

## O SENTIDO DA HISTÓRIA EM MÁRIO DE CARVALHO

Pierre Barbéris, nas últimas linhas do seu livro *Prélude à l'Utopie*<sup>1</sup> afirma, numa reminiscência que, curiosamente, ainda pode lembrar Walter Scott ou Alexandre Herculano, que «La véritable Histoire, aujourd'hui comme hier, ne s'écrit pas chez les historiens mais chez les écrivains»<sup>2</sup>. No século XIX, asserções de ordem similar pretendiam convencer o leitor de que as páginas dos bons romancistas históricos acabavam por ter um carácter mais didáctico do que sérios tratados de História. O *povo*, a que estes escritores se dirigiam, lia mais facilmente um romance que lhe despertasse o interesse do que uma exposição fria e científica dos factos. No declinar do século XX, tal afirmação tem necessariamente de ser compreendida de maneira diferente: não é mais a faceta didáctica que está em jogo, mas a concepção que preside ao que é considerado como *a verdadeira História*, noção que convoca, simultaneamente, a História oficial e todas as outras Histórias coetâneas e que não ficaram registadas nos livros consagrados — a História focalizada pelos marginais ou pelos vencidos, por exemplo. Esta perspectiva põe em causa a convicção de que é possível uma máxima objectividade e de que só existe uma versão dos acontecimentos. Como veremos no decorrer do presente ensaio, a problematização do conceito de subjectividade ou a crença de que a História não é o registo transparente de uma só verdade tem consequências a nível da produção literária que dificilmente se poderão ignorar.

Os textos de Mário de Carvalho que escolhemos como objecto desta breve reflexão (*O Livro Grande de Tebas*<sup>3</sup>, *A Inaudita Guerra da Avenida*

---

<sup>1</sup> *Ecriture*, Paris, PUF, 1991.

<sup>2</sup> *Idem*, p. 270.

<sup>3</sup> Lisboa, Vega, 1982.

Gago Coutinho<sup>4</sup>, *A Paixão do Conde de Fróis*<sup>5</sup>, *Quatrocentos Mil Sestércios*<sup>6</sup> e *Um Deus Passeando pela Brisa da Tarde*<sup>7</sup>) representam de uma ou outra forma este novo modo de encarar o material histórico e de o transformar num discurso literário que o aproxima daquilo a que Linda Hutcheon chama de metaficção historiográfica pós-moderna<sup>8</sup>. O desfazer de certas convenções está logo presente numa espécie de advertência que precede o Capítulo I de *Um Deus Passeando pela Brisa da Tarde*: «Este não é um romance histórico. Tarcis, ou, mais propriamente, o município de Fortunata Ara Iulia Tarcis, nunca existiu»<sup>9</sup>. Apontando inequivocamente para a desobediência ao *topos do lugar*, um dos dados indispensáveis no romance histórico tradicional, Mário de Carvalho fala da dominação romana na Península Ibérica e da estranheza que os primórdios do Cristianismo criam num governante bem intencionado. Independentemente de qualquer leitura simbólica que se queira fazer do enredo, descobrindo paralelismos com o tempo actual, o certo é que o passado emerge, embora usufruindo de características que o colocam numa posição eminentemente crítica e dinâmica.

É esta relação com o passado que vamos tentar analisar, a fim de compreendermos de que forma o fascínio da História é também uma espécie de utopia.

No ensaio atrás citado, Pierre Barbéris faz a distinção entre a HISTÓRIA, a História e a história. A HISTÓRIA seria a realidade histórica, a História, o discurso dos historiadores e, finalmente, a história seria a narrativa, a fábula, o mito, tudo o que, partindo do real, constitui uma outra forma de escrever a História e de apreender a HISTÓRIA<sup>10</sup>. Partindo desta tripartição do mesmo material bruto, o escritor chegaria a um tempo e a um espaço outros que funcionariam como um contra-poder: «Mais si le temps et l'espace du romanesque étaient un contre-temps, un contre-espace, peu visibles, parfois invisibles, dont les implications, les apories, les ouvertures, étaient autant de prises de position littéraires, politiques, contre le temps et contre l'espace officiels et leurs valeurs?»<sup>11</sup>.

