



UNIVERSIDADE  
BEIRA INTERIOR

Artes e Letras

**A Criatividade Literária de Mário de Carvalho em  
*Era bom que trocássemos umas ideias sobre o assunto***

**Jorge Manuel Carrilho Margarido**  
Dissertação para obtenção do Grau de Mestre em  
**Estudos Lusófonos**  
(2.º ciclo de estudos)

Orientadora: Professora Doutora Cristina Maria da Costa Vieira

Covilhã, UBI, 2020



# **Dedicatória**

*A Vidiyo.*

# **Agradecimentos**

Aos Professores deste Mestrado.

A Cristina Maria da Costa Vieira... Simpatia, disponibilidade, desvelo, sabedoria, diligência e pedagogia.

E todos os professores assim fossem...

## Resumo

A presente dissertação tem por objetivo o da descoberta, no romance *Era bom que trocássemos umas ideias sobre o assunto*, de Mário de Carvalho, dos preceitos de escrita literária pelo mesmo autor apresentados em *Quem Disser o Contrário é porque tem Razão, letras sem tretas: guia prático sobre escrita criativa*.

Assim, depois de analisarmos o conceito de *literatura*, de acordo com pontos teóricos comuns analisados em diferentes definições, abordamos, de forma passageira e para contexto da referida obra, o género *romance*.

Posteriormente, procuramos a conceção de *criatividade* no parecer de Mário de Carvalho e, como se referiu no parágrafo inicial, confirmamo-la nos convencionados princípios literários em *Quem Disser o Contrário é porque tem Razão, letras sem tretas: guia prático de escrita de ficção*, na obra *Era bom que trocássemos umas ideias sobre o assunto*, escrita dezanove anos antes.

## Palavras-chave

Literatura; Romance; Criatividade; Mário de Carvalho; *Era bom que trocássemos umas ideias sobre o assunto*; *Quem Disser o Contrário é porque tem Razão, letras sem tretas: guia prático sobre escrita criativa*.

## Abstract

The present dissertation aims at discovering, in the novel *Era bom que trocássemos umas ideias sobre o assunto*, by Mário de Carvalho, of the precepts of literary writing by the same author presented in *Quem Disser o Contrário é porque tem Razão, letras sem tretas: guia prático sobre escrita criativa*.

Thus, after analyzing the concept of literature, according to common theoretical points analyzed in different definitions, we approach, in a passing way and for the context of the referred work, the genre romance.

Subsequently, we look for the conception of creativity in the opinion of Mário de Carvalho and, as mentioned in the opening paragraph, we confirm it in the conventional literary principles in *Quem Disser o Contrário é porque tem Razão, letras sem tretas: guia prático sobre escrita criativa*, in the work *Era bom que trocássemos umas ideias sobre o assunto*, written nineteen years before.

## Keywords

Literature; Romance; Creativity; Mário de Carvalho *Era bom que trocássemos umas ideias sobre o assunto*; *Quem Disser o Contrário é porque tem Razão, letras sem tretas: guia prático sobre escrita criativa*.

# ÍNDICE

INTRODUÇÃO .....	1
1. O tema: razões de uma escolha .....	1
2. Objetivos .....	2
3. Metodologia .....	3
CAPÍTULO I: DEFINIÇÃO DOS CONCEITOS-CHAVE.....	5
1.1. Conceitos de literatura.....	5
1.2. Conceitos de romance .....	11
1.3. Conceitos de criatividade .....	18
1.3.1. Criatividade segundo Mário de Carvalho.....	22
CAPÍTULO II: MÁRIO DE CARVALHO EM <i>Quem Disser o Contrário é porque tem Razão</i> 25	
CAPÍTULO III: MÁRIO DE CARVALHO EM <i>Era bom que trocássemos umas ideias sobre o assunto</i> .....	61
CONCLUSÃO .....	98
BIBLIOGRAFIA .....	101
1. Ativa axial .....	101
2. Outra bibliografia ativa .....	101
3. Bibliografia geral .....	101

## Lista de Acrónimos

AD	Aliança Democrática – coligação partidária centro-direita (Partido Social Democrata; Centro Democrático Social; Partido popular Monárquico)
APE	Associação Portuguesa de Escritores
IPLB	Instituto Português do Livro e das Bibliotecas
ITF/DST	Imobiliária Teixeira e Filhos/ Domingos da Silva Teixeira - Braga
PIDE	Polícia Internacional e de Defesa do Estado
UBI	Universidade da Beira Interior

# INTRODUÇÃO

## 1. O tema: razões de uma escolha

Quando se gosta do que se lê, incorpora-se a escrita como se do pensamento saísse e perde-se o leitor da realidade própria invadindo a narrada, usurpando as personagens aos seus papéis e extorquindo protagonismos à ficção. Mesmo quando o enredo não conturba a realidade própria, mas, ainda assim, meia dúzia de frases bastam para saciar um sorriso e o livro guarda-se na estante na ideia de se voltar a sorrir mais vezes, então, provavelmente, o que se leu foi *literatura*. Não é que as boas histórias desta se não provenham, apenas é mais fácil descobri-la porquanto fica o leitor mais disponível para atentar à *forma* na penúria de *conteúdo*, mais preso à estética, ao sentimento global despertado pela beleza das palavras, à minúcia do enredo por essas palavras avocado.

Como poucos, Maxwell Perkins sabia reconhecer a qualidade literária nos autores que editava, sorrindo muito, por consequência. Aqui, a pergunta é óbvia: se tão bem dominava as técnicas da escrita, porque as não usava ele nos seus próprios livros? Porque as procurava no cunho dos demais? Escreveriam Thomas Wolfe, Ernest Hemingway ou Scott Fitzgerald com o engenho que guardaria Perkins para si mesmo? Se assim fosse, por que motivo o fazia? Indolência? Dúvidas de conseguir abrir sorrisos a estética das suas palavras? Deslumbramento pela perspectiva mercantil da literatura?

Antonio Salieri: extraordinário compositor do século XVIII. Não fosse Wolfgang Amadeus Mozart e pautar-se-lhe-ia a criatividade pelos acordes da gesta musical, sendo suas as mais genuínas odes à humanidade. No entanto, acabou Mozart por lhas absorver, de tal forma que se viu Salieri despromovido ao grupeto de compositores estagnados na antepara do reconhecimento público, os tão-só evocados pelos dogmas da música barroca para pertinência instrutiva da confrontação entre talentos maiores. Onde remanescia a diferença entre Salieri e Mozart, afinal? No génio, na criatividade? Como se medem, na arte, tais dimensões humanas?

Não é o *stacatto*, o *bariolage*, ou ainda o *ricochet* que fazem virtuoso um violinista, por muito exímio que nestas técnicas se mostre. O virtuosismo confirma-se nas emoções que a música desperta no ouvinte, independentemente do trecho musical. Assim

não fosse, e *gênio* seria qualquer instrutor de violino, como Maxwell e Salieri o seriam nas respectivas artes.

Voltemos à literatura considerada como a *arte de compor obras em que a linguagem é usada esteticamente procurando produzir emoções no recetor*<sup>1</sup>. Partindo dessa premissa, eis que, como leitores, emoções várias e uma estética distintiva nos transparecem na obra de Mário de Carvalho *Era bom que trocássemos umas ideias sobre o assunto* (1995)<sup>2</sup>. História simples, em suma, a de alguém, Joel Strosse, determinado a alistar-se nas hostes do Partido Comunista, aspeto condicionante de um enredo descerrado nos meandros da Revolução dos Cravos e escrito para saciar sorrisos em meia dúzia de parágrafos.

## 2. Objetivos

Um dos objetivos a que nos propomos é o de encontrar um padrão a partir do qual se mensure a criatividade literária. Seguidamente, acaso o haja, o de verificar se é ou não possível aplicá-lo na avaliação da criatividade literária de Mário de Carvalho, tarefa que se nos apresenta como algo complexa, uma vez o que o próprio autor, na obra *Quem Disser o Contrário é porque tem Razão, letras sem tretas: guia prático sobre escrita criativa* (2014), desaconselha o recurso a receituários de escrita ficcional, negando a existência de fórmulas universais para a arte de bem escrever:

Os métodos, os sistemas, os normativos, as regras, valem tanto como os esquemas infalíveis para jogar na Bolsa, fazer amigos ou vencer na vida<sup>3</sup>.

No entanto, defende também que é difícil a fundação de um estilo próprio sem que se leve em conta a autenticidade inovadora de autores já consagrados:

Somerset Maugham, nos seus começos, lia uma página diária nos autores seiscentistas Jonathan Swift e John Dryden, a quem admirava e de quem pretendia copiar o estilo. Tratava-se de aprender aplicadamente com os mestres. Esse esforço valeu a pena, não para formar mais um émulo dos grandes estilistas, mas para que ele encontrasse a sua maneira própria, aliás, ao que dizem os peritos, muito afastada da elegância rebuscada dos modelos. Dificilmente conseguirá ser inovador e original quem não considerar os outros.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Perfeito, Abílio et al., *Dicionário de Língua Portuguesa*, Porto, Porto Editora, 2013, p. 984.

<sup>2</sup> Carvalho, Mário de, *Quem disser o contrário é porque tem razão, letras sem tretas: guia prático de escrita de ficção*, Porto, Porto Editora, 4.<sup>a</sup> Ed., 2014.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 20.

<sup>4</sup> *Ibidem*.

Prevalecem, então, o princípio da negação de modelos para a arte de bem escrever o de procura de um estilo próprio no de autores com os quais o candidato a escritor se identifique. E não serão contraditórios estes dois princípios, de acordo com o exemplo de Somerset Maugham.

O objetivo primordial desta dissertação será, pois, o de descobrir, neste aparente desgoverno arquitetônico, a escrita criativa de Mário de Carvalho, especificamente, na obra *Era bom que trocássemos umas ideias sobre o assunto*, modelo de inspiração literária que logo às primeiras páginas faz sorrir com a advertência:

Este livro contém particularidades irritantes para os mais acostumados. Ainda mais para os menos. Tem caricaturas. Humores. Derivações. E alguns anacolutos.<sup>5</sup>

### 3. Metodologia

Começaremos por definir *literatura* descobrindo, na diversidade dos cânones da escrita criativa, os pontos teóricos comuns às diferentes definições. Abordaremos, de uma forma breve, o género romanesco de entre as diversas formas de expressão literária. Este estado de arte abrirá portas teóricas de modo a avançar, de modo mais consistente, para uma segunda fase de análise da obra de Mário de Carvalho na ótica em que o queremos fazer.

Posteriormente, definiremos *escrita criativa* no parecer de Mário de Carvalho e compararemos este conceito com os pontos comuns das definições de *literatura* anteriormente pesquisados.

Finalmente, confirmaremos os convencionados princípios de escrita criativa de Mário de Carvalho em *Quem Disser o Contrário é porque tem Razão, letras sem tretas: guia prático de escrita de ficção* (2014), na obra *Era bom que trocássemos umas ideias sobre o assunto* (1995), escrita dezanove anos antes pelo mesmo autor. Daí a sequencialidade dos capítulos II e III.

Nestes pressupostos, serão analisados os normativos de escrita exarados na primeira obra e feito o levantamento das interpelações ao leitor da segunda, uma vez que, não raro, se revestem estas interpelações de comentários justificativos da subsequente configuração da narrativa.

---

<sup>5</sup> Carvalho, Mário de, *Era bom que trocássemos umas ideias sobre o assunto*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2000, Epígrafe.

Em suma: o que se pretende é, tão-somente, a confirmação dos pressupostos teóricos da didática da escrita literária da primeira obra nas evidências da narrativa ficcional da segunda.

# CAPÍTULO I: DEFINIÇÃO DOS CONCEITOS-CHAVE

## 1.1. Conceitos de literatura

A etimologia remete a definição de *literatura* para a didática das letras:

Literatura: do lat. *literatura*, que originariamente significava o ensino das letras [...], da leitura e da escrita, o ensino primário. Melhorou de sentido, passando a significar arte literária, arte das belas letras.<sup>6</sup>

No entanto, apresta-se Antenor Nascentes a aditar-lhe a “arte” e a adjetivar as letras como “belas”, e implícita fica a valoração do conceito, conquanto refere que “melhorou de sentido”; portanto, se à nobreza do aprendizado das letras se lhe juntar ulterior prática artística, obter-se-á literatura.

Massaud Moisés defende a impossibilidade da “definição”, alegando que esta pertencerá ao campo das ciências que a enunciará segundo características universais e universalmente aceites, decorrentes do uso da razão. Já o “conceito” dependerá de impressões subjetivas e do sentido estético individual. Segundo o pensamento aristotélico, lembra Massaud Moisés, “a literatura é imitação (mimese) da realidade”<sup>7</sup>, observando-se que, naquele então, estariam fora deste conceito o conto, o romance e a novela, ou seja, a prosa literária ainda não concebida. Na *Poética* aristotélica, livro IX, esta noção de mimese ou imitação da realidade é um divisor de águas em relação à História, que trata de factos. Ou seja, a literatura aborda histórias verosímeis, prováveis, universais, e a História é factual, sendo datável, e, por conseguinte, circunstancial. Não sonhara então Aristóteles com o surrealismo novecentista de André Breton, que vem reivindicar o devaneio louco, a inverosimilhança, na literatura. Mas tanto na poesia como na prosa literária se poderá perder da noção da realidade, à hora da leitura. Por outras palavras, não é invulgar que se perca o leitor do enredo enquanto deambula na arte. Assim parece ter sucedido a Gonzalo Torrente Ballester na leitura de Quevedo:

Ninguém fez com a linguagem castelhana o que ele [Quevedo] fez. Em perseguição dessas proezas, embrenho-me, por exemplo, em *Los sueños*. Que prodígio, meu Deus, que luxo! Entregue ao seu exame e ao deleite intelectual que me causam, não dou pelo passar do tempo. De tal modo me entretêm que, de repente, me apercebo de que a história me escapa, de que não sei o que me estão contando. Volto ao princípio, leio uma página, leio duas e, de súbito, percó a vontade de continuar: descubro que a história não me interessa. Pôr o livro de lado, buscar outro pode fazer-se com um autor que não seja

---

<sup>6</sup> Nascentes, Antenor, *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*, Rio de Janeiro, Livraria Académica, 2.<sup>a</sup> tiragem, 1955, p. 301.

<sup>7</sup> Moisés, Massaud, *A criação literária – Poesia*, S. Paulo, Cultrix, 10.<sup>a</sup> Ed., 1987, p. 25.

Quevedo. Serão compreensíveis as razões por que me interessou o continente e me aborrece o conteúdo?<sup>8</sup>

Daí que não saiba a ciência definir literatura, de acordo com Massaud Moisés e, neste sentido, que seja a paradigmática “razão” a afundar Gonzalo Torrente Ballester numa realidade mimética de impossível tradução em palavras. Fica-lhe o deleite intelectual, fica-lhe a arte.

Dando ênfase a esta perspectiva, Massaud Moisés refere o conceito de literatura de Thomas Clark Pollock:

Expressão de uma experiência do escritor através do enunciado de uma série de símbolos capazes de evocar na mente do leitor adequadamente qualificado uma experiência controlada, análoga, embora não idêntica à do escritor.<sup>9</sup>

A partilha da experiência do escritor não terá, segundo este autor, direta correspondência na sensibilidade do leitor. Quem nunca assistiu à leitura de um excerto, e inerente elucidação estilística e dos sentidos de lata erudição, de uma nova obra de um determinado autor? E quem nunca assistiu, posteriormente acossado pela devida humildade, à confissão desse autor de que jamais lhe passara pela ideia a facúndia então exaltada pelo leitor desse excerto? Nem de tal confissão carecia (embora caia bem a atitude) para que, em consequência da mencionada facúndia, à primeira leitura do excerto, deixassem de lhe pertencer em exclusivo, quer o sentido do texto, quer o deleite da escrita.

Semelhante alheamento do original de uma obra ocorrerá depois de transfigurada em cinema, segundo Gonzalo Torrente Ballester:

O escritor tem que pôr no texto os ingredientes necessários para que o leitor se emocione, todos, salvo a sua emoção pessoal, que é precisamente o que não consegue emocionar, mas sim irritar, pelo que tem de usurpação, pelo que tem de roubo. E, o que é pior, pelo que tem de erro estético.<sup>10</sup>

Assim, é o autor quem usurpa os sentimentos inventados na escrita em benefício do leitor, quando a estes é tentado a aduzir os próprios. Trata-se de literatura, trata-se da “[...] arte de compor obras em que a linguagem é usada esteticamente procurando produzir emoções no recetor”,<sup>11</sup> a arte [...] do homem de letras [...] de composição das obras de eloquência e poesia, [...] do cultivo do juízo estético ou sentimento do belo.<sup>12</sup>

---

<sup>8</sup> Ballester, Gonzalo Torrentes, *A literatura e a arte do romance*, Lisboa, Bisel, 1999, p. 305.

<sup>9</sup> Pollock, Thomas Clark, *The Nature of Literature*, New York, Gordian Press, 1965, p. 96, cit. apud Massaud Moisés, *A criação literária – Poesia*, p. 28.

<sup>10</sup> Ballester, Gonzalo Torrentes, *A literatura e a arte do romance*, p. 247.

<sup>11</sup> Vide *Objetivos*, p. 2.

<sup>12</sup> Aulete, Caldas, *Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa*, Rio de Janeiro, Editora Delta, 5.ª Ed., 3.º Volume, 1987, p. 1155.

Portanto, as emoções produzidas no leitor são do leitor e não chegariam a sê-lo se resultassem meramente do plágio das do escritor.

Esta beleza estimuladora de emoções estava reservada à arte, às *belles lettres*:

[...] ou arte literária. Nessa aceção, e substituindo os vocábulos *belles lettres*, “poética” e “poesia”, o termo “literatura” definiu-se na segunda metade do século XVIII, contemporaneamente à Revolução Industrial, contra que reagiu, e à liberalização das Artes, com a qual se identificou, por meio do culto da imaginação. Na centúria seguinte passou a ser universalmente empregado.<sup>13</sup>

Contudo, teria a literatura os seus dias contados por falta de préstimo, assevera Wittgenstein no seu *Tractatus Logico-Philosophicus* (1922). Este autor não queria saber de emoções estimuladas na arte das palavras; pelo contrário: sonhava com uma linguagem exata, uma linguagem que permitisse captar e descrever a realidade de forma objetiva e desornada de abalos emocionais, pensamento inspirador da *Sociedade Ernst Mach*, um grupo de filósofos e cientistas de Viena que procurou aplicar o conceito durante cerca de catorze anos<sup>14</sup>. Defendia Wittgenstein que se suprimissem da linguagem todas as frases sem nexos, ou sem sentido. Explicava as frases sem sentido como as que não careciam do exame da realidade, quanto à verdade ou falsidade; e.g.: “Verde é verde.” Explicava as sentenças sem nexos como as impossíveis de classificar como falsas ou verdadeiras; e.g.: “A frase que aqui proclamo é falsa.” Depois, pretendeu banir da linguagem as considerações de moral, porquanto se desprovia de moralidade o real. Contudo, esta linguagem autoritária e proibitiva do uso de frases ambíguas no discurso oral e escrito, interditiva à aplicação de ironias, de metáforas, e outras figuras de estilo, mas muito admirada, de entre outros, por Alfred North Whitehead e Bertrand Russell, defensores da lógica como exclusiva fórmula de análise do mundo, estava condenada ao fracasso:

E bem se pode dizer: por sorte! Pois qual teria sido o resultado? Que linguagem autoritária teria sido essa? E como seria totalitária uma sociedade que prescrevesse aos seus cidadãos uma linguagem exata! Quanto se perderia se os professores, nas escolas, incutissem aos seus alunos que não mais deveriam escrever frases ambíguas, fazer uso de ironias ou empregar metáforas? E mesmo que a reforma de Wittgenstein tivesse renovado a filosofia, como se teria ela tornado aborrecida!<sup>15</sup>

Por presumível falta de préstimo, teria a literatura os dias contados, mas assim não aconteceu. Wittgenstein viria, mais tarde, a arrepender-se do seu *Tractatus*, da sua linguagem insciente à reprodução da realidade abarcável pelos sentidos e à reprodução

---

<sup>13</sup> Moisés, Massaud, *A criação literária – Poesia*, p. 20.

<sup>14</sup> Cf. Precht, Richard David, *Quem sou eu, e se sou, quantos? Uma viagem filosófica*, Alfragide, Publicações D. Quixote, 2010, p. 115-116.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 115.

da realidade criada pelo pensamento, triunfando, incólume, a literatura perante a acometida da ciência.

A antinomia desta tentativa de redução da linguagem à mera necessidade comunicacional é feita por Bourneuf e Ouellet, por exemplo, quando abordam a literatura oral acumulada previamente à narrativa escrita, ou seja, anteriormente à escrita já a literatura oral se perfilava para preencher o vazio da criatividade quotidiana, fosse com lendas de heróis, animais e forças da Natureza congeminadas em crónicas de encantar, fosse por feitos guerreiros, de deuses ou de sábios, de gestas germânicas, francesas, jugoslavas ou russas, que soerguiam da lassidão da vida comum o mais comum dos mortais<sup>16</sup>. Pois, a literatura oral veicula o mito das sociedades arcaicas através de aventuras heroicas sobre a origem do mundo e de extraordinárias façanhas fabuladoras de realidades ancestrais, para explicar o que a práxis não alcança, confundindo-se, muitas vezes, com religião:

A literatura oral narrativa constituiu, pois, uma imensa memória da humanidade, recolhe tradições e crenças, assegura a recordação dos factos marcantes (modificando-os profundamente) e o culto dos heróis e dos deuses, fixa coisas verídicas e fabrica outras maravilhosas. Ela é o produto de inúmeras consciências que se interrogam e querem explicar o mundo.<sup>17</sup>

Onde cabe, aqui, a perspetiva da linguagem prática de Wittgenstein? Pura e simplesmente, não cabe, afiançamos nós. Mais: para que não percam os mitos os predicados de encantamento que os qualificam, os detalhes transgressivos da vida simples aptos a fazer do mais comum dos viventes presumível e ecuménico herói, é indispensável que essa oralidade se escreva, portanto, só no plano da escrita se demonstra viável a *literatura* dos planos sucessivos de Flaubert sobre a psicologia (impregnada de sonhos lidos) de *Emma* (Madame Bovary), por exemplo. Digamos que, se por um lado a personalidade de perpétua incompletude da personagem decorre da literatura sentimental lida em jovem, por outro é a eficiência da narrativa desenvolvida em profusos argumentos parciais aquilo que a faz sedutora à leitura:

[...] a partir de um primeiro esboço, centrado mais sobre a psicologia de Emma do que sobre factos, redige [Flaubert] seis argumentos de conjunto e uns sessenta argumentos parciais, cada um dos quais vem modificar o precedente por adições donde se destacam pouco a pouco alguns parágrafos: «Patinho num atoleiro contínuo que desaterro à medida que ele aumenta».<sup>18</sup>

---

<sup>16</sup> Bourneuf, Roland e Ouellet, Real, *O universo do romance*, Coimbra, Almedina, 1976, pp. 16-18.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 19.

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 66.

Atrativo ao leitor é, também, o estado de espírito do narrador, evidente no caso da narrativa oral (lida), confundindo-se, por vezes, na fluidez dessa narrativa, empenho e habilidade própria de quem lê, os atributos do enredo, as virtudes da narrativa propriamente dita. Um leitor verdadeiramente interessado, que lê por ler, que lê pelo prazer do conteúdo, mas também pelo valor da narrativa, distinto do leitor estival, de capa hasteada para por literato passar, dá por si a discernir do estado de espírito do autor à hora da escrita que se lhe oferece. Diz Virgínia Woolf que “[...] nunca o artista fez qualquer afirmação sobre o seu estado de espírito, até talvez o século dezanove.”<sup>19</sup> E acrescenta:

Qual era o estado de espírito de Shakespeare, por exemplo, quando escreveu *Lear* e *António e Cleópatra*? Era, decerto, o estado de espírito mais favorável à poesia, que alguma vez existiu. Apenas sabemos, por acaso, e eventualmente, que «nunca emendou uma linha». [...] Seja como for, no século dezanove, a tomada de consciência desenvolvera-se a tal ponto que os homens de letras tinham por hábito descrever o que lhes ia na mente, em memórias e autobiografias. Depois da sua morte, também se escreviam as suas [de outros autores] vidas e publicavam-se as suas cartas. Assim, embora desconheçamos como se sentia Shakespeare quando escreveu *Lear*, sabemos o que Carlyle passou quando escreveu *A Revolução Francesa*; o que Flaubert passou quando escreveu *Madame Bovary*; o que passava na mente de Keats, no momento em que tentou escrever poesia contra a aproximação da morte e a indiferença do mundo.<sup>20</sup>

A literatura, escrita, saliente-se, começa a ter o seu estatuto reconhecido em coincidência com o *status* social dos filósofos setecentistas Burke e Kant; passa, depois, pelo *Deus* de Voltaire<sup>21</sup> e, no século XVIII, pela estética romântica e social de Mme Staël, dos irmãos Schelling e de Novalis. No século XIX, a chamada *imoralidade* de Baudelaire e Flaubert lança a dúvida entre a sociedade escrita e a literatura, e surgem as incertezas e as críticas de Eça, Balzac, Gogol e Dickens. Entre 1890 e 1940, movimentos literários simbolista, dadaísta e modernista sentem-se autossuficientes, separam-se do mundo ou sentem-se incapazes de agir sobre este, diante da loucura da I e da II Guerra Mundial. Mas o confronto com outras formas de arte, como o cinema, a música e as artes plásticas, ainda que tendo tirando a centralidade de outrora à influência da literatura sobre a sociedade, não confirma o declínio da literatura no século XX<sup>22</sup>. Movimentos novecentistas como o romance nordestino, no Brasil, a que estão associados os nomes de Jorge Amado, Graciliano Ramos ou Lins do Rego, e o neorealismo em Portugal, de que os anos 40 a 60 foram o apogeu, acreditam na capacidade de a literatura mudar

---

<sup>19</sup> Woolf, Virgínia, *Um quarto que seja seu*, Lisboa, Ed. Assírio Bacelar, 1996, p. 67.

<sup>20</sup> *Ibidem*.

<sup>21</sup> Cf. Mourão, José Augusto, “A literatura está a morrer, ou a reconfigurar-se? Maria Gabriela Llansol e Bruce Nauman”, in Silva, João Amadeu et al., *Pensar a Literatura no Séc. XXI*, Braga, Publicações da Universidade de Filosofia, Universidade Católica Portuguesa, 2011, p. 166.

<sup>22</sup> *Ibidem*.

consciências e a *praxis* social. E em parte conseguiram-no. O impacto de obras como *Capitães da Areia* (1937), de Jorge Amado, no Brasil de então, ou *A Lã e a Neve* (1947), de Ferreira de Castro, sucesso editorial no Portugal de então, foi enorme nos respetivos países lusófonos.

A poesia minora-se em importância relativamente ao romance, logo após a Segunda Guerra Mundial. Talvez porque o romance permite maior desenvolvimento de questões filosófico-políticas, de empenhamentos, de axiologias<sup>23</sup> que o conflito bélico havia despertado nas mentes. Talvez, hoje, mantenha a literatura a tendência de declínio encetada no recente passado, mas nunca como no século XXI se assistiu a tamanha e avulsa proliferação editorial e, se raramente a quantidade se equivale à qualidade, a verdade é que, no confronto com as mais variadas artes performativas, plásticas ou digitais, se tem vindo a assistir, nos últimos tempos, a um paulatino (embora empírico) regresso ao prazer da leitura. Para tal tem contribuído, em nossa opinião, a escola, através de plurivalentes projetos e múltiplas atividades (concursos de poesia e de conto, clubes de leitura, tertúlias com autores diversos, entre outros), o interesse pela dinamização das bibliotecas nacionais, reuniões literárias, apresentação de novas obras, concursos literários; os contínuos desafios lançados pelas editoras aos pretendentes a escritores; o estigma social indutor do desejo de protagonismo célere; o aumento da idade referente à escolaridade obrigatória; entre outros fatores.

Encontrámos em Massaud Moisés a definição que condensa conceitos anteriores enunciados: “Literatura é a expressão dos conteúdos da ficção, ou da imaginação, por meio de palavras de sentido múltiplo e pessoal.”<sup>24</sup>

Escreve Mário de Carvalho acerca da versatilidade das palavras (observação repisada a jusante, aquando da abordagem do autor ao artificialismo da escrita ficcional), acerca da literatura, enfim, levando em conta a matéria-prima que são desta:

O que importa é que as palavras, em contexto ficcional, nunca são neutras. São ultravibráteis. Ao menos movimento, ressoam. São caprichosas, sensíveis a cada minuto que passa, a cada relance de luz. Não é indiferente lê-las numa página branca amarelada, numa página rasa, ao alto da folha, em baixo. A própria grafia implica uma ligeira alteração de tom. As palavras são volúveis. Vêm de contrabando, estabelecem-se, envelhecem, desaparecem. Às vezes morrem, outras vezes ficam adormecidas e são despertadas pelo beijo mágico de algum príncipe das letras, que pode ser um humilde jornalista. Pulsam, ecoam, modulam a sua própria ressonância. Reverberam, espalham reflexos, para todo o lado. São rebeldes, despertam as cordas, esgueiram-se nas clausuras.

---

<sup>23</sup> Vieira, Cristina da Costa, *A Construção da personagem romanesca: processos definidores*, Lisboa, Colibri, 2008, cap. IV, “Processos axiológicos”, pp. 345-445.

<sup>24</sup> Moisés, Massaud, *A criação literária – Poesia*, p. 38.

São leves e aéreas. São pesadas como tanques. Abismam-se, ampliam-se, encolhem-se. Redimensionam-se.<sup>25</sup>

É “atividade criadora do espírito humano, sem objetivo prático, que busca representar as experiências coletivas ou individuais, e exprimir o indizível pelo sensível.”<sup>26</sup> Pois, em nosso entendimento, são literatura as palavras caprichosas e reverberantes de Mário de Carvalho. Vergílio Ferreira diz que “a palavra cria o mundo que a criou a ela”<sup>27</sup>. Sim, mas só os dotados de literatura a fazem arte, acrescentamos nós.

## 1.2. Conceitos de romance

Ao encontro dos nossos objetivos, consta no Dicionário Caldas Aulete uma abrangente definição de romance, da qual transcrevemos parte:

Narração verdadeira ou falsa, escrita em prosa ou em verso na linguagem que precedeu a moderna língua francesa, em França: Romances de cavalaria. Dialeto ou conjunto de dialetos derivados do latim, que se tornaram a língua vulgar de um país; [...] língua românica. O idioma provençal. Espécie de poema em versos simples e curtos baseado em assunto comovedor e próprio para ser cantado. Novela ou canto de amores em verso vulgar. Conto; fábula. Narração em prosa ou verso de aventuras imaginárias, inventadas e combinadas.<sup>28</sup>

Porquanto o difunde profusamente a literatura alusiva, aquém da evolução histórica do romance como género literário, importa-nos, sobretudo, a configuração dos temas e respetivos significados, i.e., interessam-nos, particularmente, os propósitos ficcionais do romance, hoje. No entanto, para compreensão do conceito, cabe no objetivo da definição uma brevíssima análise da sua evolução, ao longo dos tempos.

Desde logo, no que respeita à origem do termo, refere Massaud Moisés (1967):

A palavra "romance" deve ter-se originado do provençal *romans*, que deriva por sua vez da forma latina *romanicus*; ou teria vindo de *romanice*, que entrava na composição de *romanice loqui* ("falar românico", latim estropiado no contato com os povos conquistados por Roma), em oposição a *latine loqui* ("falar latino", a língua empregada na região do Lácio e arredores).<sup>29</sup>

---

<sup>25</sup> Carvalho, Mário de, *Quem disser o contrário é porque tem razão, letras sem tretas: guia prático de escrita de ficção*, p. 224.

<sup>26</sup> Aulete, Caldas, *Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa*, p. 190.

<sup>27</sup> Ferreira, Vergílio, *Invocação ao Meu Corpo*, Lisboa, Ed. Bertrand, 3.<sup>a</sup> Ed., 1994, p. 311.

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 1705.

<sup>29</sup> Moisés, Massaud, *A criação literária – Prosa I*, S. Paulo, Cultrix, 10.<sup>a</sup> Ed., 1987, p. 157.

Assim, o romance, como língua popular concebida por oposição ao latim, viria, mais tarde, a dar origem ao português, ao francês, ao italiano, ao espanhol e ao romeno, as chamadas línguas românicas, ou novilatinas.

Ainda no século XII, romance designava, de símil modo, quer a língua na qual se apresentavam os textos em verso, quer os próprios textos, e foi já no início do século XV que *Romanz* (língua vulgar) passou de fidedigna tradução do latim, à prática de contar lendas da literatura latina e céltica, em francês, às quais se acrescentava o que à imaginação do contador proviesse.<sup>30</sup>

Nos finais da Idade Média, passou a designar a ficção (narrativa sem bases históricas) de qualquer obra em língua vulgar, a “matéria literária por oposição à matéria oral”<sup>31</sup>, abarcando as canções de gesta. Posteriormente, segundo Borneuf e Oullet, surge o florescimento romanesco francês, no século XII, o amor cortês de *Lancelot* e *Guinièvre*, em *Perceval*, *Le Chevalier de la charrette*, de Chrétien de Troyes, e o desafio às convenções feudais da sociedade medieval, em *Le Roman de Tristan*, de Béroul.

Em Portugal, os romances de cavalaria deixam de funcionar como histórias de aprendizagem dos modelos cavaleirescos de outrora, servindo, agora, como escritos para deleite e estímulo da imaginação. A *Crónica do Imperador Clarimundo*, de João de Barros, em 1520, supostamente traduzida do húngaro, relata os feitos de *Clarimundo*, rei da Hungria e imperador de Constantinopla do qual descenderão os próprios reis de Portugal, nação a que *Fanimor*, o adivinho, vaticinará grandeza histórica do alto do Castelo de Sintra. *Palmeirim de Inglaterra*, de Francisco de Moraes, 1544, em que *Palmeirim* se desloca a Inglaterra no intuito de salvar o pai aprisionado no castelo do gigante *Dramusiando*; depois, regressa para tomar o castelo de Almourol, em Santarém, onde jaz sequestrada por outro gigante a princesa *Miraguarda*. O *Memorial da Segunda Távola Redonda*, de Jorge Ferreira de Vasconcelos, escrito em 1567, uma comédia aventureira que parodia os romances de cavalaria, dando continuidade ao ciclo Arturiano da Távola Redonda. Não há aprendizado de paradigmas aristocráticos, mas tão-só fantasia ocupacional e sátira.

Ainda no século XVI, inquietariam os romances de cavalaria o espírito de *D. Quixote de La Mancha*, de Cervantes, devaneando na imitação dos cavaleiros andantes do passado suspensos de amores áulicos e de princesas necessitadas de salvação,

---

<sup>30</sup> Cf. Borneuf, Roland e Oullet, Real, *O universo do romance*, p. 6-7.

<sup>31</sup> *Ibidem*, p. 7.

cruelmente condenadas às garras de ferozes dragões, ou às de funestos cavaleiros provindos de reinos remotos. A sátira aberta na obra fecha-se com a queima desses romances, os de cavalaria, os responsáveis pelo desvario assim pensado por Cervantes. Um herói “[...] que não pode falar, agir livremente, senão aprisionado, dirigido pela significação prévia, à qual deve o ser”<sup>32</sup> incorpora tanto as bem, como as malsucedidas aventuras dos cavaleiros andantes do passado.

