quintus, Sextus, Septimus, Octavus (Octávio), Nonus (nunca encontrei...) Decimus...

8. Rosana Santos: Que livro seu você recomendaria para introduzir sua literatura no curso de letras. Por quê?

Mário de Carvalho: Talvez a *Fantasia para Dois Coronéis e uma Piscina*, porque esse romance (eu chamei-lhe “cronovelema”) lida, parodiando, com a narrativa e as suas categorias, com a prosa portuguesa, os seus ritmos e as suas espessuras, com camadas de águas geladas ou mornas, ensolaradas ou sombrias, no que procurou ser um desconcertante festival de ilusionismo

9. Rosana Santos: O seu sucesso é incontestável, mas você é erudito, sofisticado, com requintes de uso de uma literatura há muito esquecida, a que você atribui seu sucesso, ao fato de contestar os paradigmas? Há um diálogo mais sutil? É possível aliar sofisticação, erudição e popularidade?

Mário de Carvalho: Isto do “sucesso” é coisa muito relativa. A arte não serve para outra coisa senão para contestar paradigmas. Ainda que se não queira. Não sou um grande praticante, mas tenho muito apreço pela cultura “popular” que distingo da cultura “de massas”. A *Odisseia* era cultura popular. Um combate de gladiadore, cultura de massas. A Ópera de Verdi era cultura popular. O senhor António Carreira é cultura de massas. Os filmes de Dino Risi são cultura popular. O lixo televisivo é cultura de massas. O *D. Quixote* é cultura popular. O senhor Paulo Coelho parece-me ser cultura de massas.

10. Rosana Santos: O que da literatura brasileira te atrai?

Mário de Carvalho: A literatura brasileira é uma das grandes literaturas do mundo. É urgente recuperar do esquecimento o grande Jorge Amado e voltar de vez em quando ao enorme Guimarães Rosa.

11. Rosana Santos: A junção de dois contos *Quatrocentos mil sestércios* e *Conde Jano* em uma única edição tem uma motivação estética?

Mário de Carvalho: A junção dos dois contos (ou novelas?) resulta no efeito de unir os opostos: riso e a tristeza, os tons alegres e os escuros, o tom ligeiro e a prosa mais arcaizante, a Idade-Média e a romanidade.

12. Rosana Santos: O que pensa sobre o rótulo de pós-moderno que por vezes lhe é imposto?

Mário de Carvalho: Vale o que valem as etiquetas e os carimbos. Servem para comodidade de conversação e de exposição. Se nos entendermos sobre o que é a modernidade (*O Livro Grande de Tebas* ainda estaria nesse âmbito) todos os outros livros se situam depois de um corte anunciado com *Contos da Sétima Esfera* (o primeiro livro a ser publicado, mas segundo a ser escrito).

13. Rosana Santos: O tema da ‘viagem’ é muito comum na literatura ocidental. Saramago, por exemplo, em *O ano da morte de Ricardo Reis*, inverte um verso de *Os Lusíadas* para afirmar, através do narrador, que “aqui o mar acaba e a terra principia”; ou que essa obra abordaria questões relativas a Portugal. Como pensa a questão da ‘viagem’ na literatura?

Mário de Carvalho: A viagem (muitas vezes acompanhada pela demanda) é uma das estruturas narrativas mais antigas que se conhece, desde a epopéia de *Gilgamesh*, passando pela *Odisseia*, pelos argonautas, pela *Demanda do Santo Graal*, *O D. Quixote*, etc. O antropólogo americano Joseph Campbell deu conta disso (a jornada do herói) em *The Hero with a Thousand Faces*.

14. Rosana Santos: Dos antigos, quem você quer ler mais atentamente?

Mário de Carvalho: Talvez me interessasse ler um pouco mais (mas soltamente, livremente, *adlib...*) sobre a novela grega e latina.

15. Rosana Santos: Há na sua obra influência de Pöe, de Plauto, de Apuleio, de Luciano?

Mário de Carvalho: De Pöe, talvez nos *Contos da Sétima Esfera*. Há reminiscências também da *História Trágico Marítima*, de Conrad e de Borges. Quanto aos outros mencionados, fragmentariamente, aqui e além.

16. Rosana Santos: Há um uso recorrente de provérbios na sua obra, por quê?

Mário de Carvalho: Eu não uso o português básico elementar. Os provérbios fazem parte da versão culta da língua. Os romanos, aliás, tinham uma “feira de anexins” muito completa.

17. Rosana Santos: O que é mais desprezível na literatura atual?

Mário de Carvalho: O que é desprezível na literatura de sempre: a ignorância e a alarvidade.

18. Rosana Santos: Recuperar o passado é novo? De que maneira?

Mário de Carvalho: O gosto de recuperar o passado recomeça, em força, naquela época difusa e incerta que costuma designar-se por Renascimento. Há umas poucas centenas de anos. É recente, portanto.