<sup>4</sup> Lisboa, Caminho, 4.ª ed., 1992 (1.ª ed., 1983).

<sup>5</sup> Lisboa, Caminho, 3.ª ed., 1993 (1.ª ed., 1986).

<sup>6</sup> Lisboa, Caminho, 1991.

<sup>7</sup> Lisboa, Caminho, 1994.

<sup>8</sup> HUTCHEON, Linda — *A Poetics of Postmodernism — History, Theory, Fiction*, New York and London, Routledge, 1988. Voltaremos a este assunto.

<sup>9</sup> *Op. cit.*, p. 11.

<sup>10</sup> Cf. BARBÉRIS, Pierre — *Op. cit.*, p. 9.

<sup>11</sup> *Idem*, pp. 71-72.

É assim que o romancista histórico pós-moderno pode, simultaneamente, atestar uma veracidade irónica e declarar a sua obra como pura invenção, mesmo do ponto de vista mais estritamente referencial. John Fowles, no seu já clássico romance, *The French Lieutenant's Woman*<sup>12</sup>, em determinado ponto, exclama: «Não sei. Esta história que conto é toda imaginação. Estas personagens que criei nunca existiram fora da minha mente. Se até agora fingi conhecer o seu espírito e os seus pensamentos mais íntimos, é porque estou a escrever de acordo com (tal como assumi algum do vocabulário e a “voz” de) uma convenção universalmente aceite ao tempo da minha história<sup>13</sup>: que o romancista é quase Deus»<sup>14</sup>.

Se Fowles mostra ostensivamente a diferença da concepção entre o narrador vitoriano e o do século XX, mesmo se este apela para um tempo passado, também Mário de Carvalho quer frisar a inexistência dos seus referentes (como faz na advertência acima mencionada), chegando mesmo a construir um discurso obsessivo sobre o carácter ficcional de um significativo cujos significados poderiam ser vários. Em *O Livro Grande de Tebas*, assiste-se ao nascimento dessa invenção:

**«Que Tebas é esta? Que Tebas não é esta?**

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

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

**Invento uma outra Tebas no país de Sumer, com grifos de esmalte brilhante luzindo azuis em tijoleira vermelha(...)**<sup>15</sup>

Esta Tebas que percorre todo o livro e que nas últimas páginas se afirma nunca ter sido começada (**«Pensar que Tebas nunca foi começada, sempre esteve plantada entre os escalavrados montes, fundida em grossa parda neblina... Pensar que os exércitos sitiantes nunca vieram nem foram, sempre estiveram em eterno, redundante cerco...»**<sup>16</sup>) funciona como o lugar da procura da utopia, ao anular o espaço-tempo convencional: «A partir de l'expression de l'espace et du temps, la culture occidentale vit de la recherche et (peut-être surtout, finalement) de l'écri-

---

<sup>12</sup> Lisboa, Presença, 2.<sup>a</sup> ed. portuguesa, 1988, trad. de Paula Vitória Silva (1.<sup>a</sup> ed., 1969).

<sup>13</sup> Fim do século XIX.

<sup>14</sup> *Idem*, p. 83.

<sup>15</sup> *O Livro Grande de Tebas*, pp. 28-29.

<sup>16</sup> *Idem*, pp. 120-121.

ture de l'utopie»<sup>17</sup>. Daí que Mário de Carvalho ainda possa escrever: «Enquanto os soldados que desde sempre cruzam lanças à entrada aí permanecerem, em decidido impedir de saídas e ingressos, todos estes enunciados terão ainda parte da verdade»<sup>18</sup>.

Situados utopicamente nesta espécie de não-tempo e não-espaco de que já fala Amy Jeanne Elias, na análise de alguns romances históricos contemporâneos, de língua inglesa<sup>19</sup>, não será difícil aceitar a asserção de uma das personagens do livro que temos vindo a citar: «Aqui ninguém morre, meu caro»<sup>20</sup> ou a afirmação do narrador: «E aqui tenho eu o tempo comigo, que é companhia ousada»<sup>21</sup>.