Massaud Moisés fala em romance romântico e divide-os em duas camadas:

Na primeira, oferecia-se uma imagem otimista, cor-de-rosa, formada do encontro entre duas personagens para realizar o desígnio maior segundo os preceitos em voga, casamento; apresentava-se aos burgueses a imagem do que pretendiam ser, do que sonhavam ser, e não do que eram efetivamente, correspondente à que faziam de si próprios, mercê da inconsciência e parcialidade com que divisavam o mundo e os homens. Na outra camada, entranhava-se uma crítica ao sistema, algumas vezes subtil e implícita, quando não involuntária, outras vezes declarada e violenta.<sup>33</sup>

D. *Quixote de La Mancha* sobrepõe, pois, estas duas camadas: a da acrítica realidade figurada e a da suscetível a julgamento crítico. Esta ambiguidade é analisada como um dos marcos mais profundos na desestruturação de uma leitura axiológica mais simplista de um romance e dos seus protagonistas enquanto heróis, vilões ou vítimas, por Cristina Vieira, designando tal processo de anomização da personagem, dado essencial na maioria dos romances ditos cultos pós-Cervantes<sup>34</sup>.

*Menina e Moça* (1554), de Bernardim Ribeiro, transita entre o desvanecimento do romance cavaleiresco e a florescência do das paixões pastoris. Já nos finais do século XVII e início do século XVIII, prenúncio do iluminismo, identificam-se com a revolução romântica Montesquieu, Voltaire, Rousseau<sup>35</sup>, e depois das paixões e logros de *A Princesa de Clèves* (1678), de Madame de Lafayette, o indefinível género textual de *A História de Tom Jones* (1749), de Henry Fielding, vem ocupar o campo híbrido, mas nem por tal carecido de preponderância, situado entre a novela e o romance<sup>36</sup>. Estes dois géneros literários mantêm-se ativos como duradoura influência do decurso do século XIX. A indulgência e a sátira à burguesia, à vez inscritas nas oitenta e oito narrativas da *Comédia Humana* (1831), de Balzac, instituem esta obra como preambular, ou iniciática, daquele que viria a ser apelidado como romance moderno, género depois continuado por Zola e Flaubert. Os infortúnios, as inovações, os costumes da vida são escritas por Charles

---

<sup>32</sup> Ballester, Gonzalo Torrentes, *A literatura e a arte do romance*, p. 22.

<sup>33</sup> Moisés, Massaud, *A criação literária – Prosa I*, p. 159.

<sup>34</sup> Vieira, Cristina da Costa, *A Construção da personagem romanesca*, p. 444-447.

<sup>35</sup> Cf. Bourneuf, Roland e Ouellet, Real, *O universo do romance*, p. 7.

<sup>36</sup> Cf. Moisés, Massaud, *A criação literária – Prosa I*, p. 160.

Dickens, em *David Copperfield* (1850); Flaubert, em *Madame Bovary* (1857); Émile Zola, em *Thérèse Raquin* (1867); Victor Hugo, n' *Os Miseráveis* (1862); Eça de Queirós, n' *Os Maias* (1888); Leão Tostoi, n' *A Morte de Ivan Ilitch* (1866), *Guerra e Paz* (1867) e *Anna Karenina* (1875); Dostoievski, em *Crime e Castigo* (1866). Os romancistas russos Dostoievski e Tolstoi trazem profundidade psicológica e densidade trágica à narrativa romanesca, passando a conferir novas dimensões às personagens e à relação, por vezes ambígua, que o leitor estabelece com o seu pensamento:

Com Tolstoj e Dostoiewski, o universo romanesco alarga-se e enriquece-se com experiências humanas perturbantes pelo seu carácter abismal, estranho e demoníaco; com os realistas e naturalistas em geral, a obra romanesca aspira à exatidão da monografia, de estudo científico dos temperamentos e dos meios sociais. Em vez dos heróis altivos e dominadores, relevantes quer no bem, quer no mal, tanto na alegria como na dor, característicos das narrativas românticas, aparecem nos romances realistas as personagens e os acontecimentos triviais a anódinos extraídos da baça e chata rotina da vida.<sup>37</sup>

Jean-Yves Tadié refere a influência ficcional romanesca na contextura do real:

Num certo momento da história do género [romance], chegou-se em França e em Inglaterra a um equilíbrio miraculoso, em que a ficção traça grandes figuras, cuja aparência física, profundidade psicológica e evolução nos dão, por meios imaginários, a ilusão do real e que, como que fugindo da intriga em que se encontravam apanhadas, assombram as nossas memórias.<sup>38</sup>

Percursos de um romance-padrão subjugado às matrizes sociais da burguesia dominante de Inglaterra assomam Charles Dickens, Thackeray, George Eliot, Jane Austen, Charlotte Bronte, Thomas Hardy: “o que mudava era a técnica de composição; o mais permanecia inalterado”<sup>39</sup>.

Proust, nos começos do século XX, leva mais longe a transformação formal do romance em *À Procura do Tempo Perdido* (1913), obra que aprofunda a vertente psicológica de Dostoievski e que fala de um “empreendimento literário [...] único meio de aceder à verdadeira vida, a vida enfim descoberta e iluminada, por consequência, a única vida vivida”.<sup>40</sup>

Nova metamorfose do romance vem a acontecer em Dublin, com *Ulysses* (1922). James Joyce retira o relativismo consciência-inconsciência e tempo-espço do controlo gramatical e da lógica; entregando-se “[...] às livres associações, [Joyce] desintegra a

---

<sup>37</sup> Silva, Vítor de Aguiar e, *Teoria da literatura*, Coimbra, Livraria Almedina, 8.ª Ed., 2007, p. 683.

<sup>38</sup> Tadié, Jean-Yves, *O romance do séc. XX*, trad. Miguel Serras Pereira, Lisboa, D. Quixote, 1992.

<sup>39</sup> Moisés, Massaud, *A criação literária – Prosa I*, p. 161.

<sup>40</sup> Bourneuf, Roland e Ouellet, Real, *O universo do romance*, p. 8.

sintaxe tradicional e experimenta soluções inusitadas, simultaneamente com a criação de arrojados neologismos”<sup>41</sup>.

Em *Contraponto* (1928) e *Admirável Mundo Novo* (1932), de Huxley, os dramas individuais cedem lugar aos coletivos, sem, no entanto, se perderem da essência da individualidade: na verdade, as angústias individuais medram nas vivenciadas pelo outro, assiste-se à “desumanização do homem pela máquina e pela ausência de padrões fixos”<sup>42</sup>, e ao inerente reflexo desta realidade no cariz tendencialmente dramático do romance.

Ouellet e Bourneuf comentam o ecletismo deste género literário:

Solicitado pela realidade ambiente e pela que trazemos em nós, dividido entra a criação do fictício e a investigação do real, não cessando de reproduzir formas fixas e de inventar o possível, o género é a imagem da palavra que o designa: flutuante e em perpétua expansão.<sup>43</sup>

Em Portugal, o primeiro romance histórico surge em pleno romantismo, em meados do século XIX, com *Eurico, o Presbítero* (1844), de Alexandre Herculano. Camilo Castelo Branco elege as novelas e o romance de sátira naturalista: “uma espécie de Balzac português”<sup>44</sup> muito interessado na reprodução da sociedade em narrativas passionais e de mistério, para além das, em voga, históricas. Júlio Dinis é, comumente, reconhecido como o glorioso canto do cisne do romance romântico em Portugal, e Eça de Queirós um dos máximos expoentes do género, já em feição realista-naturalista. Depois, no século XX, surgem romancistas de grande talento em diferentes estilos, como Almada-Negreiros, José Régio, Alves Redol, Aquilino Ribeiro, José Rodrigues Miguéis, Agustina Bessa-Luís, Vergílio Ferreira, Fernando Namora, José Cardoso Pires, Carlos de Oliveira, Lobo Antunes, José Saramago, Almeida Faria, Lídia Jorge, Mário Zambujal, Mário de Carvalho, entre outros.

A brevíssima contextualização das linhas anteriores esclarece a evolução deste género literário; informa acerca da idiosincrasia temática e de estilo, no decurso dos tempos; incita à leitura dos autores clássicos, providos de particular engenho, à hora da escrita dos seus romances. Contudo, bastará a um pretendente a romancista o zelo da leitura dos clássicos para que a vontade se lhe provenha de engenho plumitivo? E se ao zelo lhe adicionarmos o domínio pleno da língua e o prodígio da imaginação? Será isto suficiente? Afinal, como se escreve um romance?

---

<sup>41</sup> Moisés, Massaud, *A criação literária – Prosa I*, p. 162.

<sup>42</sup> *Ibidem*.

<sup>43</sup> Bourneuf, Roland e Ouellet, Real, *O universo do romance*, p. 9.

<sup>44</sup> Moisés, Massaud, *A criação literária – Prosa I*, p. 164.

Mário de Carvalho fornece dicas e conselhos no seu *Guia Prático de Escrita de Ficção* (2014) e dá uma opinião sobre o assunto:

Se um escritor tiver mesmo originalidade, excelente domínio de linguagem, jubilosos recursos estilísticos, capacidade de observação individualizadora, uma perspicácia especial apta a sondar os espantos, os dilemas e as contradições da alma humana e os absurdos da sociedade e da existência, bem que pode prescindir da reflexão sobre estas matérias.<sup>45</sup>

Bernard Valette parodia uma pretendente a romancista aludindo a uma rábula de Raymond Devos (*Les sacs, Sens dessus dessous, Les 75 plus grands sketches*):

A casa da Sra. X..., romancista.  
Um distribuidor de encomendas coloca vários sacos postais em frente da porta... e toca a campainha...  
Voz: Quem é?  
Distribuidor: Venho entregar os sacos de palavras que encomendou!  
Voz: Um momento!...  
(Abre-se a porta.)  
Sra. X...: Ah!!! Estão aí as palavras todas?  
Distribuidor: Todas... (Enquanto verifica:) Dois sacos de palavras correntes... Um saco de palavras vulgares... de palavras incoerentes... de palavras sem sequência... e até uma palavra a mais!!!  
Sra. X...: E este saquinho?  
Distribuidor: É a pontuação, os pontos... as vírgulas, etc.  
Sra. X...: Em suma!... Aí dentro, há tudo o que é preciso para fazer um romance!  
Distribuidor: Há todo o material necessário! Há mesmo algumas frases já feitas...  
Sra. X...: E a intriga?  
Distribuidor: Está no saco dos problemas!...<sup>46</sup>

Pois, se de um combinado de ingredientes, segundo determinada fórmula culinária, resultasse um romance, então, ao alcance de qualquer um estaria a competência para o escrever. Todavia, diferencia uma refeição comum do repasto *gourmet* a combinação e o modo de confeção desses ingredientes.

Serve a metáfora, de gasto respigo, como realce da distinção entre *fabula* como história, propriamente dita, e *sjuzet* como tessitura arquitetónica dessa mesma história; ou, por outras palavras, da história como mero relato sequencial de acontecimentos e o enredo como vínculo causal desses acontecimentos, depois de apropriados pelo narrador.

Mário de Carvalho usa o mito de Édipo para explicar esta diferença (história e enredo); esclarece-a através das noções anglo-saxónicas *whatness* e *howness* e refere-as como muito próximas às da distinção entre *story* e *plot*, do escritor inglês E.M.Foster (O

---

<sup>45</sup> Carvalho, Mário de, *Quem disser o contrário é porque tem razão, letras sem tretas: guia prático de escrita de ficção*, p. 116.

<sup>46</sup> Cf. Valette, Bernard, *O romance: iniciação aos métodos e técnicas modernas de análise literária*, Mem Martins, Inquérito, 1992, p. 14.

rei morreu. A rainha morreu: história; O rei morreu e a rainha morreu de desgosto: enredo). Depois, aponta Aristóteles (*Poética*) e transmite a ideia de que o facto de um acontecimento acontecer depois de outro não significa que aconteça por causa deste.<sup>47</sup> Será, por assim dizer, regra exclusiva da escrita romanesca a de compor sequencialmente, e de modo aprazível ao leitor, uma determinada história. Daqui decorre a dificuldade de crítica teórica ao romance: género literário liberado de prescrições de escrita nas quais se possam sustentar concretos critérios de avaliação.

La tâche des critiques et des théoriciens est rendue plus difficile encore par l'absence de règles que les romanciers puissent suivre ou transgresser: au lieu de doctrines universelles, il n'y a que des habitudes tacites, et encore celles-ci varient-elles suivant les modes littéraires.<sup>48</sup>

Valette sustenta a mesma opinião anos após a defender como atrás mencionado:

Os critérios são homogéneos e dependem mais da subjectividade de uma apreciação temática que da consideração dos elementos constituintes do texto.<sup>49</sup>

Assim, dificultada em naturalmente vogar no *romance*, não restará outro remédio à crítica, porventura, que não a de navegar nas, presumivelmente, mais serenas águas da *literatura*, uma vez que, por serem subjetivos os gostos, terá sempre razão o leitor que defende o próprio como mais relevante. Os apreciadores de romances refletores da realidade, os que impõem autenticidade e credibilidade às personagens, serão, quiçá, os menos exigentes à hora de apreciarem essa *literatura*.

Gonzalo Torrente Ballester (1999) defende que um romancista se define pelo que escreve e não pelo que é, até porque de pouco valerá a tomada de conhecimento da sua índole porquanto a obra lhe evidencia de modo diferente e, provavelmente, mais interessante. Sintetiza, nas breves linhas que transcrevemos, a sua perspetiva da subjectividade do romancista:

Se, para uns, a arte que exercem é fruto de um milagre de difícil explicação, para outros é o simples resultado de uma operação vulgar de que a psicologia dá perfeitamente conta. Desconfiemos tanto dos mistificadores quanto dos desmistificadores e indaguemos noutro lado. Se o exame atento da ânfora nos manifesta as qualidades do oleiro, o que seja o romancista deveremos procurá-lo na sua obra. Mas será que os romances existentes são assim tão homogéneos que possamos, sem mais, deduzir deles um número de notas suficientes? Não será o reino do romance, pelo contrário, o reino da heterogeneidade? Se para chegar a uma conclusão definitiva o nosso exame tivesse que abarcar tudo aquilo a

---

<sup>47</sup> Cf. Carvalho, Mário de, *Quem disser o contrário é porque tem razão, letras sem tretas: guia prático de escrita de ficção*, p. 106.

<sup>48</sup> Valette, Bernard, *Esthétique du roman moderne: Le roman en France, XIX.<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles*, Paris, Nathan-Université, 1985, p. 8.

<sup>49</sup> Valette, Bernard, *O romance: iniciação aos métodos e técnicas modernas de análise literária*, p. 35.

que, produzido ao longo de dois mil anos como narração em prosa de certa extensão, vimos chamando “romance”, a nossa tarefa seria descomunal. Por sorte o exame está feito, as taxinomias estabelecidas, e antes de nós assentou-se chamar romance à obra narrativa que conta que aconteceu alguma coisa a alguém nalgum lado, o que nos mergulha no género épico, ao qual pertence o romance, segundo alguns, na sua condição de epopeia degenerada.<sup>50</sup>

Neste contexto, se um romancista se define pelo que escreve, então “romance” será a matéria dúbia, mutável e peculiar de que é composto.

Sua faculdade essencial consiste em recriar a realidade: não a fotografa, recompõe-na; não demonstra ou reduplica, reconstrói o fluxo da existência com meios próprios, de acordo com uma concepção peculiar, única, original.<sup>51</sup>

Criatividade, enfim, diríamos nós.

### 1.3. Conceitos de criatividade

Assim, definindo-se criatividade como a “capacidade de produção do artista, do descobridor e do inventor que se manifesta pela originalidade inventiva”<sup>52</sup>, significando, em termos latos, a aptidão para “tirar do nada; dar existência; dar origem; produzir; dar princípio a”<sup>53</sup>, levando-se, ainda, em conta a perspectiva de recomposição da realidade de Massaud Moisés, a criatividade revela-se, pois, como uma qualidade intrínseca à própria literatura, isto é, constata-se que não haverá arte mimética de uma realidade não palavrada, ulteriormente. Por conseguinte, é passível de se tornar literatura a observação (normalmente, além dos sentidos) da realidade, como a literatura o é (e para tal a criatividade contribui) de se vir a tornar romance, posteriormente. Será, até, possível aprender-se *literatura*, mas dificilmente se aprende *criatividade*, mesmo com o contributo das atividades em voga, hoje, relativas à Escrita Criativa, em desdobrados esforços intelectivos de demonstração dos efeitos da imaginação na realidade abarcável pelo senso comum do candidato a escritor. São abarcáveis à compreensão os processos de recorrência a estilos muito lidos e profusamente debatidos de alguns consagrados romancistas, mas já o não são os processos de *criatividade* definidores desses estilos, verdadeiros sinetes de inovação:

A Escrita Criativa é um pouco saco de gatos, onde cabem coisas tão distintas como investigação sobre a imaginação e a memória, grupos que se encontram para escrever e

---

<sup>50</sup> Ballester, Gonzalo Torrentes, *A literatura e a arte do romance*, p. 171.

<sup>51</sup> Moisés, Massaud, *A criação literária – Prosa I*, p. 165.

<sup>52</sup> Perfeito, Abílio et al., *Dicionário de Língua Portuguesa*, p. 444.

<sup>53</sup> Aulete, Caldas, *Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa*, p. 478.

ler, cortes de escritores e cursos de escrita vária, desde o trabalho sobre um género específico à terapia de grupo disfarçada.<sup>54</sup>

Um certo provérbio árabe define a índole do homem como capaz de autoridade, almejanste de riqueza e resignada de infortúnio. Disto convicto, tal homem envida esforços de prevalectimento liderante, mesmo quando a esta prevalência lhe falhe o espírito; empenha-se a fundo nos negócios quotidianos, mesmo que a alma se lhe desproveja de tais propósitos; aceita o devir da desgraça, mesmo que à vontade lhe seja possível evitá-lo. Do pai lhe chegariam tais convicções, garantido fora, mas garantido será também o facto de um homem se parecer mais com a sua época do que com o próprio pai. O alheamento face aos problemas do mundo ou a convicção de que a carga cultural não condiciona a escrita pretendida inovadora são princípios com os quais Sartre discorda:

Em meados do século XX, Sartre criou o conceito de literatura comprometida ou engajada destinada a discutir os problemas políticos e sociais, e considerou-a a única literatura possível e útil. Exigia-lhe uma função social considerando-a uma derivação da história e uma consequência do problema que o homem representa para si próprio em termos políticos, sociais, metafísicos e outros, tendo o dever de os ajudar a resolver. Não sendo doutrina, responsabiliza o escritor face aos problemas do mundo, nega a possibilidade da sua impassibilidade e evita a apatia de uma atitude desinteressada.<sup>55</sup>

Existem, em nosso parecer, dois conflitos em *Ephemeridos Belli Trojani*: o do pretexto de recuperação de Helena, esposa de Menelau (irmão de Agamémnon), pretensamente abduzida por Alexandre Páris, filho de Príamo e Hécuba, reis de Troia; o da ambição individual dos atores, pelejando entre si pelos despojos de guerra<sup>56</sup>. Quer num, quer noutro, parques serão os heróis gregos que singrem depois de vencida a contenda; mais serão os que sucumbem nas frívolas ambições dos respetivos ideários e nas aristeias espadas inimigas. Quando não, são providências deificadas nas doenças ou tempestades que acabam por punir os que regressam às respetivas pátrias. Ulisses tem autoridade, riqueza (rei de Ítaca) e o infortúnio da morte às mãos do próprio filho, que acaba por suceder. Aos valores humanais extrapolados na epopeia grega acrescenta-lhes a criatividade a arte de os relatar de modo a que se aceitem, sem reservas, como ideário atitudinal, uma conduta típica de moralidade que, violada, se vê punida ainda na Terra. Trata-se de literatura *stricto sensu*:

---

<sup>54</sup> Sena-Lino, Pedro, *Curso de Escrita Criativa I*, Porto, Ed. Porto Editora, 2008, p. 12.

<sup>55</sup> Patim, Isabel Nena et al, *Literatura e Jogo: narrativas, discursos, representações e mitos*, Lisboa, Esfera do Caos Editores, 2014, p. 45.

<sup>56</sup> Cf. Cretense, Díctis, *Ephemeridos Belli Trojani*, trad. Reina Marisol Troca Pereira, Lisboa, Edições 70, 2016.

A literatura *stricto sensu*, ou “literatura” sem qualquer modificador, é entendida como a “literatura superior”, a “literatura elevada” ou a “literatura canonizada”, isto é, aquele conjunto de obras consideradas como esteticamente valiosas pelo “milieu” literário – escritores, críticos, professores, etc. – e aceites pela comunidade como parte viva, fecunda e imperecível da sua herança cultural.<sup>57</sup>

Não se quebrando a plausibilidade diegética, cabe ao leitor a suspensão da conjeturável descrença, de acordo com um pacto ficcional<sup>58</sup> previamente traçado com o autor:

Despojado de autonomia mental em favor de um credo aceite sem provas, engaja-se numa ideologia, subordinando-lhe o produto de sua criatividade: abrindo mão de sua liberdade de pensamento, submete-se passivo; nele, como se prostrado ante um pergaminho sagrado.<sup>59</sup>

Para se manipularem personagens, enredos, acontecimentos, com o propósito fincado de segurar o leitor à diegese, torna-se imprescindível, então, o recurso à criatividade. Ninguém se prende à leitura de um romance como se à leitura de um jornal se tratasse. Nestoutro, o texto flui e influi no pensamento do leitor; já no primeiro é o leitor quem pensa, privadamente assimilado pela literatura:

Se entendermos por diegese o significado do texto narrativo literário, torna-se óbvio que a diegese de um romance abrange personagens, eventos, objectos, um contexto temporal e um contexto espacial. Por isso mesmo, a história de um romance não é só constituída por uma sucessão de acções, mas também por retratos, por descrições de estados, de objectos, de meios geográficos e sociais, pela construção de uma determinada “atmosfera”. É inegável, todavia, que a sequência de acções implicando relações estruturais entre as personagens, entre estas e objectos, meios geográficos e sociais, envolvendo factores sociológicos, ideológicos, e axiológicos, representa o elemento nuclear da diegese.<sup>60</sup>

Estas relações estruturais, envolvendo fatores sociológicos, ideológicos e axiológicos, aliadas à “capacidade de rejuvenescimento técnico e de renovação temática” do romance, corporizam a criatividade instigadora da leitura, criatividade normalmente apelidada de *inspiração*:

O romance é um *género narrativo* com ampla projeção e com uma popularidade que, sobretudo a partir do século XVIII, fez dele o mais importante dos géneros literários modernos. Em função da sua natureza, das suas modulações literárias, e do seu trânsito cultural, o *romance* pode ser definido como uma narrativa ficcional extensa, integrando um número relativamente elevado de personagens, que vivem acções com certo grau de complexidade, em cenários normalmente descritos com pormenor e prolongadas num tempo variavelmente desenvolvido; com suporte nas categorias que convoca, o romance evidencia um considerável potencial de representação social e humana. [...] Sendo

---

<sup>57</sup> Silva, Vítor Manuel de Aguiar e, *Teoria da literatura*, Coimbra, Livraria Almedina, 8.ª Ed., 2007, p. 114.

<sup>58</sup> Cf. Carvalho, Mário de, *Quem disser o contrário é porque tem razão, letras sem tretas: guia prático de escrita de ficção*, p. 126.

<sup>59</sup> Moisés, Massaud, *A criação literária – Prosa*, p. 170.

<sup>60</sup> Silva, Vítor Manuel de Aguiar e, *Teoria da literatura*, Coimbra, p. 719.

particularmente talhado para modelizar, em registo ficcional, os conflitos, as tensões e o devir do homem inscrito na História e na sociedade, o romance tem revelado, ao longo dos tempos, uma considerável capacidade de rejuvenescimento técnico e de renovação temática. Afirmando-se como narrativa multiforme, num tempo em que desapareceram as constrações poéticas, o romance pode ser entendido como uma resposta dada pelo sujeito à sua situação na sociedade burguesa ou na sociedade estruturada em termos burgueses. Essa resposta supõe uma operação textual sobre o real, o qual é assumido por uma narrativa que implica um ou vários narradores. A figura do narrador é, quer o duplo do autor-sujeito, quer uma estrutura de ligação dialetizada entre o autor-sujeito e o real.<sup>61</sup>

Esta resposta intima a criatividade como rotina da escrita. Sob esta perspetiva acrescenta, ainda, Georg Lukács:

Epopeia e romance, ambas as objetivações da grande épica, não diferem pelas intenções configuradoras, mas pelos dados histórico-filosóficos com que se deparam para a configuração. O romance é a epopeia de uma era para a qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para a qual a imanência do sentido à vida se tornou problemática, mas que ainda assim tem por intenção a totalidade.<sup>62</sup>

Não se trata de estabelecer distinções entre o romance e a epopeia, ou, mais especificamente, entre prosa e poesia (melhor: entre linguagem poética e a narração). Na subjetividade de conteúdo e na estética da linguagem se verifica a lotação criadora de um texto determinado texto, assim como na inovação temática e na abrangência da obra de um escritor se lhe comprova a criatividade:

A composição do romance é uma fusão paradoxal de componentes heterogêneos e descontínuos numa organicidade constantemente revogada. As relações que mantêm a coesão dos componentes abstratos são, em pureza abstrata, formais: eis por que o princípio unificador último tem de ser a ética da subjetividade criadora que se torna nítida no conteúdo.<sup>63</sup>

No conteúdo e na forma vista como processo retórico conta o escrutínio da criatividade do autor. Para tal é necessário que o leitor se eive de símile capacidade escrutinadora, se demonstre competente de apreciar a forma para além do conteúdo; da estética retórica, para além do enredo; ou do particular interesse por esta ou aquela personagem com a qual se identifique de modo peculiar. A este propósito assenta Cristina Vieira (2008):

[...] o «processo retórico» é todo o desvio linguístico da combinatória habitual, provocado pelo autor com o propósito de que aquele seja percecionado pelo receptor. Se é certo que esta recepção não está *a priori* garantida, devido à variabilidade da competência linguística e literária de cada leitor, o facto é que só há processo retórico quando há leitura retórica, isto é, quando a «frescura», a «surpresa», como diz Michel Charles, [...] da figura ou da estrutura inscrita no texto apela à consciência da linguagem.<sup>64</sup>

---

<sup>61</sup> Reis, Carlos, *Dicionário de Narratologia*, Coimbra, Livraria Almedina., 2018, entrada “romance”, p. 432.

<sup>62</sup> Lukács, Georg, *A Teoria do Romance*, São Paulo, Editora 34, 2000, p. 55.

<sup>63</sup> *Ibidem*, p. 85.

<sup>64</sup> Vieira, Cristina da Costa, *A construção da personagem romanesca: processos definidores*, p. 130.

Por outro lado, Harold Bloom e Octavio Paz desmistificaram a necessidade imperiosa de se ser diferente, original, em literatura, mostrando que a obsessão com a originalidade começou com os românticos e a sua pressão que colocaram sobre si próprios de serem originais face aos clássicos e neoclássicos, seus herdeiros, priorizando a originalidade da sua própria inspiração, do seu génio criativo<sup>65</sup>.

Em suma: toma-se como conceito de criatividade, no interesse da presente dissertação, o registado no Dicionário de Língua Portuguesa, atrás citado, que consiste na “capacidade de produção do artista, do descobridor e do inventor que se manifesta pela originalidade inventiva”. É dessa originalidade, na pessoa de Mário de Carvalho, que se fala no subcapítulo seguinte. Para tal, analisámos a sua obra, lemo-la, consultámo-la além dos dois títulos aqui diretamente abordados: *Era bom que trocássemos umas ideias sobre o assunto* e *Quem disser o contrário é porque tem razão, letras sem tretas: guia prático de escrita de ficção*. Só em termos comparativos se pode avaliar a “originalidade inventiva”, i.e., apenas conhecendo a vastidão da obra de um autor se lhe verifica (ou não) a originalidade, a inovação.

### 1.3.1. Criatividade segundo Mário de Carvalho

Mário de Carvalho, nascido em Lisboa, a 25 de setembro de 1944, licenciado em Direito pela Universidade Clássica de Lisboa, viria a ser perseguido, condenado e preso por ligação aos meios de resistência ao salazarismo, e, depois de cumprida parte da pena, viveria exilado em França e na Suécia para mais tarde regressar se envolver nos meandros da Revolução dos Cravos e exercer advocacia, na capital.

A qualidade ficcional da primeira obra editada, *Contos da Sétima Esfera*, surpreende e pressagia, desde logo, a versatilidade literária que mostrariam os romances, as novelas, os teatros, as narrativas históricas, os contos, géneros entretecidos de realismo e insólito, de sarcasmo e paródia, de provocação e paradoxo, de perspicácia e grotesco,

---

<sup>65</sup> Harold Bloom, *A Angústia da Influência: uma Teoria da Poesia* [1973], Lisboa, Cotovia, 1992, pp. 17-27, e Octavio Paz, *Los Hijos del Limo. Del Romanticismo a la Vanguardia* [1974], Barcelona, Seix Barral, col. «Biblioteca de bolsillo», 4.ª Ed., 1993, pp. 15-37 e 64-87. Vide, ainda a este propósito, Cristina Costa Vieira, “Modas e medos ou romances intemporais: a grande opção”, *Colóquio / Letras*, n.º 174, Maio-Agosto 2010, p. 39-44.

em que a riqueza da língua e a consistência da criatividade lhe foram reconhecidas com a atribuição de múltiplos prémios literários<sup>66</sup>.

No que concerne aos contos, suas são as seguintes obras: *Contos da Sétima Esfera* (1981); *Casos do Beco das Sardinheiras* (1982); *A Inaudita Guerra da Avenida Gago Coutinho* (1983); *Fabulário* (1984); *Contos Soltos* (1986); *O Alferes* (1989); *Contos Vagabundos* (2000); *O Homem do Turbante* (2011); *A Liberdade de Pátio* (2013), pelo qual receberia o Grande Prémio de Conto Camilo Castelo Branco. Faz algumas incursões no teatro, de onde sobressaem os títulos *Água em Pena de Pato* (1991); *Se Perguntarem por Mim, não Estou* (1999); *Haja Harmonia* (1999) – tendo alcançado o Grande Prémio APE; *Não Há Vozes, Não Há Prantos* (2012). Escreve um livro infantojuvenil, *O Homem que Engoliu a Lua* (2003), e um folhetim em colaboração com Clara Pinto Correia, *E se Tivesse a Bondade de Me Dizer Porquê?* (1986). No que diz respeito ao género literário novela, suas são as seguintes obras: *Quatrocentos Mil Sestércios* (1991); *O Conde Jano* (1991) – agraciado com o Grande Prémio de Conto Camilo Castelo Branco; *Apuros de Um Pessimista em Fuga* (1999); *O Varandim* (2012); e *Ocaso em Carvangel* (2012). Mas foi no romance o género em que mais se destacou: *O Livro Grande de Tebas, Navio e Mariana* (1982) – Prémio Cidade de Lisboa; *A Paixão do Conde de Fróis* (1986) – Prémio Dom Diniz; *Um Deus Passeando pela Brisa da Tarde* (1994) – Prémio de Romance e Novela da APE/IPLB; Prémio Fernando Namora; Prémio Pégaso de Literatura, Prémio Literário Giuseppe Acerbi; *Fantasia para Dois Coronéis e Uma Piscina* (2002) – Prémio PEN Clube Português de Ficção e Grande Prémio de Literatura ITF/DST; *A Sala Magenta* (2008) – Prémio Fernando Namora e Prémio Vergílio Ferreira, pelo conjunto da obra; *A Arte de Morrer Longe* (2010); *Quando do Diabo Reza* (2011);

Deixámos para o fim, por critério de objeto da presente dissertação, o romance *Era Bom que Trocássemos Um Ideias sobre o Assunto* (1995) e o guia prático de escrita de ficção *Quem Disser o Contrário é porque tem Razão* (2014).

Sobre o processo criativo do romance, revela Mário de Carvalho:

[...] a propósito de receitas criativas, lembro a resposta que teria dado Alexandre Dumas, filho (*A Dama das Camélias*), quando lhe perguntaram o melhor método para escrever uma peça de teatro: «Não tem dificuldade», respondeu o dramaturgo. «Compre um

---

<sup>66</sup> Cf. Martins, José Cândido de Oliveira, “Pensar Portugal – ironia, paródia e desencanto: Mário de Carvalho e o retrato melancólico de um país”, in João Amadeu Silva et al., *Pensar a Literatura no Séc. XXI*, p. 463.

caderno, forre-o muito bem e na primeira linha escreva *I.º Acto*. Quando chegar ao fim do caderno a peça está pronta.<sup>67</sup>

E acrescenta:

Também tive a minha razão de compêndios de escrita criativa com títulos apelativos. [...] Os autores estavam mesmo convencidos das suas recomendações sobre a redação da primeira página, a manutenção do interesse, a velocidade da acção ou o desenho da personagem. Ficariam decerto muito surpreendidos de lhes demonstrassem precisamente o contrário.<sup>68</sup>

Deixa evidente a opinião da desregra, da liberdade criativa; de que não existem na literatura, prescrições ou limites de criatividade. No entanto, aconselha ao pretendente a escritor a versatilidade das próprias vivências como base temática, mas, sobretudo, o esteio de um extenso repertório de obras a ler:

Leia muito, leia por gosto, leia por curiosidade, leia por desfastio, leia por indignação, mas leia, leia, leia de tudo, sem preconceitos nem reservas. Há quem diga que com os livros maus se aprende mais do que com os bons. O leitor que vai iniciar-se na escrita literária precisa de um património, precisa de recursos, precisa de provisões, como alguém que vai enfrentar uma rota esplendorosa de paisagens, mas de longo curso e piso acidentado. Se preferir, pode usar o conceito de «repertório», que também tem cabimento aqui.<sup>69</sup>

---

<sup>67</sup> Carvalho, Mário de, *Quem disser o contrário é porque tem razão, letras sem tretas: guia prático de escrita de ficção*, p. 18.

<sup>68</sup> *Ibidem*, p. 19.

<sup>69</sup> *Ibidem*, p. 28.

## CAPÍTULO II: MÁRIO DE CARVALHO EM *Quem Disser o Contrário é porque tem Razão*

Com o objetivo de demonstrar a inexistência de uma didática adaptada à escrita criativa, evidência desde logo constatada no título, Mário de Carvalho lança, em outubro de 2014, *Quem Disser o Contrário é porque tem Razão*, um manual de conselhos sobre literatura que a liberdade do espírito criativo do novel escritor pode contrariar, assim o vai ressaltando ao longo das duzentas e setenta e seis páginas, divididas por seis capítulos e noventa e cinco fragmentos.

Mário de Carvalho mostra-se desconfiado relativamente ao fado de genialidade literária ocorrida ainda no berço e sustenta o parecer de que um escritor se faz lendo, observando, escrevendo e reformulando-se a cada momento da escrita:

Não que inexistam milagres. Há-os. Mas deles não trata a modéstia deste livro. Não que não haja génios. Abundam os génios. Mas esta obrazita também não compromete os génios. Visa apenas uma prática mais informada do ofício por escritores a quem ainda não foi diagnosticada a genialidade. Aqueles para quem, lembrando um verso de Petrarca que Camões gostava de citar, «entre a mão e a espiga existe o muro». Também, não se podendo evitar a terceira-pessoa-do-singular-do-presente-do-indicativo-do-verbo-ser, nem algumas asserções, nem alguns superlativos (ou o contrário), fica desde já declarado que todas as afirmações são para tomar *cum grano salis* (com um grãozinho de sal). Uma porção de antídoto. Pratique-se a dúvida sistemática. Se o exercício da dúvida produz maus anúncios, pode, em contrapartida, gerar melhores escritores.<sup>70</sup>

Aqui se eleva o conceito de *dúvida sistemática* referente às sugestões que projeta na obra e à eventualidade quebra, tanto das suas, como das consensualmente tidas como inapeláveis regras da escrita ficcional, asseverando de que se trata de um guia prático fundamentado na sua experiência como escritor:

Este livro não é um trabalho académico.