A ligação entre utopia e romance histórico tem sido referida por vários ensaístas, inclusive ao tratar da problemática da viagem no tempo ou através do tempo<sup>22</sup>. A síntese de Helena Buescu parece-me feliz por englobante: «In other words, the utopian novel in the strict sense of the term, the historical novel, and the novel in the first person (with its complex varieties) all seem to me to *thematize* the conditioning practices of narrative fictionality, at the very moment that they establish as a central question one of the *formal aspects* of fictional territory»<sup>23</sup>. A aceitação do carácter inteiramente fictício do discurso do romancista que usa como objecto factos do passado, ou pretensamente do passado, permite que, por vezes, se jogue com um certo anacronismo que poderá resultar bastante produtivo a nível do sentido. É o caso do *homem de Neanderthal*, que se revela poliglota em *O Livro Grande de Tebas*:

«A este, vai eu e pergunto-lhe:

— Kann du tala Mänikirska?

— Ya — respondeu-me — Det talar Jag. Och Jag kan alla  
spreherna och pratar ochsa Matematik».

<sup>17</sup> BARBÉRIS, Pierre — *Op. cit.*, p. 17.

<sup>18</sup> *O Livro Grande de tebas*, p. 113.

<sup>19</sup> Cf. ELIAS, Amy Jeanne — *Spatializing History: Representing History in the Postmodernist Novel*, UMI Dissertations Services, The Pennsylvania State University, 1991, cap. 4, pp. 156-206.

<sup>20</sup> *O Livro Grande de Tebas*, p. 78.

<sup>21</sup> *Idem*, p. 96.

<sup>22</sup> Cf. entre outros WESSELING, Elisabeth — *Writing History as a Prophet — Postmodernism Innovations of the Historical Novel*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1991, pp. 97-99.

<sup>23</sup> BUESCU, Helena Carvalho — *Travelling Through Spacetime in the 20th Century European Novel*, in «Yearbook of Comparative and General Literature» 41, 1993, p. 88.

(...) Sentiram-se então menos seguros, enquanto bandidos, porque nunca puderam supor que o homem de Neanderthal soubesse todas as línguas, e muito menos esta, para eles estranha em que trocámos ditos.»<sup>24</sup>

Esta alteração de dados há muito estabelecidos como imutáveis faz com que a História seja usada como um veículo para desafiar os conceitos ideológicos estabelecidos<sup>25</sup>. O livro de Mário de Carvalho de que temos vindo a falar, assim como *Um Deus passeando pela Brisa da Tarde*, apresentam uma outra leitura do passado, partindo do princípio de que nunca imitamos o mundo, mas construímos diversas versões dele: «There is no mimesis, only poesis. No recording. Only constructing»<sup>26</sup>. Não se pode fazer uma reconstrução objectiva do passado, uma vez que é impossível para os historiadores eliminar os seus preconceitos intelectuais e ideológicos<sup>27</sup>. Não será assim de estranhar que Mário de Carvalho, e muitos outros dos actuais romancistas e que seria fastidioso enumerar, reconheçam essa limitação e escrevam despudoradamente: «O que não conseguir recordar, comporei, sem qualquer escrúpulo. A imaginação também é amparo da verdade»<sup>28</sup>. Estabelecido o carácter fictício de todo o acto de referência e a parcialidade do conhecimento histórico, resta ao romancista a preocupação de que as alusões factuais sejam plausíveis, mesmo se não são literalmente verdadeiras: «(...) factual references in the historical novel must be plausible, yet they need make no pretension to a literal retelling of events»<sup>29</sup>. A História apresenta-se então como uma reconstrução humana («History is not made obsolete: it is, however, being

---

<sup>24</sup> *O Livro Grande de Tebas*, p. 74.