Ao correr da pena, reúne e dá sequência a observações empíricas surgidas da experiência da escrita, da memória do autor e duma ou outra consulta em segunda mão. Trata-se de um guia prático, a modos de expositor ou manual de escrita, e não de uma obra de indagação ou divulgação científica.

Mesmo nesta concisa perspectiva, não consegue ser definitivo e irrevogável, apesar da audácia estouvada e do afínco compilatório do autor. Há bibliotecas e bibliotecas a arder de indignação por não terem sido mencionadas. Pois não foram.

---

<sup>70</sup> Carvalho, Mário de, *Quem disser o contrário é porque tem razão, letras sem tretas: guia prático de escrita de ficção*, p. 16.

No primeiro capítulo, intitulado *Pontos de Ordem*, apela à humildade como virtude primária indispensável ao êxito do futuro escritor; que na literatura mundial haverá, algures, um modelo a seguir, mas também um modelo a renovar.<sup>71</sup>

Já no *incipit* se indicia a convicção de que não serão os dotados de cientificidade literária, sapiência livresca arroladora de cânones de escrita, os mais dotados de literatura, aludindo à necessidade de assistência das musas de António Ferreira, em *Poemas Lusitanos* (1771):

Não fazem dano as musas aos doutores  
Antes ajuda a suas letras dão,  
E com elas merecem mais favores,  
Que em tudo cabem, para tudo são.<sup>72</sup>

Portanto, o novel escritor, mesmo que emérito em dogmas de obras exitosas do passado, por mais rigorosos que sejam e se tão-só a estes se ativer, dificilmente singrará um dia, como escritor de reconhecido talento. Parece que a literatura se não alcança com a mera faculdade de bem-escrever:

Yo que sempre trabajo y me desvelo  
Por parecer que tengo de poeta  
La gracia que no quiso darme el cielo.<sup>73</sup>

Talvez se conquiste com trabalho, na perspetiva de Miguel de Cervantes Saavedra, em *Viaje al Parnaso* (1614), mas tampouco bastará o esforço, se escassear a minúcia da observação, se falhar a capacidade de se conceber em cada coisa observada uma história para além da constatável *a priori*. A imaginação do escritor cativa a volúpia do leitor, assim o refere Robert Louis Stevenson, em *A Gossip on Romance* (1882):

In anything fit to be called by the name of reading, the process itself should be absorbing and voluptuous.

[...] Certain dank gardens cry aloud for a murder; certain old houses demand to be haunted; certain coasts are set apart for shipwreck.<sup>74</sup>

Machado de Assis, no seu romance *D. Casmurro* (1899), igualmente citado neste *incipit*, condensa, em nossa opinião, as alusões anteriores e remata o teor da escrita de ficção de Mário de Carvalho:

Nada se emenda bem nos livros confusos, mas tudo se pode meter nos livros omissos. Eu, quando leio algum desta outra casta, não me aflijo nunca. O que faço, em chegando ao

---

<sup>71</sup> *Ibidem*, p. 11.

<sup>72</sup> *Ibidem*, *incipit*, p. 7.

<sup>73</sup> *Ibidem*.

<sup>74</sup> *Ibidem*, p. 6.

fim, é cerrar os olhos e evocar todas as coisas que não achei nele. Quantas ideias finas me acodem, então! Que de reflexões profundas! [...] É que tudo se acha fora de um livro falho, leitor amigo. Assim preencho as lacunas alheias; assim podes também preencher as minhas.<sup>75</sup>

No primeiro capítulo do *Guia Prático de Escrita de Ficção, Pontos de Ordem*, vagueia Mário de Carvalho sobre as dúvidas suscitadas pelas regras fixas da criação literária, mas exclui dramaturgos e poetas da alçada das suas divagações e apela à humildade como virtude do candidato a escritor:

Se a palavra humildade, caro escritor, não lhe agrada, por ter uma etimologia muito rasa, ou um desgaste já fatigado, apele antes ao seu «sentido das proporções» ou da «relatividade das coisas». Tenha sempre presente uma frase de Tchêkhov que é, a este respeito, lapidar: «A arrogância é uma qualidade que fica bem aos perus.»<sup>76</sup>

Posteriormente, fala de um cânone literário volúvel de geração em geração, de obras que neste entram e saem, à razão da inconstância da história, da política, da geoestratégia, e, sobretudo, da arte e da cultura. Observa como consensuais as obras *Gilgamesh*, *Odisseia*, *Os Lusíadas* e toda a obra de Shakespeare, e acrescenta Fernão Lopes, Gil Vicente, Camilo Castelo Branco e Machado de Assis (José Cardoso Pires, mais adiante) como autores do universo da língua portuguesa dentro do referido cânone literário. Propõe que se folheiem alguns *maîtres à penser*<sup>77</sup>, como Umberto Eco, ou George Steiner, e críticos, como Harold Bloom e o famoso cânone da literatura ocidental que este estabeleceu, ou James Wood; ainda Óscar Lopes, António José Saraiva, Vítor Aguiar e Silva, Maria Alzira Seixo, Arnaldo Saraiva e Carlos Reis:

O terreno da literatura [...] joga sempre na ambiguidade, na contradição, no paradoxo, no desafio, na inquietação, na intranquilidade, no arrebatamento, no mistério, na surpresa. Ainda por cima, apresenta esta particularidade: encontra-se sempre à tona das correntes, mesmo que em tal e tal momento possa estar ocultada entre as ondulações.<sup>78</sup>

O espírito crítico abate-se por sobre a tradição literária, como os consabidos da literatura por sobre a inovação, a criatividade. Não vem daí mal ao mundo, segundo Mário de Carvalho, desde se não perca a noção daquilo que se rejeita, conquanto se conheça bem o que a tradição prediz como literatura e se inove com a racionalidade assente nesse conhecimento, e não no simples arroubo de mudança pela mudança.

Mais adiante, Mário de Carvalho recorre à história oriental coligida por Jean-Claude Carrière na sua *Tertúlia de Mentirosos* (2010), respeitante a um jovem aprendiz

---

<sup>75</sup> *Ibidem*, incipit, p. 8.

<sup>76</sup> *Ibidem*, p. 21.

<sup>77</sup> *Ibidem*, p. 25.

<sup>78</sup> *Ibidem*, p. 32.

de joalheria que, a pedido de um mestre e como prova de aptidão para o mester, guarda uma pedra na mão durante um ano; um outro ano e para nova pedra lhe é solicitada guarda; indignado, duvida da seriedade de tal mestre, afinal, troçador da ingenuidade e inexperiência de um jovem, só então reparando que não era jade o que guardara, mas uma pedra comum. A alegoria serve de mote justificativo à necessidade de se escrever diariamente:

[...] um quotidiano exercício de atenção que vai captando em todo o lado – na rua, no emprego (supondo que o há), em casa, na vizinhança, em viagem – os gestos, os comportamentos, as falas e aqueles pormenores em que habitualmente não se atenta, mas são essenciais ao trabalho de composição que a escrita supõe.<sup>79</sup>

Maupassant recebe de Flaubert o ensinamento de Chateaubriand para quem o talento se concebia como exercício de contínua paciência. Maupassant escreve durante sete anos, afincadamente, vários poemas, um romance, alguns contos e um drama que mais tarde viria a reconhecer, ele próprio, como de duvidosa qualidade, mas sempre que termina uma obra dá-a a conhecer ao mestre. Um dos comentários mais assertóricos que dele ouviu foi o de que a originalidade da ficção se encontra, primeiro, na capacidade de destrinçar o desconhecido de cada coisa observada, e depois, nas palavras exatas para traduzirem essa descoberta.<sup>80</sup> Com o exemplo e a concordância da exortação termina Mário de Carvalho este capítulo.

O segundo capítulo intitula-se *Pontos de Mira* e mantém a toada de preliminar aconselhamento sobre a formação literária do novel escritor. Começa por aludir ao gosto pela ficção narrativa como adventício do sucesso, mas o sobreaviso de Tolstoi de que só se presta à escrita quem desta faça sobrevida insinua algo mais que este simples gosto.

Afinal o que é *ficção narrativa*? Mário de Carvalho lança o segundo capítulo definindo-a nestes termos:

Falando de ficção em prosa logo vem à ideia a conveniência de uma história. De facto, quem não consiga fixar-se na prosa poética, nem nas múltiplas formas de exercitar o gosto pela escrita que envolvam apenas a vertente de memórias, sentimentos, estados de alma, pensamentos, interrogações filosóficas, experimentalismos romanescos, pesquisas sobre a língua ou exercícios de estilo – como outrora se dizia – é muito provável que comece por querer contar uma história. A tal ficção narrativa.<sup>81</sup>

Seguidamente, ironiza com a perspectiva romântica do escritor solitário, o que escreve para si mesmo por catarse emocional, e confirma a presença de um destinatário

---

<sup>79</sup> *Ibidem*, p. 36.

<sup>80</sup> *Ibidem*, p. 37.

<sup>81</sup> *Ibidem*, p. 42.

do outro lado do texto a dar sentido prático à obra: o leitor. Neste sentido, parece-nos conveniente transcrever a importância do *leitor* aos olhos de Mário de Carvalho, pois bastas vezes o interpela ele na obra *Era bom que trocássemos umas ideias sobre o assunto*. Trata-se de qualificar o leitor e de lhe reconhecer influência na escrita:

Nos romances aparecem múltiplas formas de qualificar o leitor: amável, benevolente, paciente, ocioso, pio, desocupado, mas também «bilioso» (Camilo). Pode-se tratá-lo com sobrançeria, ignorá-lo ou diminuí-lo. «Hipócrita leitor, meu igual, meu irmão.» (Baudelaire) Dê por onde der, ele persiste implacavelmente lá, o tal leitor, à sua espera, nas regiões brumosas e indefinidas que se prolongam do outro lado do texto. E estará pronto a apropriar-se das palavras recebidas e a reelaborá-las à sua feição, de acordo com o seu espaço, o seu tempo, a sua contingência e o seu feitio próprio. *Lector in fabula*. Umberto Eco teorizou superiormente esta inevitável intervenção do companheiro e contraparte, chamando-lhe «leitor modelo». Leitor ideal, leitor semântico, leitor semiótico, também se usam. Por mais difuso e abstracto que ele se figure, por mais afastado e diverso, ele está presente, mais ou menos disposto a decifrar e interpretar as nossas ficções. Tem o seu espaço, o «espaço lectoral» (Barthes) e cumpre a sua função.<sup>82</sup>

Interessa-nos, sobremaneira, o facto de Mário de Carvalho conceber o leitor como ente interpretante de palavras escritas na idiosincrasia do seu espaço-tempo e na contingência da sua índole, portanto, uma personagem nebulosa com o préstimo de crítico a quem se agrada através da narrativa. E essa nebulosidade implica uma criatividade suficientemente versátil à sua lisonja, mas, ao mesmo tempo, à lisonja de todos os possíveis leitores, em abstrato.

Mário de Carvalho sustenta, neste capítulo, a ideia de que se poupe à ilusão do novel escritor o princípio de que a sua vida, por especial que lhe pareça, e é natural que assim lhe pareça, se mostre igualmente interessante à curiosidade do leitor. Não. Aconselha a ficção:

Ficção vem do latim *finco*, que significa modelar, formar. O termo está originalmente associado ao trabalho do oleiro. Partilha o étimo com o substantivo fingimento. Não deixa de ser curiosa a coincidência com a lenda bíblica em que o criador forma o homem do pó da terra.<sup>83</sup>

Ou seja, o escritor deriva da imaginação o que bem entenda, modelando, fingindo, criando os mundos e os contextos que a bel-prazer se lhe concebam, impondo o logro forjado no interesse do leitor, que não só neste deleita, como em cumplicidade solicita que se repita, prolongando o encantamento da obra até à linha última da derradeira página:

Quando uma senhora observou a Matisse, depois de ver uma sua dançarina, «uma mulher nua não é assim.», ele teria respondido: «Mas, minha senhora, isso não é uma mulher nua, é a pintura de uma mulher nua.» também o cachimbo de Magritte não é um cachimbo, é

---

<sup>82</sup> *Ibidem*, p. 44.

<sup>83</sup> *Ibidem*, p. 47.

uma pintura. Estamos, necessariamente, no reino do fazer-de-conta, por mais ocultados e hábeis que sejam os mecanismos de disfarce.<sup>84</sup>

As biografias ficam para os versados na escrita; as memórias de infância e similares arroubos de outras fases da vida, aos consagrados da literatura, e.g.: Aquilino Ribeiro, em *Cinco Reis de Gente* (1959); Raúl Brandão, em *Memórias* (1919); José Rodrigues Miguéis, em *A Escola do Paraíso* (1960).

Suprimidos estes assuntos, onde procurar outros que valham a curiosidade do leitor? Pois, se a míngua de imaginação, ou a débil experiência de vida forem realidades, Mário de Carvalho recomenda que se recorra, então, aos tabloides, ou às revistas sociais, vistos como conceptáculos de drama e de acontecimentos sórdidos assaz eficientes no estímulo da criatividade:

A modos do que fez Camilo com *Maria! Não Me Mates, que Sou Tua Mãe*. Nenhum escritor, na verdade, desdenha as musas escondidas entre as linhas do jornalismo rasca. Sempre é melhor (e mais saudável) do que ir mergulhar nos lúgubres corredores do Vaticano, devassar as sociedades secretas ou desacatar as figuras venerandas da História de Portugal. Ou ler a correspondência dos outros.<sup>85</sup>

A “correspondência dos outros” diz respeito a Anthony Trollope, funcionário dos correios e prolixo escritor irlandês do século XIX, violador de cartas da posta-restante de onde retirava os enredos dos seus livros.

Mas, todos os estímulos são proveitosos, desde que a escrita espreite por entre os princípios da autenticidade, sublinha Mário de Carvalho: contos populares; filmes; bandas desenhadas; livros; quadros; conversas; etc. A conveniência de um caderno de apontamentos para registo de ideias surge, por diversas, vezes mencionada no *Guia Prático de Ficção*, acrescida, neste segundo capítulo, da proposta de anotação de sinopses, para que o enredo escrito na memória se preserve na altura de o desembaraçar no papel, engendrando-se as situações, os episódios, os acontecimentos numa hierarquia sequencial, numa estrutura de princípio, meio e fim, mesmo que, mais tarde, se opte pela redação inversa ou interpolada desta sequência, ou seja, podendo perfeitamente começar-se pelo meio, ou pelo fim. O importante, ressalva Mário de Carvalho, é não cair na tentação do improvisado:

A improvisação é excelente para os rouxinóis. Alguns escritores não se interessam por planeamentos. Talvez seja verdade o que juram em milhentas entrevistas, dadas milhentas vezes a milhentos entrevistadores que perguntam sempre a mesma coisa. Mas isso é

---

<sup>84</sup> *Ibidem*, p. 48.

<sup>85</sup> *Ibidem*, p. 49.

porque sabem que, em qualquer lugar no seu cérebro, ainda que subliminarmente, já se formou uma sequência e uma hierarquização.<sup>86</sup>

A *Poética*, de Aristóteles de Estagira, “um dos espíritos mais portentosos que a Humanidade até agora conheceu”<sup>87</sup>, pode ajudar o novel escritor a escapar à tentação do improvisado e a refletir sobre a narrativa, a personagem e o desenrolar da ação:

Encontraremos na obra, ao correr da leitura, as noções de enredo (*mythos*) – a alma da tragédia –, de nó e desenlace, peripécia e reconhecimento, caracteres (personagens, *ethé*), pensamento (*dianoia*), elocução (*lexis*), totalidade (ou unidade), arrogância (húbris), erro trágico (*harmatia*), verosimilhança e necessidade (causalidade) e, enfim, aquelas expressões que os romanos designarão por *in media res* e *deus ex machina* e que nós usamos tal e qual.<sup>88</sup>

A leitura da *Poética* e da *Retórica* elucida acerca da estrutura textual e sobre o exercício da escrita. Segundo Mário de Carvalho, noções como clímax (*klimax*, “escadote”, em grego), enredo (nó das ações, até determinada altura) e desenlace (desatar do nó, fim das peripécias e desenrolamento do epílogo) são úteis à organização do texto, salvo para quem destes não careça, “os tais casos de fortuna, milagre ou genialidade”<sup>89</sup>.

Mais adiante, incorre este capítulo sobre o movimento vanguardista das literaturas ditas experimentais do século XX (dadaísmo e surrealismo), o autodenominado Oulipo (*Ouvroir de Littérature Potentielle*):

O Oulipo, recusando expressamente ser um movimento literário, científico ou aleatório, manipula todas as derivações que vêm destas três origens. Tem uma longa história, uma marcante intervenção, ilumina recantos escondidos ou esquecidos, desbrava atalhos, abre, na verdade, um mundo de potencialidades. [...] É justo que se preste a devida homenagem aos mestres da criatividade e que se tenha a noção da importância do laboratório do Oulipo, em especial quando insistimos naquilo que eles sempre repeliram: a estrutura e o carácter orgânico da história com princípio, meio e fim.<sup>90</sup>

Mário de Carvalho refere-se a autores como George Perec, Raymond Queneau e Italo Calvino, que ultrapassam convenções, cruzam ciência com literatura e manipulam, com criativos jogos de linguagem, os diversos textos que elaboram (Perec escreve uma obra sem nunca usar a letra “e”; Queneau reescreve determinado episódio de noventa e nove maneiras e pontos de vista diferentes), mas, contudo, se a criatividade parece mercê do talento destes autores, já ao candidato a escritor se determina um preliminar planeamento do romance, uma estrutura orgânica de princípio, meio e fim:

---

<sup>86</sup> *Ibidem*, p. 56.

<sup>87</sup> *Ibidem*, p. 53.

<sup>88</sup> *Ibidem*, p. 54.

<sup>89</sup> *Ibidem*, p. 58.

<sup>90</sup> *Ibidem*, p. 59.

O aspirante a escritor tem toda a vantagem em que o trabalho de concepção seja, de facto, preparatório e não intercalar. Já bastarão as surpresas, as interrogações e a azáfama de informação e pesquisa que necessariamente se impõem durante a redacção do texto. Não vale a pena acrescentar-lhes as elementaridades que devem estar resolvidas (ou previstas) no início.<sup>91</sup>

O capítulo seguinte, o terceiro, intitula-se *Pontos de Referência*.

Mário de Carvalho começa por desdramatizar a angústia de uma folha branca e o afogo de uma mente vazia, propondo que a quantidade se sobreponha à qualidade e se relegue esta última para posterior sofrimento (ou gozo). Sugere, mesmo, o truque da glosa de uma frase feita, ou de um verso famoso, para lançamento das primeiras linhas:

Por exemplo, «o poeta é um fingidor» dá para ser continuado assim: *...em especial quando à noite se encontra no quarto dele e não está sozinho. Foi o que pensou Graciete, um pouco frustrada, ao procurar na ponta dos dedos a caixa de fósforos para acender a vela da mesa-de-cabeceira. Nessa altura, lá longe...* E aqui se encadeia a sua história. Ou então, se ela não tiver mesmo de começar de noite, retome-a com: *oito horas depois, por uma fria manhã*, etc. Uma vez dado o impulso, prossiga até poder apagar as primeiras linhas, beneficiando – não será a primeira nem a última vez – das facilidades da informática.<sup>92</sup>

Prossegue apelando à disciplina, que se não escuse o candidato a escritor em motivos de inapelável urgência para procrastinar a sua escrita; que se imponha prazos e objetivos diários, traçando, por exemplo, uma espécie de compromisso com um conjeturável editor que lhe há de bater à porta, a determinada hora, para recolher o trabalho do dia. E os bloqueios de criatividade, se atentarem, e atentam bastas vezes, hão de passar, desde que se lhe não façam cedências.

Mas o ambiente circundante também pode influenciar a capacidade de concentração e, em consequência, afetar o caudal da escrita. Dota-se cada pessoa de uma resistência singular, no que respeita à indiferença aos estímulos quebradores da criatividade. Mário de Carvalho alude ao exemplo da sala de cortiça de Marcel Proust, onde escreve *Em Busca do Tempo Perdido* (1913-1927) imune a qualquer tipo de perturbação exterior; todavia, e a menos que o candidato a escritor disponha dos recursos financeiros de Marcel Proust, não lhe resta outra solução que não a de se habituar à vida em seu redor. A literatura não se compreende no âmbito dos ofícios a respeitar com o devido silêncio:

[...] ninguém tem o menor respeito pelo trabalho da escrita. As pessoas coíbem-se de interromper quando um carpinteiro, de fita em riste e língua apertada entre os lábios, vai tirando as suas medidas. Respeitam o mecânico ou o canalizador que está estirado no chão. Acautelam-se quando o empregado do supermercado começa a contar os iogurtes.

---

<sup>91</sup> *Ibidem*, p. 61.

<sup>92</sup> *Ibidem*, p. 66.

Até vão ao ponto de respeitar um advogado quando este maneja carrancudamente os seus túrgidos códigos. Eles estão a trabalhar. Mas quando alguém se encontra sentado a uma mesa, a escrever coisas de literatura, toda a gente se sente com direito à interrupção.<sup>93</sup>

Mário de Carvalho conta dois episódios que elucidam esta presumível e generalizada desvalorização do ato da escrita literária: a velha criada de Alexandre Herculano, quando questionada por um jornalista acerca da ocupação do escritor, em Vale de Lobos, terá respondido que o mestre não fazia nada, que só lia e escrevia; a romancista americana Harper Lee simulava jogar golfe, assim repelindo os intrusos que se retraíam no respeito de lhe não embargarem a concentração nas pancadas.

Depois, refere Mário de Carvalho autores para quem a placitude tem, precisamente, o efeito contrário: o da quebra da concentração. Assim, entre o silêncio, o frenesi e outros bizarros costumes precedentes ou concomitantes à escrita (o café de Honoré de Balzac; os cadernos coloridos de Gomes Leal; os punhos de renda do conde de Buffon; a agitação ruidosa de Augusto Abelaira; etc.), subsiste, em comum, o princípio de que ninguém gosta de ser interrompido quando escreve. Portanto, que se acautele o novel escritor para que tal lhe não suceda, independentemente da azáfama da vida, ou dos rituais de escrita.

O tema sequente trata da controvérsia sobre o primado da ação ou da personagem, no romance:

Uma das mais velhas narrativas escritas trata-se de Gilgamesh, registada em tabuinhas de barro, há cerca de cinco mil anos. Pois bem: trata-se de uma demanda da imortalidade? Ou a consequência de o robusto Gilgamesh, estrangulador de leões, ajudado por seu fiel amigo Enkidu, desejar a imortalidade?

O *Primo Basílio* é a história duma sedução e adultério por parte dum janota desapiedado? Ou um retrato da ociosa Luísa, disponível para os amores laterais? Ou o caso da pobre Juliana, desgraçada, maltratada, ruim e ressentida, a exercer o poder da sua chantagem? Depende do ângulo. Ou depende da obra. Seguramente a acção da demanda do Santo Graal é mais importante que a personalidade, aliás interessante, de cada um dos paladinos. Mas D. Quixote e Sancho Pança serão porventura menos relevantes que a demanda de glória do fidalgo? E Tristram Shandy, o sobrinho do tio Toby, será mais importante que a sua longa e convulsionada dissertação? Não há discussão mais estéril. É como ser a favor dos Montéquios e contra os Capuletos.<sup>94</sup>

Mário de Carvalho aconselha a que faça o novel escritor como bem entenda, que, se preferir o prisma da personagem em vez do da ação, ninguém tem nada com isso e é até natural que vá mudando de opinião, de livro para livro; alude, depois, à tendência de

---

<sup>93</sup> *Ibidem*, p. 70.

<sup>94</sup> *Ibidem*, p. 72.

alguns escritores para a depreciação do não abarcável pela sua perícia, mas sugere que se resista à inquietude da censura daí adveniente.

Mais adiante, surge o aconselhamento prático da narrativa ficcional acerca da primeira página do romance, o ponto de partida:

E, então, sentado o escritor à mesa, por hipótese, e admitindo que optou pela narrativa ficcional com princípio, meio e fim, que fazer? Se já tem um fio de história e apontamentos, acode logo a questão: por onde é que ação começa? Ou, se quiser, como se nos apresenta a personagem? E qual? Mas também: quem fala? Eu? Que eu? Um outro? E, de entre todas as possibilidades, qual escolhemos? É o velho ancião que recorda, no seu leito de morte? Depois de morto? É a criança que conta? É um narrador? Sabe tudo? Ou tudo é relatado por uma das personagens? A principal? São dois amigos que conversam? Um homem e uma mulher? Num café, num hotel, numa estação de caminho-de-ferro? O que (ou quem) está presente? O que (ou quem) se oculta?<sup>95</sup>

Neste aspeto, dá-se ao novel escritor possibilidade de escolha sobre o princípio, o meio ou o fim de uma determinada ação, ou de um determinado diálogo, para início do romance.<sup>96</sup> Walter Benjamim, ensaísta e crítico literário alemão, terá indicado as duas opções do contador de histórias Nikolai Leskov como hipóteses de arranque da narrativa: a do viajante que com ele carrega histórias de outras paragens, ou a do velho sedentário que as conta através dos séculos, destas sendo fiel depositário. Mas Mário de Carvalho evoca Horácio para deslindar a coerência da *in medias res*, ou seja, já decorre ação quando as personagens se apanham a meio, como na *Ilíada*, com Aquiles a obstinar a posse da escrava Briseida; na *Odisseia*, com Ulisses já cativo da ninfa Calipso, na ilha de Ogígia; a esquadra de Vasco da Gama já navega no Índico, quando a canta Camões, n' *Os Lusíadas*. O mais natural seria começar-se pelo princípio, mas Machado de Assis, em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881) fá-lo pelo fim, de maneira que o modelo fica ao critério do novel escritor. Esta técnica narrativa designada *in ultimas res* seria uma forma de se ser criativo, original, face ao procedimento *in medias res* da epopeia clássica.<sup>97</sup>

De passagem, surgem, de seguida, alguns comentários sobre capas, epígrafes e títulos.<sup>98</sup> Relativamente à capa, alega Mário de Carvalho a impossibilidade de se criar a de perfeito encaixe no conteúdo do livro, porque tal perfeição se reserva à imaginação e esta não se repete em desenhos, gravuras, ou cores ideadas num mundo só ao alcance do

---

<sup>95</sup> *Ibidem*, p. 74.

<sup>96</sup> *Ibidem*, p. 75.

<sup>97</sup> Vieira, Cristina da Costa, *A Construção da personagem romanesca: processos definidores*, p. 222-224, 272 e 277.

<sup>98</sup> Carvalho, Mário de, *Quem disser o contrário é porque tem razão, letras sem tretas: guia prático de escrita de ficção*, p.78.

autor. Quanto às epígrafes, diz que estão fora de tempo as elaboradas dedicatórias de encómios a um presumível protetor ou mecenas; que se usam, hoje, mais curtas e mencionando uma pessoa ou uma memória, ou, mais genéricas e abrangentes, como nos *Esteiros* (1950), de Soeiro Pereira Gomes: “Para os filhos dos homens que nunca foram meninos escrevi este livro”; ou em *Por quem os Sinos Dobram* (1940), de Hemingway, de cujo aforismo, da autoria do poeta pregador do século XVII John Donne, se retirou a epígrafe, servindo, também, de título à obra: “a morte de qualquer homem diminui-me, porque sou parte do género humano. E por isso nunca perguntes por quem os sinos dobram; eles dobram por ti.”

Quanto ao título, alega ser de complexa correlação com o teor do livro e, muitas vezes, ardil de diretas, mas erradas interpretações, por parte do leitor:

É um cartaz, é um convite, é um gongo, é um sussurro, é um sorriso, é um ligeiro levantar de ombro, alçar de sobrolho, vénia rematada, tóssicula, despertador, declamação, corpo feito, penumbra de mistério, sugestão de deserto, fresta, floresta, perigo, segurança, riso, ironia, sageza...<sup>99</sup>

Nesta dubiedade vogam, por mais de meia página e duas dezenas de exemplos, títulos subdivididos em diversas categorias: provérbios, citações, casos de polícia, nomes próprios, cidades, sítios, ações, situações, personagens, provocações, grandes sínteses, frases bíblicas, toque artístico ou erudito, remissão para a história da literatura, canções populares, lances complicativos, alcunhas... E continua a enumeração com os que não se associam ao conteúdo do livro; os irradiantes, os sóbrios; os que servem de leitmotiv à política, à religião, ou à simples e proverbial sabedoria popular. Depois vêm os ardilosos, os que, se não faltar tempo e cuidado para a leitura das sinopses, correm o risco de se arrumarem na secção errada das bibliotecas ou das livrarias:

Em certo país, o *Manual de Pintura e Caligrafia*, de José Saramago, teria ido parar à secção das artes numa livraria. *Justine ou os Infortúnios da Virtude*, do Marquês de Sade, chegou a ser comprado por muito boas mães de família, para edificação da progenitura.

Também acontecem traduções de títulos para línguas estrangeiras modificadoras do âmagô do livro; claro e objetivo seria o assunto principal se, porventura, não passassem pelo crivo na opinião do tradutor, muito prestimoso na adequação à curiosidade da leitura do seu país:

Um escritor meu conhecido publicou um livro que em português se chama *Um Deus Passeando pela Brisa da Tarde* e aparece vertido em alemão como *Die Verschwörung des Rufus Cardilius* (a conspiração de Rufus Cardilius), o que é algo intrigante e

---

<sup>99</sup> *Ibidem*, p. 79.

demonstra que alguém, em Estugarda, identificou à sua maneira questão central do romance.<sup>100</sup>

O escritor conhecido de Mário de Carvalho é ele mesmo.

O inventário da tipologia de títulos prossegue com mais uma subdivisão em títulos: curtos, longos e alterados por razões de censura ou medo. O conselho final, a este respeito, firma-se no parecer de que opte o novel escritor por um título original, que o esquive de possível plágio com o cuidado de pesquisa antecipada à publicação do livro.

Quanto ao paratexto: agradecimentos, epígrafes, prefácios, posfácios, citações, capas, badanas, lombada, cólofon, prólogo, exórdio... Mário de Carvalho refere que tudo influi a leitura, mas que a essência do livro é, porém, o texto, por muito facundo que se constate o paratexto.

O quarto capítulo intitula-se *Pontos de Vista* e começa com uma alusão ao efeito das primeiras palavras no expectante e preambular aprazimento do leitor: a “tal-primeira-impressão-que-não-se-repete.”<sup>101</sup> São numerosos os excertos de *incipits* referenciados, desde os parodiados por extensas e supérfluas descrições, aos mais frugais e incisivos, com cariz de modelo a ponderar pelo novel escritor. Mário de Carvalho afirma que, não raro, este texto de abertura<sup>102</sup>, normalmente de extremoso zelo concetual, é a última parte da obra a ser escrita.

Os exemplos, com obras e respetivos autores<sup>103</sup>, aludem a *incipits* referentes a uma dada personagem; a uma casa; a um acidente da natureza; a uma paisagem; a uma ação; a um tempo determinado; a uma linha de diálogo; a impressões visuais sobre locais ou povoados; a considerações vagas, gerais, filosóficas; a malícias ou enigmas; a enumerações; a presságios; a desdêns provocatórios; a partidas, chegadas, mortes ou nascimentos de alguém; a um interminável ror de possibilidades a consultar em qualquer biblioteca literária, enfim.

Mário de Carvalho menciona *incipits* banais em obras de nomeada, como por exemplo em *Capote* (1842), de Nikolai Gógol:

Na repartição de... mas será melhor não a nomearmos, porque nada há de mais susceptível do que os nossos empregados públicos, desde os amanuenses aos chefes de repartição. Actualmente cada um sente-se em particular, como se na sua pessoa toda a sociedade tivesse sido ofendida.

---

<sup>100</sup> *Ibidem*, p. 82.

<sup>101</sup> *Ibidem*, p. 91.

<sup>102</sup> Mário de Carvalho distingue *incipit* de *abertura*; *incipit* designa as primeiras palavras, ou frases de um romance, novela ou conto; *abertura* abrange o *incipit* e os parágrafos seguintes. *Ibidem*, p. 91-92.

<sup>103</sup> *Ibidem*, p. 92-95.

O *incipit*, vasto e generalista, segundo seu juízo, porquanto só no final da primeira página apresenta o protagonista, jamais seria alvo de censura por especialistas em escrita criativa, portanto, ninguém ousaria admoestá-lo com um “Homem, mude lá isso. Deixe-se de derivações. *Cut to the chase*”. Logo, que não se caia na tentação de extrapolar o valor absoluto de uma obra pelo valor relativo do respetivo *incipit*.

Seguidamente, volta Mário de Carvalho a incorrer na controvérsia da supremacia da ação sobre a personagem, ou vice-versa, ficando clara a sua neutral posição: “O leitor já tomou posição sobre isso? Pois eu não. Aí, consigo permanecer neutral.”<sup>104</sup>

Sobre a condição humana recaem os motes da literatura universal. Com a *Maldição dos Labdácidas*, no mito de Édipo, mais concretamente, e as diversas pontas por onde se apanhar o enredo, Mário de Carvalho (esteado no formalismo russo) distingue *fabula* de *sjuzet*, sendo *fabula* a história, propriamente dita, e *sjuzet*, a sua estrutura. Enquanto Bourneuf e Ouellet falam de *história* ou *fábula* como enredo real, e *discurso* ou *assunto* como o modo como o leitor o apreende<sup>105</sup>, Mário de Carvalho recorre à terminologia anglo-saxónica para esclarecer a sua ideia:

A história sequencial de Édipo (*whatness*, em alguma terminologia anglo-saxónica) é uma coisa; a forma como nós a contamos (*howness*) é outra, podendo [...] distribuir e arrumar as suas componentes numa ordem, numa tessitura e numa hierarquização completamente diferentes.<sup>106</sup>

Aqui, a ensaísta Cristina Vieira, citando Peter Klaus (1982), refere que nem sempre a ação corresponde a um sucesso narrativo:

A fala ininterrupta de uma personagem, ao longo de uma narrativa não produz nenhum evento. [...] Os eventos físicos, como a trovada, têm na sua origem um agente alheio a toda uma rede conceptual constituída por motivos, objetivos, circunstâncias e desenlace em termos de êxito ou de insucesso, contrariamente ao que sucede no caso dos eventos que têm por fonte um agente dotado do sema [+humano].<sup>107</sup>

Por conseguinte, a ação (segundo Mário de Carvalho, a forma de representar uma cadeia de acontecimentos), juntamente com o tema, o assunto e a estrutura, impõem-se ao novel escritor como matérias suscitadoras de hesitação, mas, para transpor impasses, sugere uma visita à mitologia grega, ou à Bíblia, cita autores como Faulkner, Edgar Allan

---

<sup>104</sup> *Ibidem*, p. 98.

<sup>105</sup> Cf. Bourneuf, Roland e Ouellet, Real, *O universo do romance*, p. 53.

<sup>106</sup> Carvalho, Mário de, *Quem disser o contrário é porque tem razão, letras sem tretas: guia prático de escrita de ficção*, p. 106.

<sup>107</sup> Klaus, Peter, *Description and event in narrative*, Orbis Litterarum, 1982, cit. apud Cristina da Costa Vieira, *A construção da personagem romanesca: processos definidores*, p. 235.

Poe e, partindo do princípio que nos apontamentos (do escritor) existe já um esboço (tema) de desenvolvimento, alvitra assuntos com os quais poderá construir a ação:

Mas qualquer dos grandes tópicos fundadores, com raízes nos textos mais antigos das velhas civilizações, em diversos graus, pode ser fonte de inspiração e resolver o problema deprimente do escritor sem assunto: irmãos desavindos, Cinderela, Pigmalião, triângulo amoroso, vingança, inveja, ciúme, conversão, metamorfose, sacrifício, eterno retorno, rivalidades de família, traição, redenção, regresso (soldado, filho pródigo, filha transviada, marinheiro, pai, rei), intrusão, aventura, inadaptação, edificação, destruição, lamentação, eterna juventude, injustiça, o amor, a avareza, o duplo, o sócio, a assombração.<sup>108</sup>

Depois acrescenta-lhe as *old verities and truths of the heart*<sup>109</sup>, de Faulkner: o amor, a honra, a piedade, o orgulho, a compaixão e o sacrifício; e, de Edgar Allan Poe, a frase que terá um dia proferido: *The death of a beautiful woman is, unquestionably, the most poetical topic in the world*, mas salientando tratar-se, neste caso, de uma “questão de sensibilidade”.

Mário de Carvalho recomenda que se não reduza o círculo de possíveis leitores aos amigos, aos pares e aos protetores. A probabilidade de isto acontecer é grande, caso se opte pela não introdução de uma boa dose de conflito na trama. Os assuntos são os da condição humana, atrás aludida: o jogo teatral, o *ágon*, a competição, a luta, o conflito, enfim:

Assim como na vida (e na vida ficcionada também) os homens têm de tomar opções e fazer escolhas, assim entram em conflito uns com os outros, com a natureza, consigo próprios. Uma vez são conflitos grandiosos que dominam toda uma história (a *Ilíada*), outras vezes são pendências do quotidiano que opõem as personagens entre si, ou aos incidentes e percalços da vida, numa escala variada de afinidades e repulsas.<sup>110</sup>

Xerazade, em *As Mil e Uma Noites* (1704), compêndio de textos árabes, persas e orientais adaptados por Antoine Galland<sup>111</sup>, escapa, noite após noite, da morte às mãos do sultão sob as quais haviam perecido já várias das suas mulheres, sageza devida à grandiloquência das histórias inacabadas que lhe ia contando, mantendo-lhe cativa a curiosidade para um desfecho que ela ia, sucessivamente, adiando. O expediente de *cliffhanging* (*suspense* ou expectativa ocorrida no final de um episódio ou capítulo), muito em voga nos folhetins do século XIX e em telenovelas e cinema da atualidade, difere a *continuidade* da história e cativa a atenção do leitor, tal Xerazade nos aposentos

---

<sup>108</sup> Carvalho, Mário de, *Quem disser o contrário é porque tem razão, letras sem tretas: guia prático de escrita de ficção*, p. 107.

<sup>109</sup> William Faulkner's speech at the Nobel Banquet at the City Hall in Stockholm, December 10, 1950; consultado em <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1949/faulkner/speech/>, em 28 de abril.

<sup>110</sup> *Ibidem*, p. 115.

<sup>111</sup> *Ibidem*, p. 116.

do sultão, diligência que Mário de Carvalho considera positiva à prática do novel escritor. Este princípio, o da *causalidade*, a decorrência de novos factos em função dos já narrados, faz com que os acontecimentos derivem logicamente através de conexões *causa-efeito*, não se perdendo o fio condutor da história. A genialidade, porém, poderá obviar este princípio. Ponson du Terrail, novelista de folhetins do século XIX, incomodado com o facto de um diretor do jornal para o qual escrevia lhe não conceder o aumento de vencimento de que se achava merecedor, deixou a personagem Rocambole encerrada num cofre-forte, sem chave, sem ferramentas. O diretor tê-lo-á despedido e indagado, noutros promissores novelistas, uma verosímil libertação da personagem, uma plausível continuidade da história:

Todos tentaram, todos falharam. Desesperado concedeu o aumento a Ponson, readmitiu-o e esperou pelo seguimento do folhetim. No dia seguinte recebeu, do escritor, a continuação do texto que começava assim: «Tendo conseguido escapar do cofre-forte, Rocambole...» E a narração prosseguia.<sup>112</sup>

Não é necessário que o leitor creia firmemente na história lida, tal como o não é na animação das marionetas abstraídas de fios manipuladores; trata-se apenas do estabelecimento de um pacto ficcional de plausibilidade narrador-leitor.

A par da *continuidade*, a *verosimilhança* da aventura de Rocambole não fez sobressair a ausência da *causalidade*, mas do génio *rocambolesco* de Ponson pode não se agraciar o novel escritor, pelo que sugere Mário de Carvalho que se tenham em conta os três princípios, em simultâneo.

Outro conceito básico é o da *unidade*. Quando se insere um episódio no texto que não condiga com o *todo*; quando se foge ao tom, ou ao assunto, com o implante de um acontecimento factício e retardatário da fluência da narrativa, perde-se, muitas vezes apenas momentaneamente, a coerência ou a unidade da obra:

É como se um sentido inato das proporções fosse transgredido. Ou uma promessa fosse iludida. Há aspectos que, manifestamente, não jogam com o conjunto, que não fazem parte dele, que não se integram no conjunto, nem pelo tema, nem pelo assunto, nem pelo desenvolvimento, nem pelo tom, nem pela linguagem.<sup>113</sup>

É uma questão de *adequação*, salienta Mário de Carvalho:

---

<sup>112</sup> *Ibidem*, p. 120.

<sup>113</sup> *Ibidem*, p. 127.

As partes estão para o todo como o todo para cada uma das partes. As incongruências são bem-vindas ao humor, à paródia e à provocação. Se o escritor não está com esse propósito, melhor é verificar se as diversas componentes do seu texto se ajustam.<sup>114</sup>

Quando estiverem compreendidas estas noções de *continuidade*, *verosimilhança*, *causalidade* e *unidade*, convém que se compreenda a convencional noção de *estrutura*: exposição desenvolvimento e conclusão; ou, segundo Tzvetan Todorov citado por Mário de Carvalho, a noção de *equilíbrio*, *desequilíbrio* e *reequilíbrio*:

Retomando uma antiga graça do teatro, podemos dizer que se começa por empoleirar uma personagem em cima duma árvore; depois, atiram-se-lhe pedras; quando a personagem cai ou está incólume, é uma comédia; quando está meio ferida é um drama; quando está morta, uma tragédia.<sup>115</sup>

A introdução de um elemento de perturbação no rumo da ação, incidente catalisador (nos países de língua inglesa, *inciting incidente*) alicia a expectativa do leitor que, a determinada altura da narração, já se via detentor dos destinos das personagens e vaticinador de vindouros acontecimentos. Mário de Carvalho lembra o romance *Focus* (1945), de Arthur Miller, um homem de óculos partidos que passa a parecer judeu; a rotina de uma cidade quebrada pelo regresso de uma senhora com desejos de vingança, em *A Visita da Velha Senhora* (1956), de Friedrich Dürrenmatt; o súbito desaparecimento, por inesperada falta de luz, de uma joia por rotina exibida à mesa da família, por ocasião do aniversário de uma velha senhora, em *Beau Geste* (1924), de Percival Christopher Wren; uma mulher esplendorosa comparecida no Teatro de S. Carlos, em *Os Maias* (1888), de Eça de Queirós; a ida do sobrinho da Tia Patrocínio à Terra Santa, em *A Relíquia* (1887), do mesmo autor. São exemplos de *inciting incidents*, ocorrências alteradoras ou inversoras da ação principal de uma narração.

Com *O Primo Basílio* (1878) esclarece Mário de Carvalho o conceito de *mise en abyme*. O conselheiro Acácio, Luísa, D. Felicidade e Jorge assistem à ópera *Fausto*, de Gounod, uma réplica em palco, comentada por Eça de Queirós, da ação do livro em que Mefistófeles e Margarida se equivalem a Basílio e Luísa, respetivamente. Uma ação em espelho dentro da ação narrada pelo autor e pelos comentários das personagens do seu livro, clímax, desenlace, resolução e fim:

O perigo destes conceitos aparentemente simples e elementares é acabarem por ser um espartilho da escrita. Já nos bastam os orientadores (com pouca ou ruim prática de texto) que impõem aos seus alunos a ansiedade dos *plot points* [pontos de mudança ou inversão]

---

<sup>114</sup> *Ibidem*, p. 128.

<sup>115</sup> *Ibidem*, p. 128.

e manias classificativas. Rege o princípio precioso da autonomia, e soberania do escritor. Conhecer, ter ao dispor, mas não se sentir obrigado a usar.<sup>116</sup>

Seja com *inciting incidents*, seja com *mises en abyme*, Mário de Carvalho continua na senda da ideia da liberdade criativa do novel escritor, propondo exercícios relacionados com a deteção do *ponto de vista* de algumas narrativas, para que venha, posteriormente, a optar por um, o seu: a onisciência de um narrador-escritor, com possíveis interpelações ao leitor, um quase-parceiro de escrita; a de um narrador-personagem, que pensa, reflete, observa, sente; as duas em simultâneo, exercício mais intrincado que faz perigar a *unidade* da narrativa, mas de possível concretização. Explica com a *Ilíada*, especificamente, no cerco grego a Troia, que o *ponto de vista* do narrador pode ser o dos sitiados (troianos), o dos sitiantes (gregos), ou a de alguém que, em lugar privilegiado do cimo das muralhas, assiste à contenda, tudo vendo em redor. Volta ao leitor parceiro de António da Silva Gaio, em viagem à Beira Alta, ao eremitério de S. Romão, concelho de Seia, da obra *Mário – Episódios das Lutas Civis Portuguesas* (1981).

O *ponto de vista* pode ser difuso, individual, coletivo, pode ser uma criança, como em *Mataram uma Cotovia* (1960), de Harper Lee; um diminuído mental, como em *O Som e a Fúria* (1929), de William Faulkner; um animal, como *História de Uma Cadela* (1904), de Mark Twain. Mário de Carvalho remata este tema com outro conselho:

Se se lhe impuser uma mudança de ponto de vista, mesmo que isso quebre a unidade do texto, cause um sobressalto no leitor ou provoque um desequilíbrio na leitura, avance. Terá, decerto, outros recursos que compensarão aquilo que pode ser percebido como a passagem fugaz de uma sombra. É preciso lembrar, a cada momento, que nestas matérias não há dogmas, nem imposições. Convém é que as opções sejam reflectidas ou informadas.<sup>117</sup>

Diferencia o *contar* a partir de um determinado *ponto de vista*, do *mostrar*:

A capacidade de evocação visual, a atenção ao pormenor, a utilização (não obrigatória) do presente, os verbos que exprimem movimento, a aproximação ao tempo real da acção, o entrecruzamento das notações com o diálogo, enfim, a combinação de elementos sensoriais, plásticos, sonoros, (ruídos, pausas, silêncios), gestos, acções paralelas, são características do «mostrar».

[...] A tessitura dos elementos narrativos, a dosagem dos tempos e dos ritmos sincronizam muitas vezes a dinâmica da história com o tempo real, construindo uma verdadeira cena, como se o leitor fosse colocado no terreno da própria acção.<sup>118</sup>

E finaliza confiando nas faculdades do novel escritor, que encontrará este, reflexo dos *pontos de vista* e das *cenar* dos textos dos demais, o procedimento que o seu

---

<sup>116</sup> *Ibidem*, p. 133.

<sup>117</sup> *Ibidem*, p. 142.

<sup>118</sup> *Ibidem*, p. 143.

entendimento venha a solicitar, mas atendendo ao facto de que “a vida literária e artística não anda longe da vida propriamente dita”.<sup>119</sup>

O quinto capítulo, intitulado *Pontos Radiantes*, é dedicado à personagem e ao narrador (tipos de narrador).

Mário de Carvalho começa por indicar algumas das personagens queirosianas e camilianas como exemplos de extraordinária facúndia descritiva psicológica, moral e física: Juliana, em *O Primo Basílio* (1878), de Eça de Queirós, alcoviteira chantagista, da qual se apieda o leitor, pela sua condição de magreza doentia e de achaques premonitórios de apoplexia; João José Dias, em *O Que Fazem Mulheres* (1858), de Camilo Castelo Branco, de grunhido roufenho a censurar leituras de romances, impiedosamente exposto em fealdade e piedosamente descoberto em probidade e honradez; Honorata, em *A Brasileira de Prazins* (1882), do mesmo autor, a bela dama da rainha martirizada pelo marido, passeando, lívida, pelos salões da aristocracia; um cão esfomeado e receoso, mas também de coluna escurreita e de altivez caçante, em *O Delfim* (1968), de José Cardoso Pires. Mário de Carvalho considera estes exemplos “grande literatura”<sup>120</sup>.

Depois, explica *persona* como sendo a máscara usada pelos atores no teatro da Antiguidade, quando o género e o estatuto social das personagens ainda se indicavam com a cor e o feitio dos trajos, pelas vozes projetadas em melopeias por entre música de flauta nas tragédias representadas por homens subidos em altos coturnos, a fazerem de figuras femininas. Observa que, até muito tarde, na Europa, os trajos das pinturas e dos teatros seriam os dos contemporâneos dos respetivos criadores, convenções vulgarmente aceites. Uma vez mais atíça Mário de Carvalho a sublevação do novel autor:

Convenções? Seguramente. Mas vamos supor que o leitor [novel escritor] é contra as convenções. Eu aplaudo, conheço razoavelmente a questão. Ora, com a minha simpatia, e solidariedade, gostaria de lembrar o seguinte: não nos podemos livrar delas. O homem é um animal convencional. A própria língua é uma convenção.

Dois dos grandes romances que assombraram o século XX, *O Leopardo* de Tomasi di Lampedusa, e *O Nome da Rosa*, de Umberto Eco, surpreenderam devido ao seu convencionalismo, ao arpejo da temperatura ambiente, e em termos mesmo provocatórios, no segundo caso.

Marcar fortemente uma posição contra as convenções não implica que se as deixe de usar, ao menos nestes casos da linguagem e da comunicação. É um paradoxo daqueles a que nos temos de acostumar, porque os paradoxos também fazem parte da vida. Se calhar até foi mesmo para os enfrentar que os homens inventaram a ficção...<sup>121</sup>

---

<sup>119</sup> *Ibidem*, p. 146.

<sup>120</sup> *Ibidem*, p. 156.

<sup>121</sup> *Ibidem*, p. 157.

Sublevação, mas não tanto. A ficção será uma convencional forma de se combater a convenção e, este paradoxo, um desafio vencido por Giuseppe Tomasi di Lampedusa, em 1958, e Umberto Eco, em 1980; até porque existe um convénio tácito de empatia escritor-leitor, um fundo cultural comum no qual se assenta a partilha do teor da ficção:

Nos mais recuados alvares da ficção, aí temos os homens e as mulheres reconhecendo-se em figuras que lhes espelham defeitos e qualidades, heroísmos e cobardias, grandezas e mediocridades. Lidamos com um mundo hostil, contrapondo-lhe o mundo por nós criado, em que vigoram regras à medida da nossa própria humanidade.<sup>122</sup>

Se as regras vigorantes são as da própria humanidade, então cada escritor terá as suas. Certo é que as personagens ladinas, trágicas ou heroicas do passado pululam hoje o imaginário comum, fazendo parte da linguagem corrente e refletindo sentidos articulados com as suas histórias ficcionais:

[...] quando dizemos hercúleo, pantagruélico, mentor, prometeico, quixotesco, mefistofélico, acaciano, edipiano, ou mencionamos trabalhos ciclópicos, segredos de polichinelo, a tapeçaria de Penélope, estamos a referir-nos a personagens literárias que acabam por integrar a nossa identidade, mesmo quando já desligadas da sua origem. Talvez nem sempre nos apercebamos de que Mentor, velho prudente e tutelar, era o protector de Telémaco, na *Odisseia*, e Pantagruel uma desconforme criatura de Rabelais. Se dizemos que o político tal e tal fez uma arlequinada, que esta ou aquela acção é quixotesca, que certo comportamento é digno de Antígona, que há uma hesitação hamletiana, que um orador foi muito acaciano, que fulano é mais preguiçoso que Oblomov, que ou tal combinação de elementos é um monstro de Frankenstein, são as personagens criadas um dia por um autor que comparecem no nosso discurso.<sup>123</sup>

Pois, que tenha o novel escritor a capacidade de criar as suas personagens para que, daqui a uns anos, venham, também elas, a pulular o imaginário comum e o discurso de sentido articulado das vidas que lhes foram relatadas em literatura<sup>124</sup>.

Seguidamente, discorre Mário de Carvalho acerca do nome a atribuir a determinada personagem, referindo que, quando em sua vez aparecem pronomes pessoais “ele” ou “ela”, não raro, a obra é considerada como incipiente e descartável, avaliação apressada e amiúde desprovida de razão. Sugere a regra de que não usem várias personagens nomes começados pela mesma letra, nem que para tal se recorra à básica lista telefónica. Salienta o seguinte:

---

<sup>122</sup> *Ibidem*, p. 158.

<sup>123</sup> *Ibidem*, p. 160.

<sup>124</sup> Sobre esta habilidade de muitas personagens terem uma vida própria que escapa aos limites de um livro, em novas figurações que não apenas literárias, tem trabalhado intensamente Carlos Reis e a sua equipa de investigadores do Centro de Literatura Portuguesa da Universidade de Coimbra, “Figuras da Ficção”. Vide, entre outros, o ensaio Reis, Carlos, “Pessoas de livro: figuração e sobrevida da personagem”, in Carlos Reis, *Pessoas de livro. Estudos sobre a personagem*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2015, p. 119-143.

É bem difícil acreditar numa mulher fatal que se chame, por exemplo, Pancrácia Carrapeta, ou Briolanja Alves. Habitualmente, associa-se a uma personagem aristocrática um nome como Alarcão ou Bragança. Em Portugal, um apelido como guerreiro muito provavelmente indicia alguém do Sul do país. Não é demais consultar os estudiosos dum saber especializado no assunto: a onomástica.

Que interfiram as regras estipuladas, quanto baste, na ponderação do novel escritor, mas que as não ele siga à risca, salienta Mário de Carvalho.

O perfil da personagem será tema sequente ao da escolha dos nomes.

Há quem prescreva a apresentação de um inventário pormenorizado das características das personagens, tão cedo quanto possível, às primeiras páginas, mas a exaustão descritiva pode transformar a realidade de uma personagem credível numa idealidade de personagem de papel, pouco credível, por conseguinte, aos olhos do leitor. Ainda assim, Mário de Carvalho deixa alguns conselhos:

A seguir à nomeação, no «perfil da personagem», enumeram-se, habitualmente, os aspectos físicos (descrição); a gestualidade (busca, suave, lenta, rápida, desenvolta, acanhada); os traços de aparência (vestuário, penteado); os sociais (classe social, família, relações de trabalho, círculo de amigos, hábitos); os psicológicos (terno, bondoso, péfido, etc., etc.); a história ou *background* (infância e por aí a fora, até ao início da acção); e mesmo particularidades como tiques (por acaso a Juliana até tinha um tique [nas asas do nariz]); peculiaridades de ornamentação, (*A Dama das Camélias* [(1848)], Dumas, filho); tatuagens (*The Night of the Hunter* [(1953)], Davis Grubb); ou jeitos (esfregar obsessivamente as mãos, por exemplo). E quando se tem meia página preenchida com todos estes itens, pode sempre ocupar-se a aula seguinte com a douda discussão sobre se certos aspectos são sobretudo psicológicos ou sociais.<sup>125</sup>

O problema da sobrecarga de informação será o de retirar fluidez à acção, por vezes usada como um artificial compasso de espera, por se não lhe saber dar escoreita sequênciã:

Mesmo sem insistir naquela margem carregada de sombras e mistério que é da natureza da literatura, a informação desnecessária acaba por cair no explicativismo. E, se não há coisa mais penosa de ler que uma frase explicadinha, também o excesso de informação ou a informação a destempo pode desde logo denunciar o amadorismo. Há escritores que são amadores a vinda inteira e vão sobrevivendo? Pois, mas não foi bem para encorajar o amadorismo que eu me meti a escrever este livro.<sup>126</sup>

Neste aspeto, no do sobrecarregado rebusco informativo de uma frase, não dá Mário de Carvalho azo a liberdades criativas ou a experimentalismos de principiante; pelo contrário: impõe que se sacuda a personagem dos pormenores que, exageradamente, o novel escritor lhe vá adicionando ao longo da existência diegética, sem que isso contribua para a fluência da história.

---

<sup>125</sup> Carvalho, Mário de, *Quem disser o contrário é porque tem razão, letras sem tretas: guia prático de escrita de ficção*, p. 164.

<sup>126</sup> *Ibidem*, p. 166.

Descrita e nomeada a personagem, há que estabelecer a etapa seguinte:

Há, no entanto, duas questões sobre as quais convém que o autor se interroge e que também, às vezes, são mencionadas nos cursos de escrita. O que motiva a personagem? O que quer ela da vida? [...] Mas, também, o que é que a personagem mais teme? Por que é que ela está disposta a bater-se? Qual o tesouro que pretende alcançar ou defender? Que preço está disposta a pagar? Ou – o que pode representar outra forma de adiantar as mesmas questões – como sobreviver?<sup>127</sup>

Mário de Carvalho preconiza o recurso à personagem maligna, desvirtuosa, perduravelmente pronta a contradizer a inata bondade mundana. Recomenda que a conjecturável benignidade da vida na literatura não subsista, em porções semelhantes:

É que – importa que isso fique dito desde já a respeito da personagem – os defeitos costumam ser literariamente muito mais interessantes que as qualidades. Quando escrevemos, sentamo-nos à mesa com o diabo, que se mostra, neste particular, bem mais apetrechado e generoso do que os anjos, sempre prontos a interromper, e que os heróis, que se esvaziam num rufo.<sup>128</sup>

Defende-se da primazia do *Bem* inscrito no carácter das personagens com o argumento da excecionalidade do génio literário só ao alcance de alguns autores (muito poucos):

Dir-me-ão que Dostoievski, em o *Idiota* [(1869)], com o príncipe Mishkin, Tolstoi, em *Guerra e Paz* [(1865)], com Planton Kataev, e também, com Guerassim, em *A Morte de Ivan Ilitch* [(1886)], e Balzac, em *O Tio Goriot* [(1834)], se perfilam na formatura do bem... James Joyce, Proust, não precisam de um Mal corporizado. Kafka desmaterializa-o em *A Toca* ou em *A Metamorfose* [(1915)]. O problema é que esses escritores são dotados de uma genialidade que teima em desmentir as nossas humanais tentativas de generalização. Estão autorizados a pisar a relva.<sup>129</sup>

Acrescentamos nós, enquanto simples leitores, que não prevarica o *Mal* na ausência de um *Bem* moralizante, mas também soporoso e previsível, e que se sustém nessa contradição a simpatia da leitura pendente, ora numa, ora na outra facção. As personagens arrimadas pelo mundo anglo-saxónico à *stock characters*<sup>130</sup>, onde o novel escritor poderá ir buscar as suas, abundam como peças de tabuleiro em jogos do passado, sendo que para um protagonista haverá sempre um antagonista; para um herói, um anti-herói; adjuvam-se ou empecilham-se entre si as personagens principais e as secundárias, mas todas elas em pé de igualdade na circunstância da narração literária:

Se pelo realce que têm na narração, as personagens se podem repartir por secundárias e principais (entre elas os protagonistas – eixo da ação), isso não implica que as personagens secundárias tenham de ser esboçadas de brocha solta. Mal acompanhados

---

<sup>127</sup> *Ibidem*, p. 166.

<sup>128</sup> *Ibidem*, p. 169.

<sup>129</sup> *Ibidem*, p. 170.

<sup>130</sup> *Ibidem*, p. 172.

estarão os protagonistas se tiverem de interagir com reconhecidos clichés ou personagens de papel. Por mais cuidado que se tenha posto na sua construção, apresentação e instalação, sujeitam-se a perder toda a credibilidade se viverem num mundo de seres postiços.<sup>131</sup>

Mário de Carvalho elucida o novel escritor com exemplos elucidativos do ecletismo das personagens do romance a escrever: no elenco das principais consta a *adjuvante*, o amigo, o confidente, o subalterno, o amo, como é caso o moderador de ímpetos de D. Quixote, Sancho Pança (Cervantes), ou Yanez, o português em similares funções para Sandokan (Emílio Salgari); a personagem *coletiva*, que não se destriça numa individualidade interativa direta, como as três bruxas de *Macbeth*; a personagem que, embora presente, nunca comparece diretamente, surgindo como aludida, a *oculta*, como Protopopov, em *As Três Irmãs* (1901), de Tchékov; as personagens *plana* e *redonda*, de Edward Morgan Foster, sendo a *redonda* multifacetada, evoluindo ao longo da narrativa segundo diferentes conceções, como as (várias) constantes na obra *Passagem para a Índia* (1924), do mesmo autor, ou Sancho Pança que, além de *adjuvante*, era personagem *redonda*, mantendo-se a *plana* invariável, constante, independentemente dos acontecimentos, como Sherlock Holmes e Dr. Watson, de Arthur Conan Doyle.

Depois, questiona-se Mário de Carvalho sobre a húbris, sobre o desafio do homem ao seu destino e a conseqüente punição pela ousadia, pela arrogância em se equiparar aos deuses, ambicionando-lhes as faculdades sobre-humanas. Exemplifica com Júlio César, em *Macbeth*, que se compara, em firmeza e persistência, à Estrela Polar; com Édipo, que se afasta de Corinto, após revelação do seu destino por parte do Oráculo de Delfos; com Mofina Mendes, de Gil Vicente, cujo pote de azeite acaba no chão; com o ministro de um vizir fugido para Samarra, depois se deparar com a morte no mercado; mais tarde, quando o vizir lhe pede justificações, a morte responde-lhe que não sabe do que este fala, que ela se surpreendera com o facto de ver o ministro no mercado, quando tinha um encontro com ele marcado em Samarra. A desgraça acaba sempre por apanhar estas personagens.

Mário de Carvalho pergunta-se se serão húbris estes episódios, mas deixa a ilação e o aprofundamento do tema da personagem romanesca para os “eruditos” e sugere ao novel escritor um tópico aparentemente mais simples: o narrador, voz modulada do autor, deus omnipresente, ou personagem, ainda que oculta? Aqui, começa por recorrer aos conceitos de narrativa extradiegética, de Gérard Genette, isto é, do narrador que se encontra ausente do enredo e que, ainda assim, arranja maneira de comentar a ação, de

---

<sup>131</sup> *Ibidem*, p. 175.

introduzir notações filosóficas e marcas de humor, de interpelar o leitor. Neste caso, trata-se, enfim, de um narrador ou de uma personagem? E quando Mário de Carvalho assim se interroga, interroga-se tomando a vez do leitor, ou terá ele próprio dúvidas e presume-as na pessoa do leitor? E, quanto à maneira de contar (diegese), será a narrativa autodiegética (relato dos acontecimentos vividos ou presenciados), ou homodiegética (narrador envolvido na ação)? Mário de Carvalho ironiza com o tema:

Há inúmeras subtilezas expendidas a propósito desta classificação, que se convoca, aliás, de forma abreviada. Em qualquer dos casos, e mesmo que o jovem escritor não pretenda entrar numa complexa discussão teórica ou casuística, é preferível que conheça a distinção e saiba reconhecer o problema. Mas se não o conhecer não é nenhuma catástrofe. A maioria dos nossos congêneres, desde a invenção da escrita, nunca ouviu falar nisso.<sup>132</sup>

E acrescenta:

Muitas vezes não damos fé (e desconfio que Cervantes também, dormitando, se esquece) de que as aventuras de D. Quixote são atribuídas a um narrador mouro: um tal Cide Hamete Benengeli. Não ficamos nada convencidos da existência deste narrador. Vale-lhe o ter um benevolente Cervantes em abono. Ora, convém, de uma forma geral, estar prevenido, porque nem todas as personagens são de confiança, narradores ou não.<sup>133</sup>

O aviso ao permanente estado de prevenção do novel escritor elucubra-se, uma vez mais, com esclarecedores exemplos da literatura universal: Trimalcão, personagem de um dos episódios de *Satyricon*, de Petrónio (contemporâneo de Nero), boçal liberto (antigo escravo), dono de imensa fortuna, inculto, que pretendia comprar a Sicília para poder navegar até África em águas suas, e que alegava não saber o que seria um pobre; personagem padrão do oportunismo, do videirinho ou *parvenu*; o *Tio Goriot* (1834), de Balzac, idoso modesto e de grande fortuna despendida em favor das duas filhas, perpetuamente arruinadas, apesar de casadas com a aristocracia, e em permanente exercício de chantagem emocional causador da ruína financeira do progenitor, que morre sozinho com um par de criados das filhas a comparecerem em sua vez, no funeral, paradigma do desprendimento, da dedicação humanal, de amor filial inconsequente; o barão de Clappique, em *A Condição Humana* (1933), de André Malraux, sedutor, egoísta, aventureiro numa revolução afirmadora da dignidade humana, que fala com duas prostitutas num bar em Xangai, contrapondo a natureza exibicionista da personagem à sua carência de princípios e de dignidade; a personagem que contorciona as mãos num casino, em Monte Carlo, um rapaz de rosto sumido na avidez despertada à mesa da roleta,

---

<sup>132</sup> *Ibidem*, p. 183.

<sup>133</sup> *Ibidem*.

no meio de silêncios e ruídos secos, em *24 horas na vida de uma mulher* (1927), de Stefan Zweig, narrada em segunda instância, porque relata a narradora o caso a um outro narrador que, por sua vez, o devolve ao leitor; um cônsul em delírio alcoólico, Geoffrey Firmin, desesperado e só, degradando-se até à morte, em *Debaixo de um Vulcão* (1950), de Malcom Lowry.

Mário de Carvalho termina com um comentário acerca dos atributos da personagem romanesca:

As melhores personagens possuem sobremodo aquela qualidade que as aproxima de qualquer leitor atento: são reconhecíveis. E os autores conseguem o especioso efeito de nos levar a pensar que já as encontrámos em qualquer lado.

O desafio, caro leitor, escritor-em-progresso, é criar personagens que sejam, a um tempo, únicas para serem lembradas; e universais, para serem reconhecidas; que falem por si próprias e que defendam a sua própria causa e razão de existência; que sejam contraditórias, feitas de várias peças, e incompletas, porque, na verdade, nenhum homem é completo. Que respirem verdade e autenticidade (sim, verdade e autenticidade fabricadas), de forma a que não sintamos o preenchimento cumpridor dos itens escolares, com o seu *Tag* ou o seu estribilho. É difícil? É. Para toda a gente. Mesmo para qualquer escritor consagrado. Não tenha dúvidas.<sup>134</sup>

O sexto e último capítulo, *Pontos de Luz*, inicia-se com o quesito da originalidade da obra como condição de aceitação de um texto literário, por parte das editoras. A fuga à sensaboria dos esquemas *plagium* e a procura de um senso de escrita único, imprevisto e sobreposto ao *déja vu* abundante em publicações contemporâneas é, no entanto, missão bastante complexa.

Mário de Carvalho distingue, aqui, *extravagância de originalidade*, afirmando que qualquer escritor consegue ser extravagante, artificialismo situado aquém da *habilidade* ou *proeza*:

O aspirante a escritor tem perante si um desafio semelhante àquele que enfrentaram os seus antecessores e que acompanhará todo o autor que se preze enquanto houver literatura: como ser diferente e único sem cair na extravagância nem ser acusado de «habilitoso»?<sup>135</sup>

O leitor transforma-se no tempo da leitura, de modo que não é hoje o mesmo de quando, semanas atrás, leu as primeiras páginas de um romance; tampouco o será quando o reler, anos depois. Nem sequer a ordem da leitura obedece à norma de *do início para o fim*, embora, amiúde, seja o processo mais recomendável. O novel escritor tem deste facto conhecimento e, na impossibilidade de controlo do tempo da leitura, resta-lhe a

---

<sup>134</sup> *Ibidem*, p. 189.

<sup>135</sup> *Ibidem*, p. 195.

originalidade de gerir o tempo da narrativa. O diferimento como técnica prolongadora da ação ou o encurtamento com a telegrafia de uma frase que a avança no tempo são meios de plasticidade temporal ao seu alcance.

Mário de Carvalho fala de *tempos* como segmentos de ação articulados uns com os outros:

Uma malha complexa em que o jogo das durações, das velocidades, do que se prolonga, do que se elide, do dito, do não dito, dos vários níveis de sentido, acaba por ser a essência da arte a narrar. Um diálogo pode ser interrompido por uma descrição, esta por um comentário, este pelo apontamento de um pormenor. É o segredo dos grandes contadores de histórias: o doseamento dos ingredientes, no momento certo, como parte da arte combinatória que a boa narração supõe. Qualquer actor sabe que, se entrar mais cedo ou mais tarde numa fala, provoca uma reação diferente numa plateia. Talvez haja algum mistério nisto.<sup>136</sup>

Levanta a possibilidade do recurso às acronias (analepse e prolepse) para se viajar no tempo. Aconselha a que se não confunda acronia com anacronia, erro grosseiro exemplificado com a partida de xadrez do filme *Quo Vadis*, realizado por Mervyn Leroy, (1951), quando o jogo de tabuleiro ainda não havia chegado à Europa, pela mão dos árabes; ou noutro filme, *Ana Karenina*, realizado por Joe Wright (2012), em que determinada personagem desliga a luz de um aplique recorrendo ao ainda não inventado interruptor; muita da pintura clássica veste a Antiguidade romana e grega com trajos contemporâneos ao respetivo pintor. Mário de Carvalho aconselha aprofundamento histórico do assunto a abordar:

O escritor não é, nem tem de ser, um especialista em todas as matérias em que trabalha, quer factuais, quer de mentalidades, trajos, arquitectura, costumes, etc. A civilização romana, desde a fundação da cidade (*ab urbe condita*) até à queda do Império Romano do Ocidente, dura mais de mil anos. O período histórico a que chamamos Idade Média prolonga-se aproximadamente por outros mil anos. Há transformações sempre a ocorrer nos mais diversos níveis. Um escritor que, por exemplo, situe uma obra em 1424 não terá de saber tanto como uma equipa universitária multidisciplinar especializada na segunda década de 1400. Mas não perderá nada se estiver atento ao que os entendedores sabem.<sup>137</sup>

Trata-se, afinal, do estabelecimento do tal pacto ficcional de plausibilidade narrador-leitor, sendo que o leitor pode muito bem ser especialista na referida década.

A linguagem também pode dar azo a anacronismos grosseiros.

Mário de Carvalho propõe que, na medida do possível, se não transgrida, mas não havendo outro remédio, pode acontecer que compre o livro um presumível bom leitor, culto, mas não demasiado erudito. Pois, que se infrinja a lei do uso adequado da

---

<sup>136</sup> *Ibidem*, p. 199.