<sup>25</sup> Cf. ELIAS, Amy Jeanne — *Op. cit.*, p. 209: «A second link between social constructionist positions and the postmodernist historical novel is that all use history as a vehicle to challenge ideologically secure academic, legislative, or cultural politics.»

<sup>26</sup> Robert Scholes, citado in FOLEY, Barbara — *Telling the Truth — The Theory and the Practice of Documentary Fiction*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1986, p. 11.

<sup>27</sup> Cf. WESSELING, Elisabeth — *Op. cit.*, p. 72: «The critical reevaluation of the historicist heritage achieved the overall effect that the possibility of an objective reconstruction of the past was thrown into doubt. Croce and Collingwood replaced the objectivist epistemology of historicism by a perspectivist position, pointing out that it was impossible for historians to eliminate their intellectual and ideological preconceptions.»

<sup>28</sup> *Um Deus Passeando pela Brisa da Tarde*, p. 26.

<sup>29</sup> FOLEY, Barbara — *Op. cit.*, p. 145.

rethought — as a human construct»<sup>30</sup>), onde o passado e o presente interactuam, frequentemente de forma paradoxalmente paractática<sup>31</sup>.

Apesar de o passado só nos chegar textualizado, isto é, apesar de só termos acesso a documentos, arquivos ou relatos de testemunhas, o certo é que retomar o tempo antigo pode satisfazer necessidades pessoais, na medida em que reaviva o desejo de pensar historicamente, o que parece querer significar, crítica e contextualmente: «There seems to be a new desire to think historically, and to think historically these days is to think critically and contextually»<sup>32</sup>. É assim que se entende a personagem de um conto alegórico inserido em *O Livro Grande de Tebas*: «Aí vive há muito ano um homem desproporcionado de membros, hirsuto, de feições mal talhadas, tatebitate na fala. É o único homem a quem dói a agonia do passado daquela cidade. É probo, é voluntarioso, as ideias são-lhe firmes, claras e precisas, encanta todo o povo pelas belas palavras que ala e pela finura do seu encadear de razões. Já deves ter ouvido falar dele, porque a fama vai-lhe muito para além das margens deste mar»<sup>33</sup>.

Como escreve Linda Hutcheon, «The postmodern, then, effects two simultaneous moves. It reinstalls historical contexts as significant and even determining, but in so doing, it problematizes the entire notion of historical knowledge»<sup>34</sup>. Essa noção de conhecimento histórico pode mesmo ser ironizada (e a ironia é um conceito altamente operante neste tipo de textos), como é o caso da seguinte passagem de *A Paixão do Conde de Fróis*: «Mas a história tem os seus pruridos de verdade que se sobrepõem às parcialidades do autor e este vê-se constrangido a relatar o que ao conde calhou dizer, e não o que ele gostaria que o conde dissesse»<sup>35</sup>. Contudo, e apesar da ironia, é bem patente essa noção da existência de limites para o relatar do passado, uma vez que este nunca pode ser o registo transparente de uma só verdade: «Historiographic metafiction, like postmodernist architecture and painting is overtly and resolutely historical — though, admittedly, in an ironic and problematic way that acknowledges that history is not the transparent record of any sure “truth”»<sup>36</sup>.

<sup>30</sup> HUTCHEON, Linda — *Op. cit.*, p. 16.

<sup>31</sup> Cf. ELIAS, Amy Jeanne — *Op. cit.*, pp. 107-155.

<sup>32</sup> HUTCHEON, Linda — *Op. cit.*, p. 88.

<sup>33</sup> *O Livro Grande de Tebas*, p. 56.

<sup>34</sup> HUTCHEON, Linda — *Op. cit.*, p. 89.

<sup>35</sup> *A Paixão do Conde de Fróis*, pp. 199-200.

<sup>36</sup> HUTCHEON, Linda — *Op. cit.*, pp. 128-129.