<sup>137</sup> *Ibidem*, p. 202.

linguagem à época, desde que habilidosamente, desde que não notado o lapso, até porque o historiador, o linguista, o filólogo, condescenderão em alguma falta de rigor se absorvidos por talento literário:

A transgressão da cronologia ou a utilização do anacronismo como efeito estético deve dar-se por escolha, como opção do autor. O menos possível por ignorância, e em nenhum caso por desleixo. É importante que o leitor perceba que se pesquisou, que se trabalhou para ele, que se cumpriu, que houve respeito pelo compromisso que a escrita implica, e que não é tratado pelo escritor de qualquer maneira.<sup>138</sup>

Os exemplos do *tempo* como cerne da ação de um romance, o *tempo* como tema de múltiplas histórias, sucedem-se em ulteriores parágrafos, com personagens que se deixam dormir e que acordam, algures, no passado ou no futuro (Mário de Carvalho chama-lhes *dorminhocos*): o frade de Manuel Bernardes, em *Pão Partido em Pequeninos* (1696), embalado por um pássaro e trezentos anos dormido; *Rip Van Winkle* (1819), de Washington Irving, adormece sob efeito de uma bebida oferecida por holandeses, na montanha onde se havia perdido, e acorda vinte anos depois, deposto estava já o rei George e, em seu lugar, outro George jazia, o Washington; em *Como um Ruído de Trovão* (1952), de Ray Bradbury, em que determinada personagem de uma comitiva viajante no passado, em busca de um tiranossauro, pisa uma planta, esmaga uma borboleta e altera o futuro a que haveriam de regressar, posteriormente.<sup>139</sup>

Eça de Queirós, n' *Os Maias*, tanto delonga uma refeição de personagens entretidas com os seus pensamentos, como apressura a ação escrevendo: “E esse ano passou, gente morreu. Searas amadureceram, arvoredos murcharam. Outros anos passaram.” Camilo Castelo Branco, n' *O Bem e o Mal* (1863) telegrafia: “Decorreram dez meses sem sucessos dignos de menção.”

Portanto, o *tempo* pode bem servir o tema do romance ao novel escritor, esticando-o por várias páginas, acelerando-o num parágrafo, reduzindo-o a uma frase, ou ampliando-o à inteireza da obra.

Mário de Carvalho também aborda, adjuvando-a com exemplos práticos, a categoria da narrativa *espaço*. Por exemplo, Cartago, exuberante em sensações pictóricas e sonoras, não passa de uma fantasia na pluma de Gustave Flaubert, no romance *Salammbô* (1862), na sua opinião, assim sucedendo com Yonville-l'Abbaye, em *Madame Bovary* (1857), cidade criada pelo autor num mundo de ficção:

---

<sup>138</sup> *Ibidem*, p. 203.

<sup>139</sup> *Ibidem*, p. 204.

Porque é que, quando falamos numa categoria da narrativa – o espaço –, começamos logo por uma cidade de fantasia, saída da verve ilusionista de um escritor raro? Porque, caríssimo autor aspirante, eu pretendi criar um efeito provocatório: todos os lugares descritos ou meramente apontados pelos escritores nos seus livros são espaços fantasiosos. O México de Malcom Lowry, o Illinois de Mark Twain, a Londres de Dickens e a Paris de Balzac, a circunstanciada Lisboa de Eça de Queirós, não digo que tenham tanto de etéreo como a África de Raymond Roussel ou como o País das Maravilhas de Alice, mas são formas, volumes, respirações, ritmos que se combinam repassados de subjetividade.

A arte não transmite um conhecimento. Faz nascer um conhecimento. A literatura não nos comunica os sítios. Fá-los recriar no espírito do leitor. Quando descemos descuidadamente a Rua Garrett ou seguimos num mapa de Lisboa o percurso de Ricardo Reis ou deambulamos pela Avenida de Roma dum escritor contemporâneo, não nos encontramos verdadeiramente no mesmo sítio que o autor concebeu e verteu em palavras. Os lugares dos livros constam de um universo construído na confluência de duas imaginações e vivências, de suas subjectividades: a nossa e a do autor.<sup>140</sup>

Existem em Eça de Queirós, na sua perspectiva, três Jerusaléns diferentes: a Jerusalém contemporânea deste autor, a das suas notas de viagem ao Egito; a Jerusalém evocada na bíblia; a Jerusalém histórica, a referida n' *A Relíquia* (1887). A Xangai de André Malraux, em *A Condição Humana* (1933), cidade mágica de fábulas e drama, não é a urbe longínqua e contemporânea que hoje se conhece. O fictício território Yoknapatawapha County, imaginado por William Faulkner, é ideado pelo leitor, algures, a sul dos Estados Unidos. A música dolente e a luz difusa em meios-tons d' *O Mundo Marciano* (1950), de Ray Bradbury, leva a imaginação do autor a um mundo credível, mas inexistente. Na Pequim de Fernão Mendes Pinto misturam-se o saber e a fantasia provinda de descrições de outros viandantes. Tebas, tanto é a cidade de Édipo, como a que derrota Esparta e é arrasada por Alexandre, como, ainda e simplesmente, uma cidade misteriosa do Egito. Os exemplos adjuvantes do *espaço* narrativo continuam, mas servem os suprarreferidos de bitola para a nota de Mário de Carvalho:

Aí tem, caro autor: desde os horizontes ameaçadores do mar alto, assombrados por uma monstruosa baleia branca, desde as planícies crestadas de Castela, onde deambulam D. Quixote e Sancho Pança, até ao bojo do cavalo de Tróia, em que um autor cómico americano enclausura as suas personagens, desde um espaço meramente indicado, quase em branco, ao espaço profusamente descrito e pormenorizado há todo um vastíssimo campo de possibilidades à espera que um novo autor o desbrave.<sup>141</sup>

Desde que nesse desbravamento se não usem os lugares-comuns, os chavões de linguagem, os estereótipos:

A páginas tantas, sugiro eu ao novo escritor que leia de tudo sem preconceitos. A primeira frase que me ocorreu foi «dispa-se de preconceitos». É uma metáfora tão velha que está perto da chamada «metáfora morta», ou catacrese, como a «perna da mesa» ou o «braço

---

<sup>140</sup> *Ibidem*, p. 207.

<sup>141</sup> *Ibidem*, p. 211.

da cadeira». No entanto, entrou em acção, ruidosamente, um mecanismo (que infelizmente nem sempre funciona) a que posso chamar «detector de lugares-comuns». É assim uma espécie de campainha de alarme que retine algures a meia distância entre os olhos e a nuca. Também ressoou quando me ocorreu a expressão «já fez correr rios de tinta», a vários propósitos neste trabalho. A expressão «despir de preconceitos» é um rafado lugar-comum. Proibida!<sup>142</sup>

E elucidada, mais adiante:

Todos os qualificativos de «silêncio» soam a lugar-comum. Lembro como Eça tentou escapar à fatalidade com: «fez-se um silêncio cavo, hostil.» Um pouco à solta, colho por aí: «profundo», «sepulcral», «abismado», «de chumbo» ou, pior, «plúmbeo», etc. Numa volta mais alargada e mais indiscriminada, sem grande esforço, surgem-me outros clichés: «Uma lua de prata», «os olhos amendoados», «um homem alto e espadaúdo», «sol radioso», «soltar uma gargalhada», «sorrir melancolicamente», «aspecto patibular», «árvore frondosa», etc. Se quiser fornecer-me em *A Rosa do Adro* [(1870)]<sup>143</sup>, exuberante manancial, encontro «comportamento irrepreensível», «levantou maquinalmente a cabeça», «não pôde reprimir uma pequena exclamação de espanto», «cravou um olhar», «submerso nos seus pensamentos», «indiscritível dor», «motivo poderoso», «roubar a alegria», «arvorar um ar».<sup>144</sup>

Distingue lugares-comuns, opção estilística de pobreza expressiva, de expressões coloquiais adequadas a determinado enquadramento (contexto): “lana-caprina”; “lusco-fusco”; “moita-carrasco”; “nada na manga”; “resvés Campo de Ourique”; “há mouro na costa”; “as barbas de molho”.

As metáforas gastas e os sentidos triviais contidos noutras expressões de linguagem também são de evitar: “lampejo de esperança”; “abafar um soluço”; “gélido silêncio”; “dar acordo de si”; “intenção oculta”; “frio como a morte”; “incorrer em erro”; “muralha de indiferença”; “esboçar um sorriso”; “por estranho que pareça”; “acirrado pelo desejo”; “um assomo de indignação”; “apurado estudo”; “soltar um grito”.

Mário de Carvalho usa algumas em tom jocoso para fazer prevalecer a absurda, mas absolutamente indispensável necessidade de engenho linguístico, escapando-se à tentação do recurso prático de um lugar-comum à mão:

Qual a maneira de evitar estas «águas pantanosas» (outro lugar-comum)? Pois, é triste dizê-lo para quem tenha como eu um espírito libertário: com impiedosa repressão (Camilo diria «muito chicote»). É incómodo ter de procurar uma solução nova quando ela parecia já encontrada. Parar para pensar? Mas ninguém aqui proclamou que escrever era «um mar de rosas».

A minha proposta é sempre a da avaliação e reavaliação dos materiais que temos pela frente. Sem querer cair em radicalismos. O excesso de severidade (a má boca...) pode inibir a escrita, mas também pode emperrar a fluência da leitura. É de admitir que, uma vez por outra, este ou aquele lugar-comum tenha o direito de entrada, ou porque não ocorre uma formulação melhor ou porque acaba por ser a maneira mais apropriada de

---

<sup>142</sup> *Ibidem*, p. 211.

<sup>143</sup> Manuel Maria Rodrigues.

<sup>144</sup> Carvalho, Mário de, *Quem disser o contrário é porque tem razão, letras sem tretas: guia prático de escrita de ficção*, p. 213.

obter um certo efeito. O problema é quando nós sentimos na leitura que os chavões de acumulam sem passar pelo crivo. E, quanto mais se acumulam, mais agridem.

A insistência no lugar-comum transporta o texto para o território do *kitsch*, o festival dos anões de jardim, dos galos de Barcelos e das caravelas filigrana. Aqui campeiam aqueles espasmos a que uma antiga sabedoria chama «rodriguiños e francisquiños».<sup>145</sup>

O mau-gosto também envolve o cliché da prosa demasiadamente cuidada e arrumada de acordo com modelos de uma escrita entediante. É da sua autoria o texto engomado a pretensão literária que se segue:

Ele abandonou o sofá em que até então permanecera sentado, envervou o casaco lanudo e precipitou-se nos braços da esposa, embora a sua vontade fosse a adversa, porque o fulgor impetuoso dos homens oculta sempre uma languidez de dormência.<sup>146</sup>

Conversa ataviada, plástica, com um inconsequente e rebuscado aforismo a rematar. A prosa florida, carregada de aforismos, pletora de adjetivos e rebuscamento de preciosismos, ou a tumultuada, forrada de emoções até ao limite do enfado, são, pois, de condenar:

O que importa é que as palavras, em contexto ficcional, nunca são neutras. São ultravibráteis. Ao menor movimento, ressoam. São caprichosas, sensíveis a cada minuto que passa, a cada relance de luz. Não é indiferente lê-las numa página amarelada, numa página de brancura rasa, ao alto da folha, em baixo. A própria grafia implica uma ligeira alteração de tom. Vêm de contrabando, estabelecem-se, envelhecem, desaparecem. Às vezes morrem, outras vezes ficam adormecidas e são despertadas pelo beijo mágico de algum príncipe das letras, que pode ser um humilde jornalista. Pulsam, ecoam, modulam a sua própria ressonância. Reverberam, espalham reflexos para todo o lado. São rebeldes, desapertam as cordas, esgueiram-se nas clausuras. São leves e aéreas. São pesadas como tanques. Abismam-se, ampliam-se, encolhem-se. Redimensionam-se. [...] As palavras dependem, sobretudo, das companhias.<sup>147</sup>

Salienta Mário de Carvalho que as palavras são pertença do povo, mas que também o são dos escritores e dos académicos, e que outros idiomas as vêm enriquecendo, ao longo do tempo; que um arcaísmo, um provincianismo, uma expressão idiomática podem enriquecer de literatura um texto; que não é indiferente dizer-se “Os Cavaleiros da Távola Redonda na demanda do Santo Graal” ou “Os ginetes da mesa circular à procura da tigela sagrada”,

[...] mas o escritor deve considerar que a cada escolha se define um campo semântico e a cada mudança há, pelo menos, um ligeiro toque no caleidoscópio. O texto ganha (ganhamos todos) em que cada palavra seja contada, medida e pesada.<sup>148</sup>

---

<sup>145</sup> *Ibidem*, p. 216.

<sup>146</sup> *Ibidem*, p. 217.

<sup>147</sup> *Ibidem*, p. 224.

<sup>148</sup> *Ibidem*, p. 228.

No parecer deste autor e quanto à “irradiação semântica das palavras”<sup>149</sup>, Aquilino Ribeiro, continuador dos talentos de Frei Luís de Sousa, de António Vieira e de Camilo Castelo Branco, surge como dos mais dotados escritores portugueses de sempre, e, apesar de o léxico aquiliano se não conciliar, muitas vezes, com o do leitor comum, mesmo que menos comum e provido de extensa reserva vocabular, a realidade é que dificilmente perderá este a compreensão global da ideia escrita por falta de entendimento de um ou de outro vocábulo, naturalmente depreendido pelo sentido.

Para legitimar a desnecessidade de se conhecerem todos os significados de todas as palavras de um texto dado, Mário de Carvalho conduz-nos à primeira página de D. Quixote:

“Num lugar da Mancha de cujo nome não quero lembrar-me, não há muito tempo que vivia um fidalgo dos de lança em cabide, adarga antiga, rocim fraco e galgo corredor. Um cozido de algo mais que vaca, que carneiro, salpicão as mais das noites, fritadas de ovos e gorduras, aos sábados, lentilhas às sextas-feiras e algum borracho de contrapeso aos domingos, consumiam três partes da sua fazenda. O resto dela, levavam-na saio de pano preto, calças de veludo para as festas com os seus pantufos do mesmo, e os dias da semana brindava-se com o seu vellori mais fino.”

Comentando, na sequência:

Não é provável que a maior parte dos leitores tenha de cor as expressões e termos «lança em cabide», «adarga antiga», «rocim», «saio», «pantufos», «vellori», mas não me parece que isso tire o sabor a esta deliciosa e celeberrima abertura de «O Engenhoso Fidalgo Dom Quixote de La Mancha».<sup>150</sup>

Quanto à estilística, Mário de Carvalho põe de parte a alusão polissémica e histórica da aceção da palavra “estilo”, reservando-a a dois tipos de observação: a marca pessoal do escritor, ou os procedimentos literários conformadores do texto. Explica o étimo latino *stilus* como ponteiro, a haste metálica do passado para escrever em tabuinhas de cera, mas diferencia, hoje, o “estilo” como a “maneira” particular como escrevem os autores, o sinete literário que os identifica e os distingue dos outros:

Bem se diferenciam a prosa tersa e concisa de José Cardoso Pires, conjugada com expressões populares e familiares, a metalinguagem torrencial de José Saramago, o tumulto aforístico e sentencioso de Agustina, a capacidade metafórica e a focagem melancólica dos humildes em António Lobo Antunes, a espessura do português ancestral e nutrido a rebrilhar de laivos bem-humorados em Aquilino, o discorrer correto, uniforme e sombrio de Vergílio Ferreira. O modo, ou, se quisermos, a maneira de cada escritor, recorta e identifica o seu estilo.<sup>151</sup>

---

<sup>149</sup> *Ibidem*, p. 230.

<sup>150</sup> *Ibidem*, p. 231.

<sup>151</sup> *Ibidem*, p. 233.

Assim, o “estilo” concebe o autor pela maneira específica de escrever; requer adestramento, iteração oral da leitura, deteção de repetições, de ecos, de rimas, de aliterações, de enrodilhamentos palavrosos, de perdas de fluidez. E estas regras não decorrem de um receituário de literatura. Não há didatismo mais discordante, por exemplo, de acordo com Mário de Carvalho, que o de Stephen King e a sua explícita repulsa ao advérbio quando confrontado com Eça e o sublime uso do advérbio conferidor de um cunho fundido na sua escrita: “errava subtilmente um fiozinho de limão”, ou “eu possuo preciosamente um amigo”.<sup>152</sup>

Depois, aborda os cuidados a ter com o uso do gerúndio; a aversão aos “como”, aos “cujo”, aos pronomes possessivos e aos adjetivos, enquanto aparatos inúteis e floridos:

Costuma dizer-se que o que se escreve sem esforço se lê sem gosto. É-me grato perceber que um escritor trabalhou para mim. Gostamos de avaliar a canseira do escritor, mas não gostamos de o ver a esforçar-se. Preferimos que, como operário competente, remova as pranchas, arrume as ferramentas e varra o passeio.<sup>153</sup>

Por fim, observa como simples a deteção do *mau-gosto* de um texto, mas complicada e inefável a definição do *bom-gosto* e aborda, ao de leve, as figuras de estilo por si consideradas como essenciais: a metáfora e a ironia. À metáfora refere-a como deformadora das coisas escritas. Kafka, defensor desta figura de estilo como razão para deixar de escrever, escreve metaforicamente qualquer das suas obras:

Todos nós, quotidianamente, usamos as chamadas metáforas mortas ou catacreses: a folha de papel, a perna da mesa, a manga do candeeiro. A própria palavra «texto» é uma metáfora: o particípio passado do verbo latino *texere*, tecer, urdir.

Apreender uma metáfora está mais próximo da criatividade do que da compreensão das meras regras linguísticas. A comparação tem que ver com a regra e com a gramática; a metáfora, com a imaginação criadora. É convocada uma certa sensibilidade vocabular ao leitor.<sup>154</sup>

Mário de Carvalho salienta a metáfora como mais próxima da criatividade do que das meras regras linguísticas; ressalta um antigo jogo praticado na juventude, em que se tentava adivinhar a identidade de uma determinada personagem através das propriedades de alguns objetos (se fosse uma flor seria...; se fosse um animal seria...); refere a *Retórica* de Aristóteles, plena de analogia e de ação metafórica; alude Pierre Fontanier (1830) para

---

<sup>152</sup> *Ibidem*, p. 237.

<sup>153</sup> *Ibidem*, p. 240.

<sup>154</sup> *Ibidem*, p. 241-242.

fazer valer a dubiedade da metáfora verdadeira e luminosa, ou da provocadora e de efeitos contrários:

Correndo o risco de ser repetitivo (e, no caso, o risco vale a pena), creio que devo insistir em que estes autores que nos ajudam a reflectir sobre as matérias da nossa própria oficina, ou que nos fornecem os ingredientes para os nossos textos, que estão lá a servir-nos de espelho, que nos apoiam nas dificuldades, que nos corrigem as veleidades e que nos abrem para o conhecimento e para as extensões labirínticas dos mundos, merecem ser acolhidos e respeitados com toda a humildade. O escritor não tem quer ser erudito. Mas, em relação às matérias da sua arte (no sentido de «ofício», «múnus»), deve abastecer-se de palpites ou de «achismos».

Ainda há minutos, ouvi dizer a uma pessoa que ia almoçar fora: «Vais arejar o dinheiro?», o «fulano é uma águia» ou «não é lá muito católico» ou «não é lá grande espingarda», enfim, outras expressões consagradas ou originais fazem parte da linguagem metafórica que usamos todos os dias. Agora está em voga o «sempre a destrocar».<sup>155</sup>

E alude como exemplo de mau gosto à metáfora de Stephen King num policial dos anos quarenta: “Estava mais escuro que um vagão carregado de palermas.”<sup>156</sup>

Depois, aflora a segunda figura de estilo: a ironia, referindo tratar-se de uma afirmação proferida no intuito de significar precisamente o contrário do que aparenta pressupondo cumplicidade por parte do leitor:

Se eu disser «o arguto conselheiro Acácio», por exemplo, ou o «honrado Eça», referindo-me a personagens de Eça, estou a ser irónico, identificando-as por qualidades que manifestamente lhes não pertencem, e que o leitor sabe que estão deslocadas. Se eu disser a mesma coisa frente a um auditório norte-americano indiferenciado, ninguém saberá a quem me refiro. O efeito da ironia não funciona. No fundo, a ironia assim entendida, assenta num fingimento, num fazer de conta, e supõe correspondência do outro lado.<sup>157</sup>

Como entendedores do recurso a esta figura de estilo faz sobressair Eça de Queirós, Machado de Assis, Camilo Castelo Branco e Aquilino Ribeiro.

Mário de Carvalho deixa aos retores e aos linguistas o problema de ser ou não considerada a ironia uma metáfora complexa, o mesmo fazendo relativamente à litotes:

A litotes consiste em dizer menos, diminuindo fortemente a intensidade literal, para significar muito, é elegante, distanciada, um tanto *blasée*. Em palavras, até pode ser mais copiosa e envolver mesmo uma perífrase. Se dissermos, por exemplo, do homem mais rico de Portugal: «Não consta que ele seja propriamente um pobretanas», estamos a usar litotes.<sup>158</sup>

Elucida a figura de estilo (da qual se declara particular simpatizante) com excertos de *Salve-se quem Puder* (1985), de Lawrence Durrell e *Três Homens num Bote* (1889),

---

<sup>155</sup> *Ibidem*, p. 243.

<sup>156</sup> *Ibidem*, p. 244.

<sup>157</sup> *Ibidem*, p. 245.

<sup>158</sup> *Ibidem*, p. 246.

de Jerome Klapka Jerome, e dá alguns exemplos do discurso cotidiano: “Há aqui um pequeno problema”, ou “nada mal”.

Usa litotes para ilustrar a opinião:

Uma das razões que me faz simpatizar especialmente com a litotes é ser ela incompatível com as grandiloquências. [...] A litotes introduz [...] uma instância de hesitação, de reserva, de recuo, de rejeição da evidência, que me não é antipática.<sup>159</sup>

Seguidamente, propõe-se dissertar acerca do pormenor como elemento abonador de verosimilhança na composição artística de um texto. Refere como artífices do detalhe Flaubert, Homero, Maupassant, Gógol, Tchékov, Tolstoi, Camilo Castelo Branco, Eça de Queirós e explicita o seu parecer relativamente à descrição:

[...] nos anos cinquenta, alguém me ofereceu uma edição americana de *Guerra e Paz* (*abridged*) de cerca de duzentas páginas, [...] que continha um prefácio explicando que ao leitor moderno já não importam nem as batalhas, nem as cenas palacianas e que cabe aos editores o cuidado de lhe apresentar as partes interessantes, despidas de inutilidades. Isto ainda continua. É um abuso, um atestado de mediocridade a quem o produziu e a quem o aceita, e também um atentado à liberdade de escolha do leitor.

Tenha sempre presente, que a sua apreensão (apanágio do leitor) é livre. Pode ler um livro saltadamente, do fim para o princípio, omitindo este ou aquele parágrafo ou capítulo. Pode deixar para depois. Pode saltar e picar aqui e além. Essas opções são suas e ninguém tem o direito de lhas retirar nem censurar. Sempre que, por qualquer razão, não esteja interessado nas descrições tem sempre um recurso. Salta.<sup>160</sup>

Assim, manifesta fica a tendência de Mário de Carvalho para a descrição detalhada, para os pormenores resultantes de uma observação subtil, arguta, enquanto desconsidera os académicos que a desvalorizam considerando-a mero elemento decorativo da escrita.

No entanto, nem tudo é pormenor descritivo, no parecer deste autor:

O problema é quando temos exercícios de maçadoria a armar ao bonito, de acordo com padrões de bem-escrevência, muita árvore frondosa e chilreio de pássaro e sobrecargas lórcas de adjectivos acumulados.<sup>161</sup>

Não se prendendo o novel escritor em semelhantes exageros, a descrição será, então, de recomendável recurso.

Outra recomendação é a fluidez do diálogo, uma prática de difícil concretização, uma vez que, em sua opinião, se trata de aplicar, tanto quanto possível, um “diálogo natural” não existente num texto literário. São vários os exemplos apresentados de autores

---

<sup>159</sup> *Ibidem*, p. 248.

<sup>160</sup> *Ibidem*, p. 256.

<sup>161</sup> *Ibidem*, p. 254.

hábeis neste contexto: Bulhão Pato, Eça de Queirós, Camilo Castelo Branco, José Rodrigues Miguéis, Jorge Reis, Vergílio Ferreira, Maria Judite de Carvalho, Victor Hugo, Herman Melville, Fiódor Dostoievski, Ernest Hemingway.

Reafirma Mário de Carvalho, no entanto, que nem mesmo nestes consagrados autores sucede um diálogo literário com a pretendida naturalidade, e justifica tal impossibilidade:

Pense-se naquela velha experiência de registar com um gravador as conversas de café para tentar usá-las num texto. Elas estão cheias de repetições, hesitações, impropriedades, momentos vazios, subentendidos ligados aos gestos e trejeitos, silabadas, perfrases arrastadas, inutilidades, incongruências, guinadas, interrupções.

É que a linguagem da literatura – temos de nos conformar com isso –, seja qual for o registo, é sempre uma linguagem transformada, e a captação do real faz-se a um nível diferente do tabeliônico, policial, militar ou jornalístico. Quando estas últimas áreas são desentranhadas do real e integradas num texto literário, passam a fazer parte da malha de sentidos e irradiações que o texto projecta, e mudam, elas próprias, de natureza.<sup>162</sup>

Depois, apresenta um trecho da *Balada da Praia dos Cães* (1984), de José Cardoso Pires, para separar a linguagem indigente, passível de confusão por parte do novel escritor, da linguagem popular ou simples, a usada por este autor e que “cruza a linguagem corrente, tocada de vulgaridade, e a linguagem burocrática de um auto de polícia”<sup>163</sup> recorrendo à perícia de composição dos tempos passado e presente, das instâncias da ação e da memória, dos discursos direto e indireto.

Seguidamente, transcreve um diálogo havido entre certos jovens militares presos e a respetiva escolta, em *Carta a Garcia* (1963)<sup>164</sup>, do mesmo autor, para ilustrar a capacidade de reelaboração e da naturalidade das falas, uma ilusão muito difícil de conseguir; mais adiante, outro a demonstrar o efeito da comicidade, em *Três Homens num Bote* (1889); e ainda, para evidência do tom declamatório, o monólogo de Hermengarda, em *Eurico, o Presbítero* (1844), de Alexandre Herculano. Depois, recomenda leitura atenta ao efeito literário do entrelaçado de narração e diálogo de José Saramago e conclui:

O diálogo joga [...] com todo o conjunto do texto. Espera-se que, em vez de banalidades miméticas que arremedem o quotidiano, valorize o texto com alusões, subentendidos, remissões, focos implícitos capazes de irradiar uma multiplicidade de sentidos. Chama-se habitualmente subtexto a esse ribeiro oculto, percorrido de lampejos, às vezes carregado de veneno, que atravessa todo o diálogo e que nos dá a entender que o autor está a dizer uma coisa quando se põe a falar doutra.<sup>165</sup>

---

<sup>162</sup> *Ibidem*, p. 261.

<sup>163</sup> *Ibidem*, p. 262.

<sup>164</sup> *Ibidem*, p. 263.

<sup>165</sup> *Ibidem*, p. 269.

Finalmente, adverte o novel escritor para a absoluta necessidade da revisão objetiva dos excessos do texto, que se não caia na tentação da quantidade, em detrimento da qualidade, obra pronta:

Cortar tudo o que estiver a mais, as adiposidades, as excrescências, os efeitos estilísticos que pareciam muito interessantes à primeira vista, os rasgos gratuitos, os pedantismos, os devaneios sonolentos, os erros de vária ordem. E, por muito amados ou muito úteis que tenham sido em determinado momento, chegou a ocasião de massacrá-los de forma a não prejudicarem a unidade global do texto, a intencionalidade da obra.<sup>166</sup>

E, ainda sobre este tópico, acrescenta o pedido:

Mas o que eu lhe quero pedir, jovem leitor, candidato a autor, era que considerasse ao menos o problema [o corte dos excessos], que chamasse a opção a terreiro. Se na leitura de um livro tudo faz sentido, na feitura de um livro é preciso tomar isso em apreço e formular opções a cada momento. Nem que seja por uma mínima, quase imperceptível, alteração de tom. A própria forma gráfica das palavras conta. A carga histórica de um arcaísmo. O sobressalto dum neologismo. Um itálico. Um sublinhado. Um efeito enfático de pontuação, como nas frases precedentes.<sup>167</sup>

Nas páginas finais, Mário de Carvalho refere o conceito de *estranhamento*, ou *desfamiliarização* (*ostranenie*), do crítico formalista russo Viktor Chklovsky<sup>168</sup>; sugere um afastamento da rotina de modo a que os pormenores envolventes ao novel escritor sejam observados como se pela primeira vez:

Aquele quadro que está pendurado há anos, o livro a escorregar da estante, os gestos do empregado que nos serve o café, o friso dos azulejos já muito tismado na cornija dum prédio.

*Estranhamento, desfamiliarização*, o leitor saberá descobrir o melhor equivalente para o vocábulo russo *ostrannemie*. Encontra-se, provavelmente, aqui o segredo, o «abre-te, Sésamo» da criação literária. Fazer com que as coisas sejam outras, como se sentidas pela primeira vez, únicas e especiais, tocadas de mistério e assombro, de riso ou reflexão, para o que é necessário dar-lhes nova luz.<sup>169</sup>

---

<sup>166</sup> *Ibidem*, p. 271.

<sup>167</sup> *Ibidem*.

<sup>168</sup> Mário de Carvalho esclarece, de passagem, o formalismo russo: “Entre 1915 e 1930 um conjunto de intelectuais russos [...] dedicou-se em profundidade à investigação literária, muito em torno do tal conceito de literariedade, de acordo com a fórmula que um deles (Roman Jakobson) celebrizou e que Tzvetan Todorov lembra em *Poética da Prosa*: «O objeto da ciência literária não é a literatura, mas a literariedade [*literarnost*].» «A transformação de um acto verbal em obra», como diria mais tarde o mesmo Jakobson. Ficaram conhecidos por formalistas russos, designação na altura pejorativa, que eles próprios adaptaram e fizeram sua, como tantas vezes acontece. Em meados do século XX foram recuperados os seus trabalhos, indispensáveis pela profundidade, rigor, e sustentação da análise para a compreensão do fenómeno literário. Hoje, os formalistas russos são uma referência, como se costuma dizer, incontornável, para quem queira aprofundar os estudos literários. Não nos cabe nesta nossa conversação a ousadia de acompanhar as questões teóricas levantadas por este grupo de mentes invulgarmente brilhantes, nem um inútil exercício de *name-dropping*. Fica apenas um aceno grato de homenagem.” Os nomes de Bakhtin e Chklovsky são referências na teoria da literatura. Cf. Carvalho, Mário de, *Quem disser o contrário é porque tem razão, letras sem tretas: guia prático de escrita de ficção*, p. 273.

<sup>169</sup> *Ibidem*, p. 275.

Mário de Carvalho termina o Guia Prático de Escrita de Ficção, *Quem Disser o Contrário é porque tem Razão*, nos seguintes termos:

Faz o que quiseres. Assim remato eu este livro, leitor amigo, escritor em potência, confrade caríssimo, a quem convido, descrendo de pragmáticas e dogmáticas, a ser o último juiz daquilo que escreve e a tomar todas as suas decisões de acordo com o seu critério pessoal e único. Se para a formação do seu parecer este livro contribuiu alguma coisa, tanto melhor, ainda que seja pela dúvida ou pela rejeição do que nele despretensiosamente se propõe.<sup>170</sup>

---

<sup>170</sup> *Ibidem*, p. 276.

### CAPÍTULO III: MÁRIO DE CARVALHO EM *Era bom que trocássemos umas ideias sobre o assunto*

Mais do que a análise axiológica, ou dos processos semióticos descerrados numa espécie de recensão literária à obra de Mário de Carvalho, e até porque nos confessamos pouco habilitados a fazê-lo, o nosso objetivo focaliza-se na recolha das interpelações explicativas do autor ao leitor em *Era bom que trocássemos umas ideias sobre o assunto*, de acordo com o efeito a que Cristina Vieira evoca como:

Metalepse [...] transgressão ontológica dos níveis diegéticos, algo que só pode ser assegurado pela narração, e a metanarração, no encaixe de um novo nível diegético da narrativa.<sup>171</sup>

A mesma ensaísta, a propósito e além desta metanarração temática e analógica de Gérard Genette (1972)<sup>172</sup>, depois de elucidar com as obras *Os Moedeiros Falsos* (1925), de André Gide, e *Até ao Fim* (1987), de Vergílio Ferreira, fala de *mise en abyme*, ou “construção em abismo”, conceito de Lucien Dällenbach (1997) que consiste numa “metanarração analógica levada aos extremos da identidade entre a narrativa primeira e a narrativa encaixada”.<sup>173</sup> Refere, posteriormente ao efeito da aplicação de *mise en abyme*, o da fragmentação ou dissolução da personagem romanesca, o do distanciamento crítico da personagem-escritor face às restantes personagens, dando como exemplos as obras *Lolita* (1955), de Nabokov; *O Delfim* (1968), de Cardoso Pires; *Se Numa Noite de Inverno Um Viajante* (1979), de Italo Calvino; *A Sala das Perguntas* (1998), de Fernando Campos:

Obras que ficcionam *mises en abyme* por via de um narrador-escritor que simula a escrita do livro com que o leitor contactará, fazendo da personagem-escritor uma testemunha privilegiada e distanciada dos acontecimentos que narra e nos quais está implicada.<sup>174</sup>

De entre inúmeros, alguns excertos alusivos à intimidade personagem-escritor instituída com o leitor, sentindo na personagem um *alter ego* do escritor, como diria Wayne C. Booth<sup>175</sup>, se afiguram como paradigmáticos dos preceitos da escrita criativa abertos em *Quem Disser o Contrário é porque tem Razão*. Esta ambiguidade existe, é verdade, ainda que se trate de um jogo metaléptico, ou seja, de mistura de níveis

---

<sup>171</sup> Vieira, Cristina da Costa, *A construção da personagem romanesca: processos definidores*, p. 320.

<sup>172</sup> Cf. Genette, Gérard, *Palimpsests. La Littérature au Second Degré*, Paris, Seuil, col. «Poétique».

<sup>173</sup> Vieira, Cristina da Costa, *A construção da personagem romanesca: processos definidores*, p. 321.

<sup>174</sup> *Ibidem*, p. 323.

<sup>175</sup> Booth, Wayne C., *A Retórica da Ficção*, Lisboa, Arcádia, 1980, p. 167.

ontológicos, o da realidade e o da ficção, um jogo em que o autor mostra criatividade por tornar complexo o jogo da ilusão ficcional, amiúde quebrada pelas referências ao ato narrativo.

Mário de Carvalho, com recurso à metalepse, começa por referir o *incipit* de *Mário – Episódios das Lutas Civis Portuguesas* (1868), romance histórico em que António da Silva Gaio (1830-1870) usa a segunda pessoa do plural e convida o leitor a acompanhar a narrativa sobre o conflito que opôs, no seu século, liberais e absolutistas<sup>176</sup>, falando-lhe diretamente, interpelando-o de acordo com o poder concedido por uma espécie de *Avatar da Personagem Romanesca*<sup>177</sup>, se se pensar na personagem-escritor como personagem de facto, personagem capaz de reencarnação no desempenho de papéis ativos na diegese e de alforria providencial na delineação da trama e do destino enredado nas demais personagens:

Conheceis a Beira Alta? É uma fértil província portuguesa de lei que vê, a leste, a Serra da Estrela com as suas neves, a oeste, o Caramulo [...]. Caminhai para leste, vinde comigo. Na falda dessa Estrela, desse velho Hermínio, vereis unidas a agricultura e a indústria: que dos alcantis da montanha lhes corre a água em torrentes, para em baixo ser transformada em motor económico. [...] Dizeis-me que estamos em Dezembro de 1828; que tudo agora ali está velado por farto lençol de neve; que atravessa o corpo o frígido vento, que de lá sopra; que toda aquela parte da Beira é como um corpo morto e amortalhado. Vinde, porém, assim mesmo. A hospitalidade é lá generosa e franca, e na lareira das asas crepitam os cavacos e ramos secos. Daquela altura parecer-vos-á planície, este imenso espaço até ao Caramulo. Levar-vos-ei ao presbitério de S. Romão: quereis vir?<sup>178</sup>

Um outro exemplo pode ver-se n' *O Bobo* (1820), de Alexandre Herculano:

Dom Bidas não era bobo; era o diabo.  
Logo veremos porquê.  
Convidámos o leitor para escutar a conversação travada entre Gonçalo Mendes, o abade beneditino, e o mui reverendo cônego de Lamego, Martim Eicha. Pode ouvi-los agora.<sup>179</sup>

Ou em *Jogos de Azar* (1985), de José Cardoso Pires:

Alguém afirmou (ou é confusão minha?) que por estas paragens anda à solta o fantasma de Rocinante, cavalo e fiel companheiro do célebre Dom Quixote da Mancha. E quem disse isso foi mais longe, garantiu que o espectro do dito Rocinante aparece hoje em dia desgrenhado, as crinas ralas em farripas compridas e a carcaça a arquejar.

---

<sup>176</sup> Sobre este romancista histórico do período do romantismo português e sobre esta narrativa em concreto, *Mário*, de Silva Gaio, vide Maria de Fátima Marinho, *O romance histórico em Portugal*, p. 48, 92, 99 e 311.

<sup>177</sup> Cf. Bourneuf, Roland e Ouellet, Real, *O universo do romance*, p. 277.

<sup>178</sup> Carvalho, Mário de, *Quem disser o contrário é porque tem razão, letras sem tretas: guia prático de escrita de ficção*, p. 135.

<sup>179</sup> Herculano, Alexandre, *O Bobo*, Lisboa, A Bela e o Monstro Edições Lda., 2011, p. 53.

Acredito. Foi assim que eu próprio o descobri quando me pus a ler as desventuradas passagens do Cavaleiro da Triste Figura.<sup>180</sup>

Ou em *Se Numa Noite de Inverno Um Viajante* (1979), de Italo Calvino:

Estás prestes a começar a ler o novo romance *Se Numa Noite de Inverno Um Viajante*, de Italo Calvino. Descontra-te. Recolhe-te. Afasta de ti todos os outros pensamentos. Deixa que o mundo que te rodeia se esfume até se tornar indistinto. A porta é melhor fechá-la; lá dentro a televisão está sempre acesa. [...] Arranja a posição mais cómoda: sentado, estendido, enroscado, deitado. Deitado de costas, de lado, de barriga. Na poltrona, no sofá, na cadeira de baloiço, na cadeira de praia, no pufe. Numa cama de rede, se tiveres alguma cama de rede. Em cima da cama, naturalmente, ou em cima da cama. Até podes pôr-te de cabeça para baixo, em posição de ioga. Com o livro virado ao contrário, bem entendido. É claro que a posição ideal para ler nunca se consegue arranjar.<sup>181</sup>

Cristina Vieira fala de uma “[...] transmutação como procedimento gerador de personagens romanescas dúplices”.<sup>182</sup> Esta reserva de intimidade, conquanto faz do leitor uma quase-personagem participante na trama, não deixa, à vez, de o situar no papel de mero observador, portanto, próximo do enredo, mas ainda longe do fuso enredador. Trata-se, em nossa opinião, de um difícil e arriscado exercício de escrita. Se, por um lado, com o leitor se estreitam complicitades relativas às sinuosidades da narrativa, como se a dois a obra se compusesse, por outro arrisca-se à quebra de unidade da obra, afastando o leitor da realidade ficcional, do conforto de participante desprovido de preocupações contextuais, que pode não ser o efeito pretendido da obra em causa. No entanto, e como tentaremos demonstrar, manifesta-se Mário de Carvalho exímio nesta capacidade, na de se tornar *Avatar*, personagem da obra capaz de a extrapolar, escritor competente desta se libertando para confrontação do leitor sobre aspetos concertados como expedientes literários, que de seu exclusivo cunho deveriam conservar-se, para, depois, retornar à deificada omnisciência narrativa, oferecendo a impressão de que medra a obra na tácita continuidade consentida pelo leitor:

Um outro efeito da aplicação da *mise en abyme* sobre a construção da personagem romanesca consiste no distanciamento crítico e autorizado da personagem-escritor face às restantes personagens.<sup>183</sup>

Cedo se manifesta este relacionamento personagem-escritor-leitor, paralelo às ideias e à forma de as escrever, em *Era bom que trocássemos umas ideias sobre o assunto*.

---

<sup>180</sup> Pires, José Cardoso, *Jogos de Azar*, Lisboa, Ed. Planeta DeAgostini, 2000, p. 111.

<sup>181</sup> Calvino, Italo, *Se Numa Noite de Inverno Um Viajante*, Alfragide, Publicações D. Quixote, 2018, p. 12.

<sup>182</sup> Vieira, Cristina da Costa, *A construção da personagem romanesca: processos definidores*, p. 92.

<sup>183</sup> *Ibidem*, p. 322.

Joel Strosse Neves surge como protagonista, assim o assume o autor.<sup>184</sup> Saudosista dos idos da resistência contra o salazarismo passados na inerte admiração dos atores de intrepidez política dos tempos da universidade, e entediado com as rotinas do funcionalismo administrativo numa fundação de dúbio cariz sociocultural, descobre, certo dia, com Engels na prateleira e a *Ça ira!* enroscada para combate ao mosquedo veranil, que, afinal, sempre fora comunista. Convicto da ideia, faltava-lhe, tão-somente, a divulgação da militância e o respetivo cartão a comprová-lo<sup>185</sup>. Jorge de Matos, professor de filosofia com o cargo de Inspetor do Ministério da Educação, membro ativo do partido e, outrora, enigmático combatente de esquerda contra a ditadura, intercederia em seu favor no Comité Central, assim o pensa Joel Strosse, quando o vê passar no passeio da frente, desde o rés-do-chão do seu apartamento de veraneio, em Santo António, na Costa da Caparica<sup>186</sup>.

Sendo este o ramo principal da trama, ocorre salientar a serôdia forma de pensamento desta personagem, iludida nos sigilos da clandestinidade anos-setenta, necessitada de validação da voluntariedade e da doutrina de esquerda de que se dizia professante, crente de que a militância se lhe atesta na leitura de Engels, na assinatura da *Ça ira!*, ou na participação anónima em alguns comícios do partido. Uma temporã forma de pensamento aconselharia a coerência da inscrição direta no Comité, sendo grande a probabilidade de imediata aceitação, carente que andaria o partido de novos ingressos. Contudo, apesar da adjuvância de algumas personagens (e.g., Vitorino Nunes, Heitor do Carmo Velho e Jorge de Matos), havia quem o recordasse como antigo rasgador de cartazes da AD e o suspeitasse como autor de arcanos artigos reacionários, num determinado boletim paroquial. Tais atitudes levaram a que a cúpula decisória do partido, nas rubricas relacionadas com novas admissões (Heitor do Carmo Velho, abastado advogado de evidentes interesses capitalistas, e Vera Quitério, funcionária do partido a quem se deve o bordão de linguagem *Era bom que trocássemos umas ideias sobre o assunto*) viesse a declinar a admissão de Joel Strosse<sup>187</sup>.

A degenerescência dos valores de esquerda (o narrador, Mário de Carvalho, por detrás) fica resumida na pergunta que Jorge de Matos, agastado e apenado por não conseguir auxiliar Joel Strosse, coloca a Vitorino Nunes, na última página do romance:

---

<sup>184</sup> Cf. Carvalho, Mário de, *Era bom que trocássemos umas ideias sobre o assunto*, p. 16.

<sup>185</sup> *Ibidem*, p. 50, “– Sabes? Vou aderir ao PCP”.

<sup>186</sup> *Ibidem*, p. 41.

<sup>187</sup> *Ibidem*, pp. 165-168.

[...] a pergunta que todos os comunistas de todo o Mundo já se fizeram, no íntimo, pelo menos quatrocentas vezes: «Que significa ser comunista, hoje?»<sup>188</sup>

Vitorino Nunes não responde, limita-se a aconselhar calma a Jorge de Matos com uma cordial palmada nas costas.<sup>189</sup>

Não se pretende, com os parágrafos anteriores, mais do que o entrosamento do objetivo da presente dissertação no desenrolar da trama transcrita no levantamento das interpelações que a personagem-escritor vai produzindo ao longo do romance. Nestas citações fluirá a compreensão do enredo de forma mais concisa, enquanto, em simultâneo, se confirmam, ou não, na narrativa, os preceitos do *Guia Prático da Escrita de Ficção*, de Mário de Carvalho, em *Quem Disser o Contrário é porque tem Razão*, como inicialmente indicámos.

Para considerar como aceitável o bom ou o mau-gosto relativos ao edifício da Fundação erigido sob desígnio miscigenado de modelos arquitetónicos universais no coração de Lisboa, onde Joel Strosse Neves exerce o mester de funcionário administrativo, e depois de uma suave reprimenda ao discricionismo daltónico de Alexandre Herculano, que, elevado nas vagas de liberdade literária declarara a capital como “a cidade de mármore e granito”<sup>190</sup>, inexistindo granito na cidade e confundindo mármore com pedra lioz, escreve o autor, logo à quinta página:

Se o meu amigo João de Melo, num dos seus livros, me assevera, com uma convicção firmemente reiterada, que o «mar é branco», seria de um mau gosto prosaico e burgesso ir dizer-lhe, contrariando-o, embora com afabilidade: «Olha que não, João, o mar não é branco, isso são as espumas do mar; o mar é...» Aqui há que condescender com convicções entranhadas, tolerar as daltonias íntimas, garantir a liberdade poética, *libertas vatum*.<sup>191</sup>

Portanto, concedida fica a natural alforria descritiva ao autor.<sup>192</sup>

Mais adiante, depois de um parágrafo esclarecedor da inexistência da palavra *magenta* no dicionário e da convicção de que vindouros motes de arquitetura haveriam de cobrir a cinzento a dita Fundação, Mário de Carvalho, em clara metalepse, alude à

---

<sup>188</sup> *Ibidem*, p.201.

<sup>189</sup> *Ibidem*.

<sup>190</sup> *Ibidem*, p. 14.

<sup>191</sup> *Ibidem*, p. 15.

<sup>192</sup> Vide p. 38 desta dissertação, em que sugere Mário de Carvalho a possibilidade de recurso a tópicos com raízes nos textos mais antigos das velhas civilizações, etc. O desdém demonstrado para com a descrição realista é plasmado de forma bem marcante no *Manifesto do Surrealismo*, de André Breton, praticando-o no romance *Nadja*, onde substitui descrições de personagens históricas, suas coevas, por fotografias, e de Nadja, a protagonista, baseada em alguém que ele conhecera, por desenhos surrealistas. Cf. Vieira, Cristina da Costa, *A construção da personagem romanesca: processos definidores*, p. 338-339.

premência do início da ação diegética, de acordo com teóricas premissas da escrita criativa:

E porque já vamos na página dezasseis, em atraso sobre o momento em que os teóricos da escrita criativa obrigam ao início da ação, vejo-me obrigado a deixar para depois estas desinteressantes e algo eruditas considerações sobre cores e arquiteturas, para passar de chofre ao movimento, ao enredo. Na página três já devia haver alguém surpreendido, amado ou morto. Falhei a ocasião de fazer progredir o romance. Daqui por diante, eu mortes e amores não prometo, mas comprometo-me a tentar algumas surpresas. E enquanto me apresso, vou protestando que houve um escritor que demorou trinta magníficas páginas a acordar de um sono e outro que gastou muitas mais a tentar demonstrar, fraudulenta, mas genialmente, que a baleia é um peixe...<sup>193</sup>

De lembrar que, subliminarmente e segundo palavras de Mário de Carvalho “a improvisação é excelente para os rouxinóis”<sup>194</sup>, e, assim, deveria ater-se a narrativa ao urdimento de uma teia de relações, sequências e hierarquização previamente concebidas, sendo este o momento adequado ao seu lançamento.

Neste contexto, para enquadramento e nos meandros iniciáticos dessa ação, decorre a necessidade de se apresentarem duas das personagens da obra, enquanto se fitam num gabinete do sexto andar do mencionado edifício:

O titular do gabinete e anfitrião chama-se Rui Vaz Alves, é vogal da administração e dirige o «departamento de contacto» da casa; o outro chama-se Joel Strosse Neves, estancia habitualmente num dos pisos de baixo e tem, sobre o primeiro, a única vantagem de ser o protagonista desta história. Como, neste breve relance, os dois homens estão apenas a olhar um para o outro, e não adiantam nada, eu aproveito a ocasião para me prevalecer duma velha tradição literária e apresentá-los ao leitor, com o acrescento dumas circunstâncias esclarecedoras.<sup>195</sup>

De realçar que não se assiste à urgência de uma descrição demorada nos pormenores físicos ou psicológicos das personagens, como se se esgotasse, às primeiras páginas, o momento e a oportunidade de o fazer. Não. Os perfis psicológicos das personagens (dos físicos, pouco se dá a conhecer ao longo da narrativa) vão-se descobrindo à medida do desdobrar da ação, subtilmente, de tal forma e com tal critério, que só no final da obra se saberão, definitivamente.

Rui Vaz Alves, célebre por escrever um artigo intitulado “A mão invisível actua com pés de lã”<sup>196</sup>, e ofendido, por incógnitas razões, pelas universidades portuguesas que, injustamente, o preferiam formado em Antropologia na Escola de Estudos Superiores, em Montpognon, na Suíça, lança ao licenciado Joel Strosse, pessoa admirada pela

---

<sup>193</sup> Carvalho, Mário de, *Era bom que trocássemos umas ideias sobre o assunto*, p. 16.

<sup>194</sup> Vide p. 30 desta dissertação.

<sup>195</sup> Carvalho, Mário de, *Era bom que trocássemos umas ideias sobre o assunto*, p. 16.

<sup>196</sup> *Ibidem*.

intelectualidade certificada na leitura do jornal *Público*, enquanto a maioria se ficava pelo *Correio da Manhã*, o repto de se tornar bibliotecário da Fundação<sup>197</sup>.

Antes da resposta, Mário de Carvalho concede tempo de reflexão à personagem, fazendo recuar a narrativa ao momento da entrada de Joel Strosse no gabinete do chefe, quatro minutos e meio antes, especificamente, atentando aos detalhes gestuais e enfáticos do encontro:

Abra-se aqui uma analepse, que é a figura de estilo mais antiga da literatura, vastamente usada pelo bom do Homero, enquanto não dormia, e não sei mesmo se pelo autor de *Gilgamesh*. Logo verei, com mais vagar. 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 nisto fazem lembrar uma escritora que tinha tanta repulsa aos diálogos, como os monges medievais ao Grego e Mafoma ao toucinho: «Diálogos? Não se lê!»... São estranhas e peculiares tinetas, desculpáveis por esta defeituosa natureza humana de não poder acudir a tudo. Não me ocorre agora algum autor que abomine as analepses, mas deve haver algum. Esse não será, com mágoa minha, leitor deste livro, o que restringe perigosamente o alcance.<sup>198</sup>

Os *tempos* como segmentos de ação articulados entre si, o diferimento da ação, o *flashback* ou a prolepse<sup>199</sup>, são meios de plasticidade temporal preconizados por Mário de Carvalho. Depois, os diálogos considerados como de difícil redação, passíveis de interrupção por descrições, comentários, pormenores, recorrendo-se à linguagem popular, ou simples<sup>200</sup>, aproximando, quanto possível, a fluidez do diálogo ao “diálogo natural”, de intrincada materialização num texto literário, sim, leem-se com gosto, desde que desprovidos de trivialidades, desde que requeredores de algum esforço de discernimento, por parte do leitor, quanto aos subentendidos.

Joel Strosse via-se obrigado a largar o orgulho de nunca ter deixado uma carta por responder no gabinete de despachos e pareceres de onde fora destituído por Rui Vaz Alves. Havia, no entanto, uma exceção: uma missiva que aguardava réplica e que se transformara, com o tempo e sem justificação aparente, na exclusiva razão do seu penar íntimo. Mas resolve Mário de Carvalho respeitar-lhe a falta e não a divulgar ao leitor:

Joel Strosse orgulhava-se de jamais ter deixado uma carta sem resposta, e de, com uma única exceção que lamentava, mas sempre omitia – e eu, portanto respeitarei –, nunca ter

---

<sup>197</sup> *Ibidem*, pp. 17-20.

<sup>198</sup> *Ibidem*, p. 18.

<sup>199</sup> Vide nesta dissertação quanto à possibilidade de recurso às acronias, p. 49.

<sup>200</sup> Vide nesta dissertação quanto à diferenciação da linguagem indigente, passível de confusão por parte do novel escritor, da linguagem popular ou simples, recorrendo ao exemplo da *Balada da Praia dos Cães* (1984), de José Cardoso Pires, p. 58

repetido os vocábulos de ofício para ofício, fruto de apurado labor sobre o dicionário de sinónimos.<sup>201</sup>

À saída do emprego, após trágica despedida do gabinete de despachos e pareceres, irritado com a vida e rebelde a ponto do atrevimento de chamar dois elevadores em simultâneo, quando a Administração o proibia, é assaltado na rua sob atenção aflita de Florentina Palha, à janela, entretida que andava na escrita do número no passe social<sup>202</sup>.

Mário de Carvalho narra o quadro de desatenção dos escritores relativamente a assuntos de ilicitude, como o do assalto na via pública a Joel Strosse:

Um assalto em plena rua às cinco e trinta e dois da tarde! Estas ocorrências são muito vulgares, embora pouco retratadas pela nossa literatura. Habitualmente ocupamo-nos de histórias de famílias, avós, tios, primos, cunhados, uns bons, outros maus, cartas antigas a forrar baús, mansões vetustas a que se regressa, e essas coisas, e esquecemo-nos de passar pelas ruas, com atenção penetrante, e deixar à posteridade uma nota de verismo, bem documental: no fim do milénio, compenetrem-se os vindouros, os transeuntes, mesmo na Europa, são frequentemente espoliados dos seus bens, na via pública, de forma ilegal e assustadora.<sup>203</sup>

Em relação a temas oportunos de narração, acrescenta Mário de Carvalho, num apontamento de verismo e atualidade, o da realidade das ruas, o assalto à mão armada em plena cidade, a aludida intrusão, inadaptação e avareza do assaltante, a lamentação do assaltado, a aventura pelo afogo da inesperada situação de aperto.<sup>204</sup>

Joel Strosse pega no Fiat Uno e engrossa o engarrafamento de Lisboa sem se dar conta da aflição que consigo levava.

Mário de Carvalho alude ao enlevo de Florentina Palha por Joel Strosse, mas deixa para ocasião futura a sua importância no enredo, doseando “o tempo, o ritmo e a dinâmica da história”<sup>205</sup> de acordo com a omnisciência narrativa e de tal dando conhecimento antecipado ao leitor:

A lidar com pensamentos sobremaneira escurecidos, não dedicou nenhum deles, de qualquer cor que fosse, a Florentina Palha que, sabendo disto por indiscrição minha ou do leitor, lhe perdoaria a ingratidão com um suspiro ligeiro, disfarçado e comoventemente cândido. Discorrerei agora sobre este desvelo de Florentina Palha, a própria, e matérias afins? Não. Há-de calhar o propósito quando for ocasião.<sup>206</sup>

Chegado a casa, e embora irritado com o assalto, decide omiti-lo até à hora do jantar, ocupado que andara nos preparativos da viagem à prisão Pinheiro da Cruz,

---

<sup>201</sup> Carvalho, Mário de, *Era bom que trocássemos umas ideias sobre o assunto*, p. 21.

<sup>202</sup> *Ibidem*, pp. 23-25.

<sup>203</sup> *Ibidem*, p. 23.

<sup>204</sup> *Ibidem*.

<sup>205</sup> Vide nesta dissertação “acronias”, p. 49.

<sup>206</sup> Carvalho, Mário de, *Era bom que trocássemos umas ideias sobre o assunto*, p. 26.

Grândola, desbaratando o primeiro dia de férias para visita ao filho, Cláudio Ribeiro Neves. Na carência do passatempo das palavras cruzadas com que se costumava entreter, por se ter esquecido de comprar *O Público* e ter desistido das que começara no *A Capital* em virtude de não saber o substantivo de sete letras que significava *habitante de Decão*, ocasião aproveitada por Mário de Carvalho para esclarecer os leitores de que era *Decanim*, Joel Strosse liga o televisor, enquanto a esposa, Cremilde Strosse Neves, folheia uma revista espanhola de denominação não recordada pelo narrador, e nem preocupado se mostra de tal esquecimento, aproveitando a ocasião para retaliar Miguel de Cervantes por tampouco D. Quixote ter, um dia, chegado a divulgar o lugar De La Mancha de onde inicia a sua alucinante aventura:

Ainda estou para saber o nome de certo lugar da Mancha, de maneira que retaliao, omitindo o título de tal revista pernóstica dos vizinhos ibéricos.<sup>207</sup>

Joel Strosse andava deprimido com o assalto e com os preparativos da ida à prisão, e Mário de Carvalho não revela ao leitor mais pesares da sua vida, para não acrescentar outras mágoas às evidenciadas, considerado o momento inoportuno:

Entristeceu-se por lhe ocorrerem entretanto pesarosas circunstâncias da sua vida, tão deprimentes que só mais adiante as contarei, para não acrescentar, por agora, disforias à disforia de que esta secção já vai carregada. Respeite-se a personagem e a respectiva sentimentalidade.<sup>208</sup>

À noite, depois de Joel Strosse folhear Engels e se deixar dormir, Mário de Carvalho escreve, como razão plausível do encerramento do episódio, evitando a sensaboria do *déjà vu* de um sonho alusivo ao estado de espírito da personagem, o seguinte parágrafo:

Só por este episódio estar repleto de expedientes literários é que poupo o leitor a mais um. Vinha a calhar agora um sonho, com multidões, cânticos e bandeiras e umas irrupções disparatadas, com luas surrealistas sobre desconhecidos tabuleiros de xadrez de que as peças fossem rinocerontes bailarinos, para dar verosimilhança ao sonho que, por definição, é inverosímil e portanto só com inverosimilhanças é que se aceita, embora as verosimilhanças que vão de par com as inverosimilhanças estejam carregadas de sentido e de piscadelas de olhos, quando não são as inverosimilhanças que batem certo com os dicionários de símbolos de que, por acaso, nem tenho um exemplar à mão. Recuso-me a utilizar tais processos e, ainda que Joel Strosse tivesse sonhado coisas (reparem bem: coisas – mais tarde, se tiver tempo, falarei sobre a legitimidade da utilização do substantivo *coisa* em literatura e jornalismo. Não foi o Bernadim a escrever: «*ua coisa cuidava eu / causa de muitas outras cousas...*»), coisas, delinqüia eu, de interesse para

---

<sup>207</sup> *Ibidem*.

<sup>208</sup> *Ibidem*, p. 28.

a história, eu abster-me-ei de as contar. Questões de princípio que só me desabonam, mas que eu vou teimosamente mantendo.<sup>209</sup>

A verdade é que o tempo lhe não sobraria para, até ao final da obra, esclarecer a legitimidade da utilização do substantivo *coisa*; outra verdade, igualmente atual, verificasse no expediente ao sonho como um previsível respigo de infantilidade literária, um lugar-comum condutor da narrativa ao “território do *kitsch*”<sup>210</sup> que o autor pretende, por tudo, esquivar.

A sátira aos *topoi* literários é outra forma de criatividade que Mário de Carvalho demonstra neste romance. Não é, evidentemente, pioneiro na satirização dos lugares-comuns, mas a forma como o faz tem um estilo próprio, uma marca de água: é uma idiossincrasia deste autor.<sup>211</sup>

Mais adiante, após a descrição da entrada de Joel Strosse na cadeia de Pinheiro da Cruz, Mário de Carvalho vale-se da prerrogativa da onisciência para fazer a seguinte observação:

Joel Strosse não conhece todo este percurso, aqui explicado pelo onnisciente narrador, o qual, se a cadeia de Pinheiro da Cruz não for exactamente assim, convida desde já os Serviços Prisionais a conformarem-se ao texto, ou pelo menos a absterem-se de polémicas incómodas e derivativas do que lhes interessa a eles e a mim.

Um narrador onnisciente tem as suas vantagens. Se o narrador não fosse onnisciente não saberia deste particular porque, quando o filho foi detido, julgado e condenado a sete anos de cadeia, beneficiando de amnistias e atenuantes, Joel conseguiu manter um segredo quase total. Em lhe perguntando alguém, dizia que Cláudio estava, ora na Suíça, ora na Áustria, ora no Canadá, tudo paradeiros respeitáveis.<sup>212</sup>

Numa abordagem analéptica à discussão de Cláudio Ribeiro Neves com Joel Strosse, aquando da decisão de um futuro baseado numa carreira profissional, em detrimento dos estudos que não conseguia concluir, aproveita Mário de Carvalho para introduzir Eduarda Galvão ao enredo. Cláudio roga ao pai que confie nele e nas suas ilusões de mudança de vida; Mário de Carvalho comenta confessando-se, talvez, precipitado ao, prematuramente, lhe denunciar o destino:

O pai confiar, não confiou, mas confiasse ou não, o resultado acabaria por ser o mesmo. Não vale a pena insistir nos pormenores. Sabe-se – precipitação do autor – no que Cláudio deu. Talvez convenha, de momento, contar apenas o jantar o que Cláudio apresentou uma

---

<sup>209</sup> *Ibidem*, p. 30.

<sup>210</sup> Vide nesta dissertação sobre a utilização do “lugar-comum”, p. 53.

<sup>211</sup> Vide sobre o uso dos *topoi* literários nas personagens romanescas e o desvio criativo a esse mesmo uso, Vieira, Cristina da Costa, *A construção da personagem romanesca: processos definidores*, p. 158-173.

<sup>212</sup> Carvalho, Mário de, *Era bom que trocássemos umas ideias sobre o assunto*, p. 31.

namorada aos pais, para que fique conhecida entre nós a jovem Eduarda Galvão, então mais jovem ainda e algo enamorada.<sup>213</sup>

Passa, depois, em cerca de uma página, a narrar o episódio do jantar e o diálogo estabelecido entre Cremilde e Joel Strosse relativo às qualidades de Eduarda Galvão, não antes de opinar:

E a rapariga, frágil e asserigaitada, de cara miúda, muito disponível para ajudar na cozinha e para ditar uma receita de encharcadas com pinhões, desatou a falar, e não mais se calou, dominou o ambiente, deu conselhos, e chegou a ter uma conversa íntima com Cremilde, aparte, completamente destituída de importância, o que leva a omiti-la, a bem da economia da história.<sup>214</sup>

Recorde-se aqui, a noção de subtexto, o diálogo de “alusões, subentendidos, remissões, focos implícitos capazes de irradiar uma multiplicidade de sentidos”<sup>215</sup>. Não servindo tais propósitos, melhor, pois, que se omita.

Já de férias na Costa da Caparica, à janela do apartamento do costume, anualmente alugado para trinta dias de ritual sofrimento a caminho da praia, Joel Strosse dá conta da passagem de Jorge de Matos no passeio da frente, o amigo desaparecido havia vinte anos. Sai, então, em pressurosa corrida de quebra de modorra, caso o apanhasse, mas não o consegue; o tempo que leva a descobri-lo já Jorge o usa, entretanto, no elevador do prédio onde mora.<sup>216</sup> Escreve Mário de Carvalho, a propósito deste desencontro, referindo-se a Jorge de Matos:

Quando entrou em casa, o seu «tugúrio», como ele dizia, não sem propriedade, atirou o saco de plástico, repleto de iogurtes, para cima de um sofá coxo e murmurou: «ai eu...». Depois sentou-se e ficou à nossa disposição para podermos analisá-lo à vontade ao som de *O Vulnera Doloris*, de Palestrina, que tinha acabado de acionar com o comando automático.<sup>217</sup>

O gosto pelo detalhe, pelo entremeio de um “comentário com uma descrição”<sup>218</sup>, e, desta, com um “pormenor como elemento abonador de verosimilhança”<sup>219</sup>, é uma característica evidenciada por Mário de Carvalho.

Passa, então, a descrevê-lo detalhadamente, indo do pormenor do número do Bilhete de Identidade e pós-graduações, passando pelas opções políticas e circunstâncias

---

<sup>213</sup> *Ibidem*, p. 34.

<sup>214</sup> *Ibidem*, p. 35.

<sup>215</sup> Vide nesta dissertação a propósito de “subentendidos”, p. 58.

<sup>216</sup> Carvalho, Mário de, *Era bom que trocássemos umas ideias sobre o assunto*, p. 41.

<sup>217</sup> *Ibidem*.

<sup>218</sup> Vide nesta dissertação a tendência de Mário de Carvalho para a descrição detalhada, p. 57.

<sup>219</sup> Vide a este propósito, nesta dissertação, a alusão abonatória de verosimilhança, recorrendo Mário de Carvalho à *Poética*, de Aristóteles de Estagira, p. 31.

da vida familiar, chegando à minúcia do apartamento. A este respeito, refere, a dada altura:

Sobre esse sofá umas boas resmas de papel impresso: três ou quatro palmos de verticalidade discutível, estratificando catorze peças de teatro, duas delas históricas. Não disse tudo sobre a mobília, mas acho que dizer mais era exagerar...<sup>220</sup>

Depois, continua o detalhe, o divórcio, as mulheres de Jorge de Matos, a sua repulsa por teatros de interatividade ator – público, mais acirrada a partir do momento em que uma determinada personagem que lhe sai ao encontro durante uma atuação e lhe afaga a barba, enquanto declama “solenidades”.

Mário de Carvalho interrompe, novamente, a narrativa para explicar a repulsa de Jorge de Matos por este tipo de dramatizações:

A vida é assim: às vezes basta um minúsculo pormenor, uma minudência ínfima, para determinar efeitos devastadores. Devem lembrar-se, com certeza, daquela história do muro de duro quartzo que resistia a todas as tentativas de derrube até que apareceu um miúdo com um tamborzinho, deu um rufo, com as baquetas e logo o muro se desmoronou. Devem lembrar-se porque fui eu quem inventou esta história e estou farto de a contar. Pois foi assim. Se aquele actor não tivesse implicado com a barba de Jorge de Matos, ele continuaria a ser um espectador assíduo, como todos nós. [...] Eu preferia que não considerassem que Jorge detestava o teatro. Ao contrário, lia as peças, sofria-as, decorava monólogos, sonhava com espetáculos cívicos em que comungassem o mistério, o *logos* e a *polis*, e arrepelava-se de fúria sempre que um tecnocrata lâzudo, promovido ao poder, pretendia dar cabo do teatro português...<sup>221</sup>

Jorge de Matos escrevia peças de teatro, mas não as divulgava por receio ao inêxito, ou de que fossem devassadas e interpretadas de acordo com a tendencial inépcia dramatológica, em Portugal. O omnisciente Mário de Carvalho sabe de que constam essas peças, mas não o revela; transcreve, apenas, um curto preâmbulo de um texto relativo ao encontro de um médico bósnio (de mãe sérvia) com o filho:

«Lembras-te, filho, de quando os castanheiros estavam em flor e tu vinhas correndo, de calções, gritando...» Tenso, tenso e comovente, mas eu prometi devassar pouco das peças e tenciono manter a promessa. Para contar estes horrores de guerra, Jorge precisa de paz. Deixemo-lo tranquilo, a olhar concentrado para o seu papel A4, um iogurte encetado na mão esquerda, enquanto a direita pinça o botão *Power*, para a seguir premir o *Enter* e o computador vai emitindo ruídos laboriosos e irritantes.<sup>222</sup>

E continua asseverando, na página seguinte, referindo-se ainda a Jorge de Matos, de que melhor seria deixá-lo, “[...] até porque não é antipático, nem merece que dele se colham más impressões.”<sup>223</sup>

---

<sup>220</sup> Carvalho, Mário de, *Era bom que trocássemos umas ideias sobre o assunto*, p. 43.

<sup>221</sup> *Ibidem*, p. 44.

<sup>222</sup> *Ibidem*, p. 45.

<sup>223</sup> *Ibidem*, p. 46.

## A narrativa continua com Joel Strosse:

Regresse-se a Joel Strosse, que se agita ali perto e, muito enervado, passeia em círculo pela sala. Eu gostava de ter escrito «mede a sala em grandes passadas», mas francamente, receio que o leitor já tenha lido isso em qualquer lado. A quem escreve faz sombra essa barreira constante, eriçada de farpas, daquilo que outros mais expeditos ou temporãos escreveram. Custa-me estar vedado o uso de «Por uma noite escura e tempestuosa...», por exemplo. Alguém se apropriou da frase e dela se fez dono, de maneira que me vejo obrigado a criar os meus próprios lugares-comuns e Deus sabe como eles são inspirações do génio que me falta.

Mas como nem era de noite, O Verão estava quente e não antevejo grandes invernias neste livro, talvez possa, por ora, dispensar a «noite cerrada», ou fria e tempestuosa», sem me sentir obrigado a arranjar-lhe equivalente, ou tentado a um plágio suicida.<sup>224</sup>

A repulsa ao lugar-comum, uma vez mais, ao rebusco de adjetivação, e, ao mesmo tempo, a dileção pelo detalhe descritivo.

Prossegue o narrador, mais adiante, com a irritação de Joel Strosse interpelado pela esposa, Cremilde, que reclama pelo facto de o marido fazer vento ao deslocar-se, de um lado para outro, na sala de estar:

Na semiobscuridade da sala não explodiram labaredas pirotécnicas, nem ressoaram vozes divinais, mas impuseram-se, súbitas, vibrantes, imperativas reminiscências de canções e trechos de letras mal recordadas. E foi como se (este «como» não introduz metáforas, por ora, que as reservo para mais tarde, talvez dedicando-lhe meio capítulo ou um inteiro, para conferir um toque de literaridade *petite-bourgeoise*, muito vendável, a este texto...) a sala se enchesse de pequenas multidões juvenis, vestidas de bombazina e catedral, que em coro, balanceando os corpos, cantassem arrebatados louvores à Revolução de Outubro, a Lenine e à Maria da Fonte.<sup>225</sup>

Mário de Carvalho destaca a metáfora como fator de criatividade superior às normas linguísticas na escrita de um texto.<sup>226</sup> Curioso, ou talvez não por acaso, o fizera também André Breton no seu *Manifesto do Surrealismo* (1924), pois para esse movimento estético o máximo de imaginação com que o real pode ser descrito dá origem a encontros surreais transmutados na escrita precisamente pela identificação metafórica entre objetos *a priori* pouco afins, mas que o olhar atento e onírico do escritor, do poeta, consegue colocar em paralelo:

Foi da aproximação de certa forma fortuita dos dois termos que brotou uma luz especial, a *luz da imagem*, à qual nos mostramos infinitamente sensíveis. O valor da imagem depende da beleza da faísca obtida.<sup>227</sup>

---

<sup>224</sup> *Ibidem.*

<sup>225</sup> *Ibidem.*

<sup>226</sup> Vide “metáfora”, figura de estilo considerada essencial por Mário de Carvalho, p. 55.

<sup>227</sup> Breton, André, *Manifestos do Surrealismo*, prefácio de Jorge de Sena, Lisboa, Moraes Editores, 3.<sup>a</sup> ed., 1979, p. 59.

Jorge de Matos, comunista reacionário erigido a herói por suportar, sem fala, as torturas do regime nos tempos da faculdade, é evocado nas memórias de Joel Strosse despertando neste, de súbito, o antigo desejo de filiação no Partido. Mário de Carvalho assenta que a palavra que melhor definiria essas recordações seria *flashes* e justifica a escolha:

Soltas e breves, como *flashes* (palavra que eu, por incompetência, não consigo verter em português, parecendo-me *relance* demasiado fraco...), acudiam-lhe situações, actos, retalhos de conversas.<sup>228</sup>

Recupera a personagem Eduarda Galvão, “[...] a jovem lá de trás, de páginas tantas”<sup>229</sup> e acompanha-a à entrevista de emprego na *Modelar* (Moda + Ode + Lar), no momento em que se apresentava ao diretor, como se o conhecesse de algum lado:

«Olá, eu sou a Eduarda, a Eduarda Galvão, lembra-se?». Ele não se lembrava mas, por quaisquer artes da Providência, em que o autor não meteu prego nem estopa, daí a uns instantes apareceram uns Fulanos de fato-macaco, carregando uma secretária, vieram outros com um computador e Eduarda Galvão sentava-se, sisuda mas afoita, a dar ao teclado.<sup>230</sup>

Como se as personagens, animadas de vida própria e sob efeito da *providência*, tomassem conta da narrativa e dos papéis a desempenhar na trama. A criatividade do autor estende-se à obra, alargando-se em espontaneidade.