Por tudo o que ficou exposto, não será difícil concluir pela auto-reflexividade da literatura pós-modernista e pelo carácter eminentemente metadieético de toda a construção narrativa<sup>37</sup>. A metaficção historiográfica afirma que o seu mundo é inegavelmente histórico e tenta instaurar o significado através da sua auto-reflexividade metaficcional sem, contudo deixar desaparecer o referente. *The French Lieutenant's Woman* ou *The Volcano Lover*<sup>38</sup>, de Susan Sontag, apresentam inúmeros exemplos de contínuas referências metanarrativas que marcam a diferença entre o tempo do narrador e o das suas personagens: «He can't know what we know about him. For us he is a piece of the past, (...)»<sup>39</sup>; «Não podemos esperar que visse o que nós apenas começamos — e com muito mais conhecimentos e as lições do existencialismo ao nosso dispor — a conceber: que o desejo de conservar e o desejo de fruir são mutuamente destrutivos»<sup>40</sup>.

Quando Mário de Carvalho, em *A Paixão do Conde de Fróis*, fala no «brigão do seu tempo»<sup>41</sup>, o pronome possessivo adjunto destina-se a marcar a diferença entre o tempo do narrador (e dos leitores) e o da personagem, mostrando a historicidade inegável do seu mundo fictício: «historiographic metafiction always asserts that its world is both resolutely fictive and yet undeniably historical, and that what both realm share is their constitution in and as discourse»<sup>42</sup>. Partindo desta perspectiva, podemos ser levados a considerar que as adaptações pós-modernas do romance histórico constituem uma forma terciária que parodia certas estruturas do romance histórico tradicional<sup>43</sup> e que os escritores pós-modernos não se consideram obrigados a propagar o conhecimento histórico (tal como os seus antepassados românticos), mas a inquirir a possibilidade de usar esse conhecimento de uma perspectiva epistemológica ou política<sup>44</sup>.

Tal conceito implica necessariamente a noção de paródia, aliada à de ironia. O termo *paródia* tem sido alvo de vários estudos desde Gérard

---

<sup>37</sup> Cf. WESSELING, Elisabeth — *Op. cit.* e HUTCHEON, Linda — *Op. cit.*

<sup>38</sup> SONTAG, Susan — *The Volcano Lover*, Londres, Vintage, 1993 (1.ª ed., 1992).

<sup>39</sup> *The Volcano Lover*, pp. 19-20.

<sup>40</sup> *A Amante do Tenente Francês*, *op. cit.*, p. 63.

<sup>41</sup> *A Paixão do Conde de Fróis*, p. 72. Sublinhado nosso.

<sup>42</sup> HUTCHEON, Linda — *Op. cit.*, p. 142.

<sup>43</sup> Cf. WESSELING, Elisabeth — *Op. cit.*, p. 24: «From my point of view as a late twentieth-century scholar, postmodernist adaptations of historical materials can profitably be regarded as a tertiary form of the historical novel.»

<sup>44</sup> Cf. *Idem*, p. 73: «Postmodernist writers do not consider it their task to propagate historical knowledge, but to inquire into the very possibility, nature, and use of historical knowledge from an epistemological or a political perspective.»

Genette a Linda Hutcheon e Martin Kuester. Este último ensaísta chama, desde logo, a atenção para a não obrigatoriedade da inclusão do sema de comicidade no texto paródico: «We should note again that the fact that there is a semantic element accompanying the structural changes does not imply that these changes have to be in the direction of humorous or comic effect»<sup>45</sup>. A definição de paródia implica sempre um novo sentido que é dado a um texto preexistente: «La forme la plus rigoureuse de la parodie (...) consiste donc à reprendre littéralement un texte commun pour lui donner une signification nouvelle, en jouant au besoin et si possible sur les mots (...)»<sup>46</sup>. Este jogo implica necessariamente uma intenção do autor e um reconhecimento do leitor, sem os quais não poderá haver efeito paródico<sup>47</sup> e baseia-se sempre num processo de metaficção, uma vez que há inevitavelmente uma auto-mimese textual<sup>48</sup>. A existência de conscientes efeitos paródicos e irónicos de referentes factuais de há muito estabelecidos leva necessariamente a uma leitura crítica, pois que pressupõe um código cultural comum entre produtor e receptor do texto. Só reconhecendo o cânone a que o texto alude, pode o leitor detectar o abuso irónico que dele é feito: «Postmodernism signals its dependence by its use of the canon, but reveals its rebellion through its ironic abuse of it»<sup>49</sup>. Os vários textos de Mário de Carvalho, atrás citados, poderiam servir de outros tantos exemplos para esta apropriação irónica e paródica de um saber anterior. Contentar-nos-emos com um excerto de *A Paixão do Conde de Fróis*, que nos parece ilustrar este processo eminentemente pós-moderno: «Habitualmente, os leitores estarão afeiçoados a um certo dramatismo nestas mortes. Considera-se sempre que o passamento de alguém é um acto tão importante que há-de rodear-se e empavesar-se de trejeitos e ademanas

<sup>45</sup> KUESTER, Martin — *Framing Truths — Parodic Structures in Contemporary English-Canadian Historical Novels*, Toronto, London, Buffalo, University of Toronto Press, 1992, p. 7.

<sup>46</sup> GENETTE, Gerard — *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982, p.24.

<sup>47</sup> Cf. KUESTER, Martin — *Op. cit.*, p. 17: «Without a writer's intention to take a text and rewrite it, no secondary text can be created, and without his or her intention to make a text do different things, or the same thing differently, than its predecessors, the secondary text will not have an existence of its own. (...) It is another question whether the reader recognizes a parody as such or not. Michel Deguy, for example, claims that a parody cannot work unless the imitated model is recognized by its addressees.»

<sup>48</sup> Cf. *idem*, «Parody certainly is such a metafictional technique of textual self-mimesis; by definition, it is always metafictional or at least 'metalinguistic' in the sense that parody — whatever its purpose — is based on a primary text rather than (or in addition to being used) on 'real life'», p. 16.

<sup>49</sup> HUTCHEON, Linda — *Op. cit.*, p. 130.

rituais e anunciadores. Nos filmes de agora, por exemplo, como é que é? Os cavaleiros acusam o golpe, estorcem-se, levam a mão à ferida, balançam de frente para trás e de trás para a frente, dobram-se sobre a montaria, descaem a cabeça à altura do arção, e lá acabam por cair em grande espectacularidade. Na vida real, como esta que se conta é, não ocorrem assim as coisas»<sup>50</sup>.

Como diz Linda Hutcheon, parece que a ironia é a única forma de se ser sério hoje<sup>51</sup>, repensando de uma forma não nostálgica o passado, ao obrigar o leitor a sorrir de fenómenos que até aí não ousara sequer pôr em causa. Esta relativização das focalizações dos factos ou dos ambientes históricos é conseguida através de vários artificios narrativos que vão desde a narração em 1.ª pessoa, o que implica uma focalização interna e, por isso, parcial (*Um Deus Passeando pela Brisa da Tarde*) até ao tom jocoso de *Quatrocentos Mil Sestércios* ou de *A Paixão do Conde Fróis* ou à justaposição de textos falando de épocas e assuntos diferentes.

Amy Jeanne Elias defende a posição de que na literatura pós-moderna há a tendência para apreender a realidade espacialmente e não numa sequência contínua. Para melhor explicitar esta teoria, a autora serve-se da figura retórica da parataxe, que define da seguinte forma: «Simply defined, parataxis is a rhetorical term denoting a coordinate arrangement of words, clauses, phrases, or sentences with or without coordinating connectives»<sup>52</sup>. Segundo a ensaísta, «Postmodernist historical novelists spatialize history in one way by juxtaposing the past and the present in a manner similar to parataxis, the rhetorical strategy. They thus create what can be called a “paratactic history”»<sup>53</sup>. A noção de simultaneidade inerente à parataxe pressupõe também a existência da justaposição, da coexistência lateral, da anarquia, da disjunção linear, da metáfora ou da sincronia<sup>54</sup>, conceitos que se revelam significativos na metaficção historiográfica pós-moderna.