Mais adiante, demonstra algum receio na apresentação ao leitor do proprietário da revista, um certo “[...] *self-made man* que começara a carreira como apanhador de minhocas na Cruz Quebrada e que eu não ousou nomear por ter mau génio...”<sup>34</sup> e detém-se na descrição breve do gabinete redatorial:

Como seria interessante aprofundar este pequeno microcosmos naquele andar do Forno do Tijolo, dividido por tabiques de pasta de madeira, onde incessantemente ronronava um fax quando os telefones o deixavam ouvir e as letras corriam céleres nas pantalhas dos monitores... Seria um tratado de vida. Porém, não é para isso que eu aqui estou. Interessa-me, tão-só, a Eduarda Galvão...”<sup>231</sup>

Evita a tentação da minúcia e aborda a personagem Eduarda Galvão, carismática e ambiciosa, embora sem grande jeito para a escrita, que tem sucesso como responsável pelo correio sentimental *O Correio das Emoções*, assinando, ainda, a rubrica *Vá descobrindo o seu corpo*.

---

<sup>228</sup> Carvalho, Mário de, *Era bom que trocássemos umas ideias sobre o assunto*, p. 47.

<sup>229</sup> *Ibidem*, p. 50.

<sup>230</sup> *Ibidem*.

<sup>231</sup> *Ibidem*, p. 53.

Mário de Carvalho não lhe compreende o êxito, considerando-o, inclusive, um milagre:

Como foi possível este milagre? Sei pouco de milagres, mas acho que ela, sobre ter jeito para aquilo, foi distinguida por uma insondável intervenção divina que iliba o Autor e lhe facilita a vida.<sup>34</sup>

Aos poucos, Eduarda Galvão vai dominando a narrativa e o gabinete, manipulando as personalidades dos colegas, influenciando as que poderiam servir de préstimo a uma presuntiva ascensão profissional, não havendo, para tal, limites de expediente ou diligências desprovidas de moralidade. Não importa que se não abasteça o currículo de méritos académicos:

Onde é que Eduarda tinha aprendido estas coisas todas? *Blasé, interface, intertextualidade, frontispício, new age, paralaxe, pórtico*, e mais um ror de palavras finas? Numa vasta Universidade que só funciona à noite e que tem plúrimos departamentos nos bares do Bairro Alto e na Avenida 24 de Julho. Quem a levou lá? Foi o fotógrafo, que arranjou artes, em casa, de convencer a mulher de que a numismática exigia cada vez mais reuniões e que a revista não o largava com trabalhos nocturnos. O costume. Não consegui inventar melhor. Estes comportamentos humanos, afinal, são tão tipificados... Se salhar, à mulher do fotógrafo, até convieram as pausas de relaxe. Exalemos um suspiro de compunção.

Quer-me parecer que o leitor, neste ponto, ávido de conhecimentos sobre o futuro de Joel Strosse manifesta alguma impaciência, que lha vejo na cara. A que vem, irrita-se esta Eduarda Galvão? Peço-lhe serenidade, que não despegue do texto. A literatura é coisa muito séria, onde não entra o *zapping*. Eduarda tem um destino a cumprir e eu arranjarei maneira de a integrar na história, nem que tenha de fazer sair um deus de uma máquina. Por agora, traço-a assim, de zarcão, despachadamente, não me atardo nos pormenores, prescindindo das espessuras, não me distraio com as cores e as luzes e vou muito direito à finalidade. Mas lá que Eduarda faz falta, faz. Depois verão.<sup>232</sup>

Tal *deus ex machina*, o narrador traça destino a Eduarda Galvão, defendendo-a no interesse do enredo, apesar de se lucubrar algum enfado no leitor pelo arrogado protagonismo.

Enquanto Eduarda Galvão se encontra com o editor de uma nova revista num determinado restaurante da cidade com a explícita intenção de lhe cair em boas graças, aproveita Mário de Carvalho para lhe resumir o perfil psicológico nos seguintes termos:

Eu não queria entrar muito em pormenores psicológicos, porque tenho pressa e prometi não aprofundar em excesso esta figura, mas talvez não seja despendendo sublinhar aquilo que já está percebido: Eduarda possuía o dom de absorver toda a informação, por ínfima que fosse, guardá-la e evocá-la no a-propósito exacto.<sup>233</sup>

---

<sup>232</sup> *Ibidem*, p. 54.

<sup>233</sup> *Ibidem*, p. 57.

Eduarda Galvão consegue o emprego na *Reflex*. O editor encarrega-a de um artigo *Paris-Match*, para tal devendo entrevistar um francês *scaphandreur* (escafandrista) que corria o mundo na intenção de caminhar sobre os fundos dos mais importantes rios que encontrasse. Assim o quis fazer com o Tejo. O problema era que Eduarda Galvão não sabe francês, só que não confessa tamanha desvirtude ao editor, porquanto, anteriormente, lhe afirmara ser conhecedora da língua.

Mário de Carvalho ironiza-lhe a incultura e, no ensejo, manifesta-se saudoso da ortodoxia da língua portuguesa:

Numa legenda o vocábulo «scaphandreur» foi competentemente trasladado, no cérebro de Eduarda, para «escafandrista», ou «escafundista», ou «escafandista», caso para ver, mas sempre vagamente chegado ao português, língua que perdeu – com lástima de muitos e minha também –, aquele delicioso ph. Roubaram-nos o phósphoro, a pharmácia, o diáphano, o aphorismo... Bem assim, o Y e o Th. Bonito que jazia um myrtho, dolente, ao pé de restos de colunas, em florestas sombrias, cheias de húmus e cogumelos, por onde esvoaçam divindades, nada aparelhado com o mirto que se vende nas praças, sob gritarias, ao lado de rabanetes e raminhos de salsa...

E já agora, que sabiamente me afastei do assunto, é de aproveitar para debitar uns esclarecimentos sobre esta revista *Reflex*.<sup>234</sup>

Aflita com a inconfessada incapacidade para compreender francês, Eduarda Galvão lembra-se de um antigo professor, Jorge de Matos, colega de faculdade de Joel Strosse, e propõe-se solicitar-lhe ajuda para uma diferida interpretação do escafandrista que gravaria num leitor de cassetes.<sup>235</sup> Mário de Carvalho critica-lhe o atrevimento, mas mantém-lhe viva a esperteza e lasso o oportunismo:

É coisa que se faça, isto de telefonar a um antigo professor, por não ter mais ninguém à mão, depois de muito considerar, já em desespero de causa, após ter corrido um ror de amigos e amigas, todos confessos de crassas lacunas idiomáticas? Acho que não. Pessoalmente nunca teria nem a lembrança nem o atrevimento. Mas esta Eduarda Galvão era um bocadinho diferente de mim.<sup>236</sup>

Jorge de Matos, inicialmente, reluta o pedido da antiga aluna, mas acaba por aceder, sobrepesado pelo caráter compassivo que o caracteriza e que lhe vai muito além da vontade. O narrador escreve-lhe a resignação, combalindo-o por não ter sido capaz de se negar a ajudá-la: “E só não exclamou «O vinho está tirado, há que bebê-lo» porque eu já gastei a expressão umas linhas acima.”<sup>237</sup> Sim, Mário de Carvalho usara a expressão na

---

<sup>234</sup> *Ibidem*, p. 58.

<sup>235</sup> *Ibidem*, p. 68.

<sup>236</sup> *Ibidem*, p. 62.

<sup>237</sup> *Ibidem*.

página anterior, aquando da exposição do estado de espírito de Eduarda Galvão, na altura em que soube esta da entrevista ao francês.

As questões registadas por Jorge de Matos são levadas a Belém, onde aguarda o escafandrista momento oportuno para o mergulho no Tejo que supusera de menores dimensões, levando em conta o tamanho do país. O narrador ironiza, uma vez mais, acerca da previsibilidade das perguntas e das respostas das duas personagens e faz derivar a diegese para o apartamento de Jorge de Matos:

«*Aimez vous rester au Portugal?*» a que se seguiria a parelamente consabida resposta: «*Mais bien sur je resterais là toute ma vie dès que...*» Assim haveria Eduarda de indagar a certa altura, assim havia o escafandrista de responder, porque nenhum tinha prosápias de originalidade. Essas traças previsíveis e banais querem ficar, por enquanto, fora desta história. Por isso, enquanto Eduarda empoleirada no muro do Tejo, sentindo os salpicos das ondas nos pés e os rompantes do vento no microfone, lavra a sua entrevista, que, com justiça, era antes a entrevista do professor, saímos rapidamente de Belém, após um olhar reverencioso à Torre, e regressemos a casa de Jorge que já comeu a papa toda, acompanhada por uma banana, que é o fruto mais prático de descascar.<sup>238</sup>

Aí, encontramos Jorge de Matos na leitura levemente comocionada de uma carta da filha, missionária em S. Tomé. Mário de Carvalho, minucioso, alude à particularidade dos *is* por ela usados:

«*Paizinho*», redige ela com bolinhas a fazer de pontos nos *iii*, duma forma que só no manuscrito se pode ver e que nem eu nem a tipografia conseguimos reproduzir: «*Paizinho, como me sinto feliz aqui*».<sup>239</sup>

Joel Strosse arranja coragem para suplicar a intervenção de Jorge de Matos junto aos órgãos diretivos do Partido Comunista, para que o velho desejo de pertencer aos quadros se satisfaça, finalmente. Justifica o direito aludindo a pensamentos difusos assentes nos de Engels, Marx, Lenine, Pleckhanov e Zinoviev; ronda, com conversa mais ou menos vã, a leitura de autores de esquerda, de onde ressalta Furminov (*Tchapaev*), mas não ousa pedir-lho diretamente e cai na conversa, entretanto, um silêncio que Mário de Carvalho tem dificuldades em classificar (ironia à mistura) sem recorrer aos lugares-comuns, aos chavões de linguagem, aos estereótipos<sup>240</sup>:

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,

---

<sup>238</sup> *Ibidem*, p. 68.

<sup>239</sup> *Ibidem*, p. 69.

<sup>240</sup> Vide “todos os qualificativos de «silêncio» soam a lugar-comum”, p. 52 desta dissertação. Cf. Carvalho, Mário de, *Quem disser o contrário é porque tem razão, letras sem tretas: guia prático de escrita de ficção*, p. 213.

encontrar a qualificação para o silêncio que é, da língua portuguesa, a palavra mais difícil de adjetivar novamente.<sup>241</sup>

Finalmente, a coragem em remissão de Joel Strosse desponta e, de uma vezada, num diálogo curto e enérgico, mostra as suas intenções ao camarada Jorge de Matos.

Mário de Carvalho surpreende-se tanto quanto lho consente a onisciência narrativa:

Dramático e surpreendente! Se fosse ocasião de mordacidades ter-lhe-ia respondido Jorge no espírito dos tempos: «Mas o que é que eu tenho com isso?» Porém, Jorge não era mau tipo, como eu, de resto, já preveni umas páginas antes, de maneira que optou por um regozijo moderado.<sup>242</sup>

Jorge de Matos aconselha-o a inscrever-se diretamente no partido, mas Joel Strosse pede-lhe que interfira a seu favor, que mais fácil seria desse modo.

No ínterim, Eduarda Galvão aparece no apartamento de Jorge de Matos com a gravação da entrevista ao francês, a dramatização da viagem, as muitas dificuldades encontradas no caminho, as contingências das más-companhias nos transportes públicos, obtendo a imediata comiseração do professor. O narrador-autor comenta:

Atentos como estais, já reparastes que Eduarda sub-repticiamente já tinha abandonado no trato o «senhor doutor», passando a «doutor», abrindo progressão para o «você», ou mesmo «o Jorge» e, sabe-se lá, se «tu». A isto se chama em linguagem popular, esperta para as estratégias, «lançar a escada».<sup>243</sup>

Continua Mário de Carvalho a furtar-se ao lugar-comum, recorrendo à expressão coloquial “lançar a escada”, de porte idêntico ao provérbio, ao adágio popular<sup>244</sup>. As passagens ágeis do coloquialismo, do adagiário, para o nível mais erudito de linguagem marcam de igual modo o estilo criativo de Mário de Carvalho, neste romance.

Mais adiante, falando diretamente ao leitor, infração metaléptica inusual nos autores que não desejam quebrar a ilusão de real, donde criativa, o narrador-autor explica que, afinal, o fragor dos ventos, o rumor do rio e o ruído do trânsito impedem que se perceba alguma coisa da entrevista feita ao escafandrista, causando acabrunhamento a Eduarda Galvão e empatia a Jorge de Matos:

Já vejo que estas personagens estão num momento miudamente agitado das suas vidas. Os acontecimentos provocaram-nas e transtornaram-lhes o natural de hábitos e de pensamentos. A continuar por aqui isto agora eram águas rápidas e cachoeiras, por

---

<sup>241</sup> Carvalho, Mário de, *Era bom que trocássemos umas ideias sobre o assunto*, p. 71.

<sup>242</sup> *Ibidem*, p. 73.

<sup>243</sup> *Ibidem*.

<sup>244</sup> Cf. Carvalho, Mário de, *Quem disser o contrário é porque tem razão, letras sem tretas: guia prático de escrita de ficção*, p. 215.

socalcos penedos, arriscados, sacudidos, inquietadores, a precipitar baldeamentos uivantes e trambolhões de lascar osso.

Eu sou mais pelas prosas pacatas e defendo-me dos frenesis literários. Hei-de contar o que se vai passando com Eduarda e Jorge, por um lado, e Joel e Cremilde, por outro, mas em esparecimento. Agora apetece-me um derivativo de deixar assentar os nervos. Conheci a Caparica? É uma febril praia portuguesa de lei que vê a leste a falésia empinada com as suas fissuras arenosas; a oeste, o mar misterioso com os seus veraneantes boiando; a sul, o cabo Espichel de gloriosa memória e de mística tradição; e a norte, calo-me, porque Silva Gaio também se calou.

A Costa atrai um bom número dos nossos concidadãos que adoram aquilo. Imaginai-os a cirandar por lá, do modo palonço que foi descrito, e as nossas personagens fazendo vida entre eles. Eu prefiro deslocar-me a Lisboa e entrar no gabinete da revista *Reflex* que, ao invés da Caparica, é hoje um Éden de sossego propício a uma meditação compensadora e bendita.<sup>245</sup>

Vê-se tentado a descrever o dito gabinete e fá-lo de passagem, sem muitos pormenores, apontando o rumor prazenteiro do ar condicionado e os sapatos de etiqueta de quem, confortado no forro de coiro da secretária, aí os decide largar. Mas logo legitima o retoque descritivo deste modo:

Transferido para este ambiente, eu, para ser mais rigoroso inculcador de atmosferas, nunca devia mencionar objetos sem lhes declinar as marcas e as proveniências. A secretária, por exemplo, tem uma marca e foi comprada na loja tal, e os sapatos estão rigorosamente à moda e foram adquiridos por encomenda na casa tal e tal, da rua não sei quê, à Calçada da Estrela. E, falando no relógio e no pesa-papéis, artefactos de orgulhoso disaine, deveria também qualificá-los por esse lado. Acontece, porém, que não tenho competência para o efeito. É certo que poderia entreter-me durante uns dias a decorar marcas e etiquetas, de acordo com o princípio que aqui se anuncia em primeira mão «se não dominas um assunto torna-te especialista nele», mas, francamente, acho que estas personagens não merecem que lhes faça o jeito e o leitor há-de ser poupado àquilo que não precisa, porque, tal como eu, se está nas tintas para as emblemáticas comerciais.<sup>246</sup>

Entretanto, Bernardo Veloso, editor da secção *Sociedade e Cultura*, descansa na cadeira giratória do seu gabinete. Algures, soam as horas num relógio nos seguintes termos aludido pelo narrador:

Dentro de momentos, o relógio, imitando um de marinharia do século XIX, quererá emitir, num zumbido dengoso, as notas do *Oh Gwendolin, sweet Gwendolin...*, anunciadoras das sete da tarde, enquanto eu descrevi e perorei, já se passaram três horas.<sup>247</sup>

---

<sup>245</sup> *Ibidem*, p. 76.

<sup>246</sup> *Ibidem*.

<sup>247</sup> *Ibidem*, p. 77.

Mário de Carvalho, mais atento aos frascos na mão de Eva, a namorada de Bernardo Veloso que, entretanto, comparece, do que dedicado à descrição do gabinete, produz o seguinte comentário assente no pacto de *verosimilhança*<sup>248</sup> da narrativa:

Eu preparava-me agora para descrever melhor o gabinete de Bernardo, e já ensaiava vários ângulos, com movimentos cinematográficos do olhar, a que não faltava um contrapicado, quando alguém, truz, truz, bateu à porta e me estragou os arranjos. [...] O que eu passo agora a descrever 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 que ao famoso pacto de verosimilhança outorgado com o leitor. Mas reparem no conteúdo dos frascos para que não digam que estou a mentir. Um está vazio, pronto. E o outro? [...] São moscas, sim.<sup>249</sup>

Jorge de Matos, depois de congeminar as respostas do escafandrista com Eduarda Galvão, apagadas, por lapso técnico, do gravador de cassetes, janta com ela num restaurante da Costa da Caparica. A certa altura, surge na conversa o nome da filha, missionária em África:

Veio à balha, não me lembro muito bem já porquê (provavelmente Eduarda fez perguntas...), a filha de Jorge, que aproveitou para informar chamar-se Eufémia, nome cuja escolha não fora inocente.<sup>250</sup>

O narrador participa como se à mesa se sentasse e se distraísse, momentaneamente, do fio da conversa<sup>251</sup>. Trata-se da consubstanciação do narrador-personagem como observador direto, ser pensante no interior da própria ação.

Joel Strosse e esposa, Cremilde, estão de visita ao filho, Cláudio, à prisão Pinheiro da Cruz, em Grândola. Cremilde censura o marido por este afirmar não conhecer nenhum Cláudio. O narrador, hesitante nas metáforas que pretende usar em meio capítulo, ou um inteiro<sup>252</sup>, algures, nesta obra, escreve:

Indiferente às recriminações (esparsa e passageira chuva de penugens negras, e vá de metáfora...) Joel ia fechar o carro e repara em Eduarda, que vinha lá ao fundo, meneando o corpo, a colear a figura debaixo de um candeeiro.<sup>253</sup>

Entretanto, Eduarda Galvão, em virtude do tardio da hora a que terminara o arranjo da entrevista do escafandrista, passa a noite com Jorge de Matos. Quando o telefone soa, na manhã seguinte, ele atende a premência de um Joel Strosse desejoso de novas acerca do andamento do processo de integração no Partido. Jorge desliga e vai ao

---

<sup>248</sup> Vide a este respeito, nesta dissertação, o episódio de Rocambole, p. 39.

<sup>249</sup> Carvalho, Mário de, *Era bom que trocássemos umas ideias sobre o assunto*, p. 78.

<sup>250</sup> *Ibidem*, p. 81.

<sup>251</sup> *Ibidem*, p. 80.

<sup>252</sup> *Ibidem*, p.46.

<sup>253</sup> *Ibidem*, p. 82.

duche irritado pela insistência e mais irritado ainda porque não encontra o sabonete no sítio do costume.

Mário de Carvalho, não só comenta o episódio inspirado em *The Man Within* (1929), de Graham Greene, como recomenda a sua leitura:

Pobre Joel Strosse que empenho aquele, tão serôdio, mas tão insistente, tão atento. E tão desesperado. Pobre Eduarda, já agora. E pobres de nós todos, pensando bem, que é como remata uma obra-prima de Graham Greene que ele tinha lido na juventude e que eu recomendo.<sup>254</sup>

Jorge de Matos decide contactar Vitorino Nunes, um camarada músico, neurótico e encarregado de uma das importantes células do Partido Comunista, para lhe falar do assunto de Joel Strosse. Telefona-lhe e, enquanto este não atende, um compasso de espera permite a explicação do narrador e a evicção da monotonia de um diálogo fático, repetitivo:

O Nunes já vai atender, porque os livros não são como a vida, e as pessoas estão sempre em casa quando são precisas, à mão do autor totalitário. Também é assim nos filmes, em que os automobilistas encontram sempre lugar a jeito para estacionar, mesmo no centro de Lisboa. Imaginem as voltas e o esforço em que eu me veria enrolado se o Nunes não estivesse disponível. Teria que repetir telefonemas, encontrar mais situações, mais ambientes, mais pretextos, mais conversa e enquanto assim ia gastando papel, com ele iria também gastando a paciência do leitor, que participa na natureza dos bens escassos. Dando-se o caso de o Vitorino se encontrar amiúde ausente, lá teria eu de reiterar, não sei quantas vezes, o diálogo: «O Vitorino está? – Não, não, já saiu! Obrigado. Tlim.» Era uma sensaboria...<sup>255</sup>

Um pouco mais adiante, após duas páginas de descrição psicológica e emocional de Vitorino e da conversa telefónica havida para convencimento das qualidades comunistas de Joel Strosse a Jorge de Matos, este último hesita em lhe dar conta das boas perspectivas de aceitação no Partido, através de novo telefonema, e regozija Mário de Carvalho com essa hesitação, aproveitando-a para mudar rumo aos acontecimentos:

Ainda bem que ele não telefonou logo a seguir. Eu lá teria que dar conta da diligência e isto ia parecer um romance de fio telefónico. Não seria má ideia, para outra ocasião, mas agora, a conversa telefónica viria a introduzir cadências repetitivas, tediosas e impeditivas de eu contar o que estou ansioso por: a decidida e mui apessoada chegada de Eduarda Galvão à revista *Reflex*, nessa manhã.<sup>256</sup>

---

<sup>254</sup> *Ibidem*, p. 87.

<sup>255</sup> *Ibidem*, p. 88.

<sup>256</sup> *Ibidem*, p. 91.

A notícia de que o bispo de Grudemil mordera o cão de um vizinho provoca intensa agitação jornalística e apanha de surpresa Eduarda Galvão, entretanto retornada à redação.<sup>257</sup>

Mário de Carvalho desculpa-se por não ter antecipado o incidente, assumindo-se, uma vez mais, como narrador-personagem insciente (relapso circunstancial) e aproximando-se do leitor em convivência de rejeitados da cena prévia:

Daí o pasmo hipnótico em que havia caído (Bernardo Veloso), arrasado por um frenesi de telefonemas e um descompasso de ordens, gestos, guinchos e berros, integrantes da cena precedente, transcorrida antes de Eduarda chegar e a que não fomos admitidos.<sup>258</sup>

Jorge de Matos e Joel Strosse encontram-se e falam dos filhos. O primeiro coloca a sua num mestrado no Canadá, sendo que ela missionava, algures, em África; o segundo fazia do seu estudante na Suíça, quando o acolhia o presídio de Pinheiro da Cruz. À mentira de ambos tece Mário de Carvalho o seguinte comentário:

Quem haverá aí que não absolva estes dois mentirosos? A conversa calhou, não foram eles quem a escolheu. Para que haviam de se expor reciprocamente as suas dores mais íntimas? Todos nós, em certos momentos da vida, os vemos embargados de declarar certas verdades, para poupar derivativos capazes de dobrar as amarguras. Há-de haver no austero Livro do Juízo codicilos prolixos, dirimentes de pecados desta natureza. Eu sei, o leitor sabe, Deus sabe, mas os dois homens, não estando certos disso rapidamente mudaram de assunto...<sup>259</sup>

Ser um narrador mais neutral ou mais interventivo na narrativa é uma opção que existe desde que há histórias, e a mesma narrativa pode ter passos em que o narrador se apresenta mais opinativo e, noutros, mais neutral relativamente a personagens e ações que narra ou descreve. A criatividade de Mário de Carvalho aqui demonstrada está na sátira com que procede à tarefa de comentar a sua criação romanesca, num jogo de desresponsabilização aparente dos seres ficcionais que construiu e da forma como os faz interagir.

Eduarda Galvão persuade Bernardo Veloso a confiar-lhe o caso do bispo de Grudemil, para lá se dirigindo no todo-o-terreno do colega, fotógrafo, em velocidade exagerada, mas de confiança plena nas derrapagens adestradas nos tempos livres, no Guincho.

---

<sup>257</sup> *Ibidem*, p. 92.

<sup>258</sup> *Ibidem*.

<sup>259</sup> *Ibidem*, p. 95.

O narrador regressa à onisciência, à deidade mentora de destinos, e hesita nas possibilidades de um acidente na estrada ou na comiseração da reportagem:

Eu aqui a acompanhá-lo [ao fotógrafo], por dever de ofício, e a medrarem em mim umas tentações de criminalidade literária. Os faróis, prateando a folhagem das árvores, excluem o resto do mundo, que fica no escuro. O ambiente é tétrico. Os ramos parecem enclavinados como os da floresta do filme da Branca de Neve. E se não fosse o barulho do motor, talvez se ouvissem uivos agoirentos, ou uma gargalhada de estalo. Boa ocasião para eu dar cabo de Eduarda e já agora do fotógrafo que, também, não se perdia grande coisa. Aquele eucalipto que passou há pedacinho até tinha bom tronco para um choque...

Mas a bondade natural manda aqui outorgar uma benévola moratória. Deixá-la ir vivendo. Se eu não a castigar no romance, a vida encarregar-se-á da justiça. E se a vida passar, distraída, surgirá sempre um Justiceiro, lá no infinito, sentado entre um *quasar* e um buraco negro, disposto a pedir contas. Por esta escapa a Eduarda. Ocorre-me que ainda não contei como deve ser o caso do senhor bispo de Grudemil e, enquanto conto e não conto, o *Rover*, beneficiando do tempo narrativo, ajudado das acelerações do fotógrafo, já ia derrapando por alturas de Alverca.<sup>260</sup>

Numa curta analepse descritiva da vida do eclesiástico antes de se tornar bispo, critica-lhe Mário de Carvalho as inclinações para a caça, que considera inadequadas a um homem da Igreja, uma personagem multifacetada, a tal personagem *redonda*, de Edward Morgan Foster<sup>261</sup>:

Se eu mandasse nos eclesiásticos, não consentia. Acharia que dava mau aspecto. E sempre diria que aquela visão do lençol atado pelas quatro pontas, com animais embalados, e uma voz a trovejar: «Levanta-te, Pedro, mata e come!» era mais um sinal de exagero nos jejuns do vidente, que uma hierofania a acirrar extermínios. O padre não interpretava assim, infelizmente, e abonava-se com outros lugares das Escrituras em que eu não tenho competência. Seja como for, se se livra da minha proibição, não se livra da minha opinião. Violentar animais não é feito que se apresente. E este teve castigo terreal.<sup>262</sup>

Eduarda Galvão e o fotógrafo conseguem persuadir o bispo a entrar no carro com a escusa de o esconderem dos demais jornalistas, entretanto plantados na rua em frente à sua residência. Na realidade, o objetivo inicial fora, desde o início, o da exclusividade da entrevista que haveria de começar ainda com o carro em andamento.

O narrador chama a atenção para alguns detalhes finais do capítulo e manifesta a intenção de, mais tarde, vir a interpelar a personagem (Joel Strosse), prometendo concisão:

Agora há uma passagem muito rápida em que se contam pormenores relevantes que me convém despachar antes de rematar a primeira parte do livro. Daqui a bocado preciso de dirigir uma pequena interpelação ao Joel Strosse e, até lá, não convém que fique nada por elucidar. Se não fosse abusar, até usava alíneas e limitava-me a substantivos. Mas como costume ficar incomodado das habilidades modernas, armadas ao pingarelho, com que

---

<sup>260</sup> *Ibidem*, p. 97.

<sup>261</sup> Vide nesta dissertação personagens “plana” e “redonda”, de Edward Morgan Foster, p. 46.

<sup>262</sup> Carvalho, Mário de, *Era bom que trocássemos umas ideias sobre o assunto*, p. 100.

a minha concisão poderia confundir-se, forço-me, por disciplina, a debitar texto, embora escasso. Onde é que eu ia? Ia na Eduarda que, aproveitando-se das vantagens da posição...<sup>263</sup>

O Bispo de Grudemil é levado a casa de Jorge de Matos que, contrariado, lhe concede guarida, não resistindo às cativantes influências de Eduarda Galvão. Entretanto, os pais de Cláudio regressam da visita à cadeia e discutem acerca do estilo de condução de Joel Strosse. A esposa critica-o e ele defende-se dizendo-se avalizado possuidor de carta de condução<sup>264</sup>. Mário de Carvalho comenta a controvérsia:

Esta discussão, infelizmente, não brilha pela originalidade. Fiz um traslado das objurgatórias que os casais da classe média, possuidores de automóvel, costumam trocar pelo menos dez vezes na vida. Acho que até há uma ópera sobre o assunto. Mas isso de óperas é com o Vitorino.<sup>265</sup>

Cláudio fora impedido de cantar no coro da prisão por desregra comportamental, em Pinheiro da Cruz. Joel Strosse deambula, nervosamente, pela sala, agastado com o assunto. Apiedando-se deste, o narrador acode pleno de omnisciência, mas incapaz de intercessão; revela-se sensível ao infortúnio, porém, impotente para o retirar à solidão da sala que considera equiparável à do calabouço de Cláudio:

E vendo-o assim, desamparado, mais preso que os presos, enclausurado naquelas paredes, pensando em turbilhão, mas sem pensar em nada, caminhando, caminhando, mas sem poder ir a parte alguma, eu condoo-me. Baixo a guarda, mudo de registo, vem-me até à ideia interpelá-lo e tratá-lo, por instantes fugazes, na segunda pessoa do singular.

Deslizo cá do meu Olimpo e instalo-me por ali, naquela sala pelintra, talvez junto ao canto superior esquerdo, encostado ao tecto, do lado da empena, que é o sítio azado para tudo ver, pese embora a mancha de humidade. É o que posso fazer, o gesto que está ao meu alcance, a minha solidariedade máxima... Apercebo-me de que é inútil tentar chegar ao contacto de Joel Strosse. A minha voz não seria ouvida, as minhas mãos atravessá-lo-iam, como as de um fantasma. Naquela sala, nem desloco as partículas de poeira, nem faço que o ar desande, nem desvio a luz, nem descomponho as sombras. Tenho de limitar-me a perscrutar, a conjecturar, a espantar-me, sentindo-me, porém, mais próximo dele, do que nesta frieza neutra de sentado à minha secretária. Joel existe, eu não. Com este estado de coisas me hei-de conformar.<sup>266</sup>

A segunda parte da obra começa com nova interpelação ao leitor, explicando Mário de Carvalho as opções criativas:

A segunda parte queria eu começá-la logo de rijo, e em festa. Tinha ensejado para este lugar uma vasta elipse, de porções conformes aos estilos consabidos da Retórica e da Geometria. Mas, antes, arrebatou-me um escrúpulo cadastral de apontar, em sinopse, o que ocorreu no ínterim, com prejuízo de tal figura de estilo que fica a dever à perfeição.

---

<sup>263</sup> *Ibidem*, p. 104.

<sup>264</sup> *Ibidem*, p. 106.

<sup>265</sup> *Ibidem*.

<sup>266</sup> *Ibidem*, p. 107.

Teria a vida facilitada se os acontecimentos houvessem evolucionado de molde a eu poder dizer como Camilo «decorreram dez meses sem sucesso digno de menção...»<sup>267</sup>, deixando o tempo, entretanto, a trabalhar para o romancista.

Mas o que aconteceu, aconteceu, e não lhe falta a sua pertinência. Conta-se em poucas penadas.<sup>268</sup>

Depois, situa a narrativa num segundo preâmbulo que entende necessário à compreensão dos vindouros acontecimentos: a ex-mulher de Jorge de Matos junta-se com um ortopedista famoso; Eduarda Galvão é despedida da revista *Modelar*, mantendo-se, no entanto, na *Reflex*, após o êxito da reportagem do bispo de Grudemil, tendo ficado encarregada de entrevistar Agustina Bessa-Luís, algures, no Minho; Cláudio sobe a solista do coro da prisão; Joel Strosse lê as *Obras Escolhidas de Lenine*, telefona amiúde a Jorge de Matos, querendo saber do andamento do processo de militância, compra um dossier vermelho para recortes de jornais e não volta a perder um comício do partido; Cremilde muda-se para Grândola, mais perto ficando do filho, Cláudio, e Joel não a desencoraja na decisão.

Mário de Carvalho dedica à introdução deste segundo capítulo cerca de página e meia, e interpela, seguidamente, o leitor, voltando a afiançar-se, uma vez mais, inclinado para a descrição cénica, no caso:

Estamos situados? Pois é neste enquadramento que os convido para certo restaurante da Graça, aproximado à Rua das Beatas, não longe da Vila Bertha, onde, pelas dez da noite, já se fabrica uma musicalidade, por ora de vozearias, arrastar de cadeiras e tilintim de copos, que faz desconfiar os vizinhos, quase todos reformados e madrugadores de velhos. Isto merece a sua pincelada, arrenegando aquele célebre teórico que mandava galgar as descrições.<sup>269</sup>

Ou seja, além do enquadramento nos avanços do enredo ocorridos no intervalo entre a primeira e a segunda parte da obra, Mário de Carvalho considera fundamental, e merecedora de uma descrição detalhada, a localização do restaurante onde Jorge de Matos haveria de comparecer, mesmo que tal preferência viesse a desrespeitar, porventura, os preceitos literários de quem considera a descrição como desdenhável componente dos romances, um acessório que nada acrescenta à narrativa. Concomitantemente, cria a ilusão de que, querendo, facilmente encontra o leitor o dito restaurante:

Descia-se a Graça para a Senhora da Glória e encontrava-se uma reentrância, de empedrado mais largo, não menos escorregadio, onde, habitualmente, nas sombras côncavas, estacionavam uns vultos que era bom não encarar. Passava-se uma porta de

---

<sup>267</sup> Refere-se Mário de Carvalho à obra de Camilo Castelo Branco *O bem e o Mal*, publicada pela primeira vez em 1863.

<sup>268</sup> Carvalho, Mário de, *Era bom que trocássemos umas ideias sobre o assunto*, p. 111.