Na ficção de Mário de Carvalho podemos encontrar dois exemplos que ilustram outras tantas formas de resolver a coexistência de vários tempos. Em *O Livro Grande de Tebas*, assistimos a uma sobreposição de sequências cronológicas nem sempre claramente referenciáveis e que con-

<sup>50</sup> *A Paixão do Conde de Fróis*, p. 125.

<sup>51</sup> Cf. HUTCHEON, Linda — *Op. cit.*, p. 39: «In fact irony may be the only way we can be serious today.»

<sup>52</sup> ELIAS, Amy Jeanne — *Op. cit.*, p. 107.

<sup>53</sup> *Idem*, pp. 107-108.

<sup>54</sup> Cf. ELIAS, Amy Jeanne — *Op. cit.*, p. 117.

duzem a uma mental viagem no tempo: «E nisto andava quando sinto uma impressão forte por dentro, um por assim dizer arrepio que me correu todo, e vejo-me ao pé de umas muralhas altas, povoadas de soldados de armadura, ali parados, e noto que se fecha o silêncio absoluto, sumidos os ruídos rangidos de tábuas e cordames do navegar do navio»<sup>55</sup>. Todavia, esse mal-estar provocado por uma anárquica instabilidade temporal é diretamente referida por uma personagem, simbolizando a estranheza criada pela *história paratáctica*: «— Porque não posso consentir que se misturem os tempos. Que os tempos se contemplem e se toquem, mas que não se misturem»<sup>56</sup>.

A ausência de disjunção na cronologia é como que ingenuamente explicada por Mário de Carvalho em *A Inaudita Guerra da Avenida Gago Coutinho*, quando, pretextuando um adormecimento da musa da História, põe num mesmo espaço uma cena do século XII e outra do XX:

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

Os automobilistas que nessa manhã de Setembro entravam em Lisboa pela Avenida Gago Coutinho, direitos ao Areeiro, começaram por apanhar um grande susto, e, por instantes, foi, em toda aquela área, um estridente rumor de motores desmultiplicados, travões aplicados a fundo, e uma sarabanda de buzinas ensurdecidora. Tudo isto de mistura com retinir de metais, relinchos de cavalos e imprecações guturais em alta grita.

É que, nessa ocasião mesma, a tropa do almóada Ibn-el-Muftar, composta de berberes, azenegues e árabes em número para cima de dez mil, vinha sorrateira pelo valado, quase à beira do esteiro de rio que ali então desembocava, com o propósito de pôr cerco às muralhas de Lixbuna, um ano atrás assediada e tomada por hordas de nazarenos odiosos.»<sup>57</sup>

<sup>55</sup> *O Livro Grande de Tebas*, p. 31.

<sup>56</sup> *Idem*, p. 67.

<sup>57</sup> *A Inaudita Guerra da Avenida Gago Coutinho*, pp. 27-28.

O castigo infligido à deusa Clio (quatrocentos anos sem ambrósia) demonstra, ironicamente é claro, o perigo de se deixar seduzir pela interacção passado-presente ou pela sua direccionalidade unilateral. De tal forma, a consciência paratáctica modifica a forma de ler, ao exigir uma partilha de valores entre autor e leitor, que possibilita que a nova arte compreenda finalmente a *utopia*, de que falávamos no início<sup>58</sup>.

O autor de *Um Deus Passeando pela Brisa da Tarde* conjuga a atracção pelo relato histórico sem, todavia, cair na sua reprodução ou na construção de uma diegese situada alguns séculos atrás, com a atitude crítica própria do escritor pós-moderno. A sua História é dinâmica, não morreu, pois continua a seduzir-nos e a construir-se.

Maria de Fátima Marinho

---

<sup>58</sup> Cf. ELIAS, Amy Jeanne — *Op. cit.*, p. 155: «[Hayden] White contends that a paratactical consciousness, exhibited by the best of the contemporary artists, means that the new art is finally able to comprehend the “utopia” (...)».