<sup>269</sup> *Ibidem*, p. 112.

madeira, outra e, não raro, voltava-se atrás, porque o restaurante não era facilmente discernível. Aposto que se o leitor o procurar não o encontrará sem a minha ajuda. Era preciso assestar bem o olhar para distinguir a entrada, ao rés duma montra minúscula, forrada a papel translúcido até meia altura, e de um anúncio vertical, embutido na parede, com vidro de proteção, tão encardido que já nem reflexo dava. O que lá estava escrito antes, em letras douradas estilo arte-novista, seio eu de ouvir dizer, porque ver, já não se vê nada. Era o Solar do Macedo. Se se acrescentar, como referência, a cavidade esboroadada duma boca de incêndio, à mão direita, é mais fácil dar com ele.<sup>270</sup>

Já no restaurante, cruzam-se cavaqueiras de circunstância, várias, entre os comensais, até se chegar à de Jorge de Matos com Vitorino Nunes, comunista de base do partido. Volta a estar presente o narrador como observador privilegiado num ângulo que lhe facilita o controlo dos movimentos das personagens, apanhando-as a meio da conversa<sup>271</sup>:

Era aqui que eu queria chegar, perto do ângulo oposto da mesa, num ponto onde se via a lufa-lufa dos cozinheiros, pela portinhola da cozinha a aonde as iguarias acudiam mais cedo, precedidas dos respetivos olores. Custou a percorrer a distância, à custa de ouvir muita faladura despicienda e de muito encontrão.<sup>272</sup>

Vitorino Nunes justifica-se por não ter conseguido inscrever Joel Strosse no partido, que não lhe fora concedida a palavra numa reunião ordinária da Casa Grande (sede), mas que iria tomar providências nesse sentido, mal pudesse. Um professor de grego ouve a conversa e intervém dizendo-se conhecedor de um tal Joel doutros tempos, que um dia o vira rasgar um cartaz do partido e seguir caminho, como se nada. Mário de Carvalho narra essa conversa, enquanto descreve o ambiente de cantigas à mesa, de semiembriagados em disputa de razões em assuntos vagos e de uma muito enfadada adolescente, desencantada com o ambiente, presumivelmente, por ter sido obrigada a comparecer no restaurante:

Não havia nenhuma boa razão para o jantar de hoje ser diferente, lá por eu falar dele. Que importa se, uma quinzena atrás, em vez da adolescente rabugenta que olha em torno com furores homicidas, cirandavam por debaixo das mesas, em grande grita, os netos de um dos casais, ou se numa quinta-feira qualquer a mãe de uma das senhoras – levada para ali independentemente da sua vontade – sofrera uma baixa de tensão que obrigara à intervenção circunspecta dum dos médicos presentes? Aquilo acabava por ser sempre a mesma coisa e ainda bem para todos.<sup>273</sup>

Vitorino Nunes, Jorge de Matos e o professor de grego abandonam juntos o restaurante e, este último, oferece-se para os levar a casa, de carro, pois fora o único que

---

<sup>270</sup> *Ibidem*, p. 113.

<sup>271</sup> Vide nesta dissertação “[...] o escritor deriva da imaginação o que bem entenda, modelando, fingindo, criando os mundos e os contextos que a bel-prazer se lhe concebiam, impondo o logro forjado no interesse do leitor”, p. 29,

<sup>272</sup> Carvalho, Mário de, *Era bom que trocássemos umas ideias sobre o assunto*, p. 118.

<sup>273</sup> *Ibidem*, p. 125.

não consumira álcool. A este ponto chegada a narrativa, acha por bem Mário de Carvalho voltar a falar de Joel Strosse, uma vez que o episódio do restaurante durara boa meia dúzia de páginas e a personagem perdera protagonismo, estando apenas presente como objeto da conversa dos três homens:

Agora reparo que há muito tempo que não falo de Joel Strosse, propriamente dito, que eu quis que fosse a personagem capital nesta história e que tem sido sobremaneira negligenciado. Por onde andava ele?<sup>274</sup>

Joel Strosse regressara ao trabalho como bibliotecário, mas não se adaptara com a devida celeridade, quer fosse por andar contrariado com a vida, quer fosse porque, raramente, apareciam tarefas que lhe permitissem comprovar essa adaptação. Numa semana, respondera tão-somente a uma carta a pedir livros, por parte do conselho diretivo de uma escola, tendo replicado, lacónico e indisposto, que a biblioteca da Fundação não era um clube de caridade cultural.

Mário de Carvalho concorda com a falta de utilidade da biblioteca e sente necessidade de a descrever com parcimónia de metáforas:

Eu vou agora explicar como se dispunha a biblioteca, mas não dissertarei sobre labirintos e serei muito seco e desmunido de alegorias.<sup>275</sup>

Finalmente, Joel Strosse recebe um telefonema auspicioso do privilégio de, finalmente, se ver comunista filiado. Dr. Heitor do Carmo Velho, próspero advogado habituado aos corredores do Palácio da Justiça, acompanhá-lo-ia a um restaurante dispendioso e gerido por brasileiros, e, como se demorasse Jorge de Matos nas suas influências, aproveitou Joel Strosse para mostrar ao advogado, figura relevante na hierarquia do partido, a sua mais que evidente vocação de esquerda e o seu mais que ingovernável desejo de célere filiação.

Para escapar à tentação fácil do lugar-comum<sup>276</sup>, Mário de Carvalho recorre à alegoria de uma simultânea de xadrez para lhe justificar o esforço persuasivo:

Jogar em vários tabuleiros! É esta subtil alegoria, decerto inventada por quem não percebe nada de exercícios escaquísticos, onde o condutor de simultâneas nunca está disposto a perder um único jogo, que me ocorre agora, por me parecer menos rural que «comer a dois carrilhos», ou outra semelhante, que menciona velas e santos.<sup>277</sup>

---

<sup>274</sup> *Ibidem*, p. 128.

<sup>275</sup> *Ibidem*, p. 128.

<sup>276</sup> Vide nesta dissertação a aversão de Mário de Carvalho pelo recurso prático e fácil do lugar-comum, distinguindo-o de algumas expressões coloquiais, p. 52.

<sup>277</sup> Carvalho, Mário de, *Era bom que trocássemos umas ideias sobre o assunto*, p. 134.

Eduarda Galvão regressa da entrevista a Agustina Bessa-Luís e, já no comboio, apercebe-se de que não consegue compreender os apontamentos tirados na pressa da conversa, ficando em sobressalto porquanto lhe veio à lembrança o caso de um colega em situação similar<sup>278</sup>. Mário de Carvalho narra, sucintamente, a entrevista de um escritor que zomba de um pouco esclarecido entrevistador em assuntos de literatura, dizendo-se amigo pessoal de Gomes Eanes de Azurara, afirmando que ambos faltavam às aulas para roubarem bananas e abacates na quinta do Intendente Pina Manique; que baseava a sua escrita na influência do famoso autor Antoine Champalimaud; e outras jocosas provas da incultura do jovem jornalista. O narrador descreve o carácter deste escritor:

Um outro escritor, do tipo abjeccionista, cujo nome não lhe [a Eduarda Galvão] ocorria, e a mim também não, proferiu umas declarações na rádio insultuosas para várias figuras públicas, de modo a que toda a gente se lembrasse de que ele era dotado de existência. O diretor encarregou um jovem estagiário de fazer a entrevista ao homem.<sup>279</sup>

Interessa, sobretudo, a interpelação ao leitor salientando que se não lembra do nome do entrevistado, dando a aparência de se desfazer da omnisciência controladora dos destinos e caracteres das personagens e levando na esteira do fracasso Eduarda Galvão, em análogas circunstâncias.

Mário de Carvalho volta a desguarnecer-se de omnisciência quando o professor de grego, que transportava Jorge de Matos e Vitorino Nunes no Bentley, confessa que, por vezes, não para nos cruzamentos, limitando-se a avançar, a fechar os olhos e a confiar na sorte. Vitorino Nunes, padecente de fobias várias, assusta-se e afeta-se de súbita torrente adrenalina:

No percurso até ao Lumiar, a tensão arterial de Vitorino sofreu tratos violentos, agravados pelos fluxos de adrenalina a que não estava acostumado e que se despenharam, não sei donde, em golfões [...].<sup>280</sup>

Joel Strosse tenta telefonar a Jorge de Matos, mas este encontra-se em casa do professor de grego, juntamente com Vitorino Nunes. Irritado pela ausência do camarada, mune-se da tesoura de recortes de artigos importantes e abre o *Ça ira!*, jornal de esquerda consultado assiduamente, a partir da altura em que decidira ser comunista.

O narrador-autor dispõe da personagem nos seguintes termos:

---

<sup>278</sup> *Ibidem*, p. 137.

<sup>279</sup> *Ibidem*, p. 137.

<sup>280</sup> *Ibidem*, p. 141.

Instalado no escritório, munido de tesoura, ele recortou um artigo do *Ça ira!*, cujo tema era «adaptação da esquerda consequente às vicissitudes do Mundo moderno», e ficou à minha ordem.<sup>281</sup>

Ou seja, aproveita o interlúdio da ação, entretido que estava Joel Strosse no recorte do artigo, para, numa curta analepse, aludir aos acontecimentos dos últimos dias.

Joel Strosse envia uma missiva tecnocrática, mas bem aceite pela chefia, relativa à racionalização de recursos humanos da biblioteca, sugerindo que se substituíssem as duas funcionárias com quem trabalhava por apenas uma, dando-se ao critério de descrever os traços profissionais e de carácter tidos como indispensáveis às funções de bibliotecária nos quais encaixava, na perfeição, Florentina Palha. A fim de se conhecerem um pouco melhor, Joel Strosse convida-a para um lanche na pastelaria *Alecrim Dourado*. Aí, expõe ela os seus gostos literários, salientando a poesia, desde que bem rimada; ele divaga acerca de uma sociedade desprovida de criminalidade e de droga, um verdadeiro paraíso económico e de outras virtudes sociais. Prepara-se para estender verborreia e detalhe na utopia, mas é, subitamente, interrompido pelo sarcasmo do narrador:

E Joel traçou a traços gerais, com gestos amplos, os recortes duma sociedade outra, que eu não sei bem onde fica, mas deve ser à esquina do reino da Barataria com o Kingdom of Nowhere, frente aos domínios da Cocanha, com a ilha da Utopia à vista, rebrilhante dos ouricalcos da Atlântida.<sup>282</sup>

Bem vincada a opinião relativa aos devaneios dos ideais de Joel Strosse, Mário de Carvalho traz à ação o professor de grego:

Então aquele professor de Grego não tinha nome? Acho que já o vai merecendo, pelo seu esforço de protagonismo, a querer à força entrar nesta história. Como é que ele se há-de então chamar? Pensando bem, fica-lhe a calhar Vasco Reboredo, mas não há-de passar além de seis páginas, se tanto, embora exemplares.<sup>283</sup>

Portanto, alude ao envidado desejo da personagem de fazer parte da história; acha-a merecedora de participação, por tal solicitude; atribui-lhe nome próprio e projeta-lhe seis páginas de protagonismo. Mais uma vez a criatividade da explícita infração metaléptica, por termos um ser ficcional – a personagem professor de Grego – a aparentemente pertencer ao mesmo nível ontológico do autor real, Mário de Carvalho<sup>284</sup>.

Vera Quitério é funcionária do Partido Comunista, no Comité Central. Ao telefone, vai aquiescendo as observações do interlocutor, enquanto assenta no caderno de

---

<sup>281</sup> *Ibidem*, p. 142.

<sup>282</sup> *Ibidem*, p. 144.

<sup>283</sup> *Ibidem*, p. 145.

<sup>284</sup> Vieira, Cristina da Costa, *A construção da personagem romanesca: processos definidores*, p. 320.

apontamentos o que pensa digno de registo. De vez em quando, comenta: “Pois, pois, era bom que trocássemos umas ideias sobre o assunto” e Mário de Carvalho avisa o leitor de que múltiplas vezes se irá repetir esta expressão:

No decorrer da presente conversa, ora isoladamente ora no meio de outras frases que pouco interessam, esta expressão surgirá repetida. É aquilo a que, metaforicamente, na prosa fradesca, se chama «um bordão de linguagem». A ele voltarei porque, dando o título ao livro, merece alguns desenvolvimentos.<sup>285</sup>

Vera Quitério tem a compulsão de tomar notas de todas as conversas, sejam ao não ao telefone; Mário de Carvalho ironiza, estabelecendo comparações entre esta compulsão e o atrás referido bordão de linguagem:

Se a frase «era bom que trocássemos umas ideias sobre o assunto» pode ser vista como um bordão do discurso, a anotação frenética e compenetrada de discursos em papeluchos, há que encará-la como um «bordão de comportamento».<sup>286</sup>

Mais adiante, descreve a vida da funcionária, a precocidade do apelo do Partido Comunista, a impiedade da Polícia Internacional e de Defesa do Estado, que lhe entra casa afora e lhe encarcera os pais, ficando ela entregue aos cuidados de uma tia. Posteriormente, na juventude, é vítima de maus-tratos e cumpre cinco anos de detenção no Estabelecimento Prisional de Caxias por não esclarecido delito.

Aqui, o timbre jocoso e fluído da narrativa torna-se grave e sério:

Se eu tivesse de lhe contar a vida toda, um livro destes não chegava e ser-me-ia difícil manter este tom ligeiro, porque o assunto pede seriedade e apela à mágoa. Basta que diga que Vera começou a perceber que a vida não era só feita dos clandestinos com o povo, por um lado e a PIDE com os capitalistas de chapéu alto, por outro, alguns anos após o 25 de Abril. A complexidade das coisas demora muito a suspeitar-se, quanto mais a aprender-se.<sup>287</sup>

Mário de Carvalho, depois de mais uma analepse esclarecedora da complexidade da vida de Vera Quitério, lança ao leitor uma pergunta retórica à qual logo se apressa a responder:

E quem é que prolixamente telefonava a Vera nessa tarde? Era o advogado Carmo Velho, com grande alarme e vozeirão tremebundo.<sup>288</sup>

Dr. Heitor do Carmo Velho, aproveitando o intervalo de convívio no escritório de advocacia, sabendo, através do testemunho de alguns dos colegas, da atitude Joel Strosse

---

<sup>285</sup> Carvalho, Mário de, *Era bom que trocássemos umas ideias sobre o assunto*, p. 151.

<sup>286</sup> *Ibidem*, p. 152.

<sup>287</sup> *Ibidem*, p. 153.

<sup>288</sup> *Ibidem*, p. 154.

que, tempos idos, rasgara cartazes da AD e escarnecera de Álvaro Cunhal a quem apelidara de *Demónio das Estepes* num boletim paroquial onde se subscrevia como *O Vingador*, telefona, então, a Vera Quitério para que destes factos se tornassem conhecedores os mentores do partido.

Mário de Carvalho elucida o leitor acerca das particularidades da expressão: *Era bom que trocássemos umas ideias sobre o assunto*, e dos exageros da sua aplicação por parte de Vera Quitério. A explicação é longa, mas impõe a genuinidade criativa e munificência literária do autor a íntegra reprodução:

Como é que Vera havia chegado a este requinte de um tique de linguagem [referindo-se à antedita expressão] tão comprido e complicado? Começou por um «n'ê?» nasalado e musical no final das frases, continuou com um «não é verdade», transitou para um «não sei se estás a ver», logo completado por um «não sei se estás a ver a ideia». Daí passou para «há que discutir» e, mais tarde, refinou-se e fixou-se no «era bom que trocássemos umas ideias sobre o assunto». Eu já fiz uma detalhada investigação sobre a matéria dos auxiliares de frase, recolhi milhares e milhares de expressões, consultei alguns tratados, nacionais e estrangeiros, e ainda não encontrei referência a alguém que usasse um «bordão» tão arrevesado, nem explicação para o mesmo. Estou em crer que a bondade natural de Vera acabou por achar aquele «há que discutir» demasiado imperativo no «há que», e demasiado conotativo de desavença no «discutir». O subconsciente dela deve ter amaciado o «há que», sobremaneira seco e autoritário para um mais urbano «era bom...». «Era bom que discutíssemos» poderia, talvez, dar ideia de desafio para uma boa zaragata. De maneira que Vera há-de ter preferido o eufemismo do «trocar ideias». Este «trocar ideias» estava mesmo a pedir um complemento. Claro que não eram ideias tolas, no ar, veleiras. Eram ideias acerca de determinada matéria. Donde: «sobre o assunto». É assim que eu interpreto, não sei se com argúcia, a recorrência desta frase que, havemos de convir, soa muito melhor e faz mais sentido que o primitivo «n'ê?». Mas estou disponível para outras interpretações mais informadas.<sup>289</sup>

Portanto, Mário de Carvalho provê a personagem Vera Quitério de poder decisório sobre a tipologia de linguagem a usar, reservando-se ele, autor, ao critério de a interpretar, em parceria e em pé de igualdade, com o leitor.

A entrevista de Eduarda Galvão a Agustina Bessa-Luís mantém-se-lhe fresca na memória, mas não sabe como a traduzir em texto. Socorre-se de Jorge de Matos, vai ter com ele a sua casa, mas este mostra-se evasivo e cansado, após o encontro com Vasco Reboredo e Vitorino Nunes. Apesar disso, aceita ajudá-la e convida-a a entrar. Na televisão passa um filme de extraterrestres. Eduarda Galvão come. Mário de Carvalho sente que a narrativa se lhe entedia, neste ponto, e resolve abreviá-la:

Ainda bem que naquele dia sucederam a Jorge, antes da diversão do solar do Macedo, eventos dignos de menção<sup>290</sup>. Não fosse este dia em cheio – do ponto de vista do narrador – e lá teria eu de semear acontecimentos pelo livro fora. Assim posso permitir-me

---

<sup>289</sup> *Ibidem*, p. 156.

<sup>290</sup> Incidente proléptico da indisciplina de alunos de uma escola secundária (Jorge de Matos era Inspetor do Ministério da Educação).

condensar tudo nesta secção, enquanto Eduarda vai devorando a ceia e apreciando o seu filme de extraterrestres.<sup>291</sup>

Jorge de Matos telefona a Joel Strosse para o pôr ao corrente dos resultados da deliberação do Comité Central (a declinação do seu pedido de filiação), quando este participava num dos Programas Culturais que, periodicamente, promovia a Administração da Fundação.

Florentina Palha manifesta-se agastada com a imediação de Eduarda Galvão no espaço deambulante de Joel Strosse.

Rui Vaz Alves, o vogal da administração, passeia-se por entre os participantes e faz tenção de apresentar Eduarda Galvão a Joel Strosse. Este finge conhecê-la vagamente. “Temo-nos visto por aí.<sup>292</sup>”, refere, e, receando que ela lhe denuncie o filho como detido em Pinheiro da Cruz por tráfico de droga, ao invés de residente em Toronto como estudante, aborda-a, sub-repticiamente, e suplica-lhe sigilo, ignorando ser já tardia a rogativa.

Rui Vaz Alves aborda, cinicamente, Joel Strosse e solicita-lhe o favor de contactar o filho, no Canadá, com a forjada intenção de que viesse este a tratar “*in situ* do despacho de uns tótemes índios<sup>293</sup>”. Joel Strosse hesita, mas acaba por responder afirmativamente ao pedido, que, mal pudesse, consultaria o filho para esse propósito. E é neste estado de espírito que se dirige ao bar *A Oficina*, onde o espera Jorge de Matos e a notícia da recusa da sua inscrição no Partido.

A contextualização serve o enquadramento do comentário de Mário de Carvalho respeitante a estes incidentes:

Estes recursos da escrita aqui não me bastam para oferecer o dramatismo dos passos de Joel Strosse em direcção ao bar chamado A Oficina, depois de se ter chamado Samoa e Katmandu, e que ficava a duzentos metros da Fundação, para os lados do Bairro de S. Miguel. Eu preferia não ter de lidar com as sombras reais, sem muito que se lhes diga, os ruídos habituais do trânsito, conhecidos de toda a gente, as fachadas tristonhas ou alegres, como as de todos os dias. Isto merecia era perfis estorcidos, dobrando-se à passagem de Joel, focos que o iluminassem e mudassem de cor, de momento a momento, traçando-lhe sombras caprichosas, ora alçando-se pelas paredes, ora projectando-se ao comprido, adiante, ora redemoinhando em formas enclavinadas, atrás dele. E uma música soturna, com compassos graves, cortados pelo estridor dum oboé, bruscamente calado. Os passos reboariam ritmados, como um coração a pulsar, a respiração zuniria numa ventania sincopada, de empastelar microfones, e buzina que apitasse deixaria sempre a impressão extenuada do langor duma sirene de ambulância, ou, talvez, do sinal dolente de uma escuna entre névoas, esperando, fundeada.

---

<sup>291</sup> Carvalho, Mário de, *Era bom que trocássemos umas ideias sobre o assunto*, p. 157.

<sup>292</sup> *Ibidem*, p. 169.

<sup>293</sup> *Ibidem*, p. 170.

Pois era. Se fizerem um filme deste romance, quero-o, nesta passagem, muito expressionista, de estúdio, cheio de efeitos, com muito papel pintado, e habilitado a palavras sagazes dos *Cahiers du Cinéma*, ou de quem quer que os substitua.

Infelizmente, os meios de que disponho são estes das palavras, de si pobres e mais pobres ainda da indigência imaginativa de quem as pastoreja. Dirão que me cabe dar os pensamentos de Joel Strosse durante o percurso e que tenho todas as páginas do mundo, ou pelo menos a que o meu orçamento e paciência comportarem para os ir desfibrando e estendendo como Dido, arguta, a fazer render a sua pele de boi. Mas estou em condições de garantir – defendendo-me –, que, nesta altura, Joel conseguira o feito espantoso, digno de registo, de durante trezentos e cinquenta passos, correspondentes a duzentos e dez metros e sete minutos e meio de andanças, não pensar absolutamente em nada. Trata-se de assinalável milagre, aspirante ao nirvana, embora um nirvana subalterno, europeizado, que lhe teria necessariamente ocorrido se ele tivesse pensado nisso. Ainda bem que não pensou, porque o nirvana, nestas circunstâncias do trânsito lisboeta, traz sérios riscos de atropelamento.<sup>294</sup>

Não há, em nossa opinião, “exercícios de maçadoria a armar ao bonito, de acordo com padrões de bem-escrevência”<sup>295</sup> na escrita de Mário de Carvalho, como o comprovam estes três parágrafos.

Jorge de Matos segue para o bar *A Oficina* de autocarro e, saturado e inquieto com uma altercação havida entre um reformado, duas ciganas e o condutor, sai uma paragem antes da devida, tendo de percorrer a pé os restantes quinhentos metros. Depois da descrição do modo curvado de andar, do efeito do caminhar por entre o desassossego dos transeuntes e dos sentimentos de apreensão por ser mensageiro de más novas, sente-se Mário de Carvalho na obrigação de lhe serenar os pensamentos:

Os transeuntes são habitualmente ruins psicólogos e ignoram o que vai no íntimo de Jorge, inepto para conceber um ataque violento ao próximo. A cara exprime ferocidade, sim, mas o imo, embora revoltado e, às vezes, confundido, é inofensivo. Ao invés de Joel Strosse, a sua caminhada para *A Oficina* arrasta-se pontuada de efervescentes pensamentos. Sendo eles muito confusos e misturados, ofereço-me eu para os por em ordem.<sup>296</sup>

Na ordem destes pensamentos cabe o arrependimento da menor atenção concedida às indulgências e às compreensões dos assuntos de Eduarda Galvão, a quem enviara um recado clínico negador da seriedade do relacionamento que se adivinhava entre ambos, na sua opinião.

Mário de Carvalho condói-se de Jorge de Matos, aludindo à alegoria do *Cahiers du Cinéma*:

«Coitado do Jorge» digo eu, com vénia ao realizador do filme portador do mesmo nome. Se ele soubesse do risinho achasquinado que sobreveio a Eduarda, logo que acabou de ler a carta, e dos eventos que se seguiram, sentir-se-ia plurimamente amesquinhado, abrasado

---

<sup>294</sup> *Ibidem*, p. 174.

<sup>295</sup> Vide nesta dissertação a opção pelo pormenor como elemento abonador de verosimilhança na composição artística de um texto, p. 57.

<sup>296</sup> Carvalho, Mário de, *Era bom que trocássemos umas ideias sobre o assunto*, p. 175.

de ódios candentes contra a sua própria maneira de ser, com o ego rebaixado até às pedras da calçada, ou, quem sabe, ainda mais fundo.<sup>297</sup>

Eduarda Galvão moteja, publicamente, a missiva de Jorge de Matos, indiciadora do princípio de que estaria ela apaixonada por si, e que a ele caberia a veleidade do dever da quebra da relação, por razões de idade e de cultura. Bernardo Veloso, editor da secção *Sociedade e Cultura* da *Reflex* era dos que mais escarnecia, ao ouvir a leitura pública de Eduarda.

Destarte, sente-se o narrador na obrigação de acudir, apiedando-se, uma vez mais da personagem, fazendo fé de que não surgiria dos escarneadores ao romantismo de Jorge e Matos uma resposta coletiva acrescentadora do motejo:

O azedume de Jorge, já de si carregado, foi poupado à ciência destes derivativos [motejo]. Se, nesta conformidade, eu sou capaz de garantir a integridade física dos transeuntes já não me responsabilizo no caso de Jorge ter de acrescentar esta humilhação à sobrecarga do quotidiano. Oxalá a Eduarda Galvão e aos seus faceiros colegas da *Reflex* não lhes dê para responder colectivamente a Jorge, como na carta dos cossacos ao sultão [quadro do pintor russo Ilya Repin], com piadinhas e aleivosias...<sup>298</sup>

Jorge de Matos, no caminho a pé até ao bar *A Oficina*, assiste a uma alteração decorrente de um acidente de trânsito sem gravidade, mas de desmedidas repercussões do ponto de vista da falta de decoro dos diretamente envolvidos que vão, desde uma berrada imposição dos entendimentos relativos às responsabilidades de cada qual, à recíproca agressão a pontapé. Vai razoando por entre classes e ordens sociais, congratulado da sua condição de “professor, de freguês, de mandante, de utente de serviços, estatutos que [lhe] balizavam a linguagem e as atitudes”<sup>299</sup>. Depois, aconselha, em pensamento, aos meliantes do acidente, a releitura de Rousseau, enquanto reflete sobre os mistérios de um povo ignorante e atido a preeminências de discussões sem sentido, mas também à heroicidade da evolução humanal e à generosidade histórica da criação artística desse mesmo povo.

Aqui, tece Mário de Carvalho uma observação em tom de dúvida relativa à leitura como método promotor de civilidade:

Reler Rousseau até não é má ideia. Reler, aliás, nunca é má ideia. Mas, enquanto for refletindo [Jorge de Matos], convém atentar aquela frase grave, largada assim de passagem pelo professor de Grego e que eu deixei passar, por discrição e lapso, sem a valorizar como devia, com cartela, capitular, sublinhados e comentários enriquecedores: «A realidade é muito abusadora».

---

<sup>297</sup> *Ibidem*, p. 176.

<sup>298</sup> *Ibidem*.

<sup>299</sup> *Ibidem*, p. 179.

Não creio que Vitorino Nunes, a quem o estatuto de «controleiro», ou equivalente, fora apostado, como a alguns, noutros tempos e latitudes, uma estrela de lata lhe seja uma grande ajuda.<sup>300</sup>

Portanto, Jorge de Matos, atendendo ao padrão comportamental dos envolvidos no acidente, à censurável atitude dos circunstantes arremetedores de avulsas e tendenciosas ponderações, envergonha-se da grosseria do povo e generaliza-lhe os defeitos com o cuidado de se autoexcluir, de se situar na franja das virtudes humanas próprias de pessoas cultas, esquecendo-se de que também ele participara na curiosidade ajuizadora do acontecimento. Mário de Carvalho não gosta e sai em defesa do povo:

Conceda-se a Jorge o comprazimento neste engano. Mas ele também há-de condescender em que a apreciação sobre a plebe vil e descompassada ignorava aquelas auras que de vez em quando a bafejam e santificam, metamorfoseando-a miraculosamente de populacho em povo.<sup>301</sup>

Mais adiante, ainda a caminho de *A Oficina*, Jorge de Matos presencia novo incidente de rua, desta feita, um assalto por esticção. Atónito pela impassibilidade dos transeuntes, apresta-se a ajudar a vítima, após roubo consumado, uma idosa desamparadamente caída na calçada. O roubo fora perpetrado de moto e quis parecer a Jorge de Matos que quem a conduzia seria uma jovem, levando-o o pensamento a compará-la a Eufémia e a comprazer-se com o que, havia muito, lhe considerara grave infração: o espírito de missionária. Agora que Eufémia decidira voltar, tinham regressado, também, as discussões com a esposa, que não aceitava financiar a viagem de volta à filha. Mário de Carvalho remata a desabrida polémica do casal ao telefone, dias antes:

E lá estávamos caídos em plena gritaria ex-conjugal. Perdoarão que eu não desenvolva mais este diálogo e me abstenha de penetrar as recordações iradas de Jorge sobre a conversa dessa manhã. Depois de um «Eu?» indignado, Jorge também tinha começado a gritar. Seguiu-se um grande novelo de raciocínios incompletos, transmitidos por um vocabulário que os excedia. Jorge, querendo agora recordar-se, já tem dificuldade em evocar as palavras exactas com que vociferou. À ex-mulher acontecerá o mesmo. Ambos sabem apenas que estão irritados, magoados e ofendidos. É-me até difícil assegurar qual dos ex-conjuges foi o primeiro a desligar o telefone. Cada qual garantiria que fora o outro.<sup>302</sup>

Seguidamente, retorna à descrição, desta feita, à do bar *A Oficina*.

De entre o que mais parece impressionar Jorge de Matos conta-se uma colher de vazamento suspensa por correntes, e um casal circunspecto, impassível, de olhar perdido na verticalidade de um objeto impreciso, algures, no teto. Diz o narrador que, na altura

---

<sup>300</sup> *Ibidem*, p. 180.

<sup>301</sup> *Ibidem*.

<sup>302</sup> *Ibidem*, p. 186.

da descida da escadaria de metal ao encontro de Joel Strosse, Jorge de Matos “[...] encarou com o casal estático que ainda não se mexeu, desde que eu comecei a falar nele”.<sup>303</sup> Trata-se de um comentário breve, quase passando despercebido ao leitor menos atento, mas que mistura na narrativa o detalhe da estupefação de Jorge de Matos perante a imperturbabilidade do casal com a estupefação do próprio narrador.

A trama expira com o abatimento psicológico e emocional de Joel Strosse, aquando da constatação de que não seria aceite no Partido, por mor das incurialidades do passado. Enredo consumado nas duas últimas páginas da obra *Era bom que trocássemos umas ideias sobre o assunto*, dedica-se, então, Mário de Carvalho, ao resumo do porvir das personagens numa sátira criativa à obrigatoriedade das ações fechadas, começando por Joel Strosse:

E assim, prestes terminará o romance do infeliz Joel Strosse. Não sei o que lhe acontecerá de seguida. Talvez, após os telefonemas dessa noite, ele se instale no seu escritório e descubra na estante certa poesia de Rilke, *reiten, reiten, reiten...* e lhe venha, por associação, à memória, uma canção guerreira: *ich hatte einen Kameraden / einen bessern findest du nitt*, ou outra da mesma estirpe sinistra. Não garanto, mas será de admitir, porque Joel se encontra em estado de vulnerável labilidade. Numa prateleira da estante, atrás de um soldado de chumbo já muito encardido, pousam, irmanados, o *Alcorão* e a *Bíblia Sagrada*. Outras hipóteses de consolo que deixam em aberto... Sabe-se lá...<sup>304</sup>

A delinquente existência de Cláudio confiná-lo-ia a estâncias, mais ou menos prolongadas, nos diversos estabelecimentos prisionais do país.

Jorge de Matos consagra-se ao regresso de Eufémia e consegue-o. Ela volta avessa à Igreja e dedicada ao fabrico de joias de acrílico numa determinada *boutique*:

Eduarda Galvão, que eu [o narrador] perdoei, por não haver mais ninguém capaz disso, não morrerá tão cedo, nem no romance, nem fora dele, mas terá contrariedades grandes, ao contrário do que lhe anunciaram os astros interpretados por um cidadão que se tinha considerado competente para os interpelar após a falência do *stand* de automóveis em que até era bom profissional.<sup>305</sup>

Eduarda casa com um estilista de moda feminina; a *Reflex* entra em falência; cozinha bolos para fora e apresenta um programa matinal na televisão sobre culinária ecológica. Mais tarde, prospera dando aulas de ginástica alquímica.

A tia de Vitorino Nunes morre e ele junta-se com Vera Quitério num velho apartamento das Avenidas, passando ambos a dizer, bastas vezes, *era bom que trocássemos umas ideias sobre o assunto*.

---

<sup>303</sup> *Ibidem*, p. 191.

<sup>304</sup> *Ibidem*, p. 200.

<sup>305</sup> *Ibidem*, p. 201.

“E o Tejo continuou a correr e os tempos a não haver meio de os parar”.<sup>306</sup>

---

<sup>306</sup> *Ibidem*, p. 202.

## CONCLUSÃO

Interpelado por algumas das personagens de *Casos do Beco das Sardinheiras* (1989), Zeca da Carris, Chico Estivador e Zé Metade, descontentes com o facto de se terem dado por concluídos os *casos* (contos) e havendo muito mais a contar, nos seus pareceres, Mário de Carvalho responde-lhes diretamente negando-se, alegando que, se o fizesse, grande seria o risco de se enlear em *literatura de facilidade* e de ser considerado um escritor de segundo plano:

[...] já estou até meio repeso de ter escrito as histórias que escrevi. É que não é a minha vocação, percebem? Eu cá gostava era de escrever assim coisas grandiosas como o *Gilgamesh*, a *Odisseia*, a *Moby Dick* e não os pequenos Casos do Beco das Sardinheiras e da sua arraia-miúda, não desfazendo. Sabem o que é que eu ganho com isto, sabem? Pois bem: vão-me chamar um escritor menor, vão-me acusar de estar para aqui a fazer literatura de miuçalha, de facilidade, de pechisbeque, de cutiliquê, literatura patchuli, literatura pataqueira, hã? E se calhar até lhes dou razão. Só que eu não tenho culpa de que vocês me tenham assaltado os sonhos...<sup>307</sup>

E acrescenta na página seguinte:

[...] não posso continuar assim a aviltar a literatura por vossa causa, caramba, tenho que trabalhar um bocado sobre a língua, tenho que escrever coisas soturnas, sinistras. Tenho de falar de Tebas...<sup>308</sup>

Antes de *Casos do Beco das Sardinheiras*, no qual alude ao romance a escrever, posteriormente, *O Livro Grande de Tebas, Navio e Mariana* (1982), com que viria a receber o Prémio Literário Cidade de Lisboa, Mário de Carvalho escrevera *Contos da Sétima Esfera* (1981). *Era bom que trocássemos umas ideias sobre o assunto* surge depois de *Um Deus Passeando pela Brisa da Tarde* (1994), das mais reconhecidas e premiadas obras de sua lavra. Embora não conformando regra extensível à totalidade da sua obra, a realidade é que, numa análise superficial, nos parecem oscilar os exemplos referidos entre uma literatura profunda e mais erudita, e uma literatura fluída e (aparentemente) mais despreocupada (do ponto de vista do leitor), despreocupação que não comporta, de modo algum, a qualidade de *aviltador* de literatura, modesta autorreflexão deixada pelo autor em *Casos do Beco das Sardinheiras*. Não. O génio criativo de Mário de Carvalho solta-se com aparente naturalidade, como se intuitivamente, mas os preceitos de escrita que encontramos em *Quem Disser o Contrário é porque tem Razão* revelam que não tão intuitivamente assim, isto é: que na arquitetura antecedente, o tema, o assunto e a ação se

---

<sup>307</sup> Carvalho, Mário de, *Casos do Beco das Sardinheiras*, Lisboa, Porto Editora, 10.ª Ed., 2019, p. 83.

<sup>308</sup> *Ibidem*, p. 84.

conceberam como matéria pensada e estruturante de um enredo que parece correr ao sabor da narrativa, ao critério do instinto, fruto da *inspiração* do momento. Aliás, a inspiração raramente é mencionada por Mário de Carvalho em qualquer destas obras, salientado ser esta uma virtude escassa e só ao alcance de sobredotados; assim o distinguíramos com o exemplo de Salieri e Mozart, na introdução da presente dissertação. Depois, vem o domínio e a facúndia da linguagem, as figuras de estilo, as descrições cénicas e das personagens, os diálogos, enfim, de tudo o que ao leitor se lhe aparenta fácil, mas trabalhoso ao autor de produzir.

Recorde-se que o objetivo primordial era, pois, o de descobrir a escrita criativa de Mário de Carvalho, especificamente, na obra *Era bom que trocássemos umas ideias sobre o assunto*. Afigurava-se-nos tarefa de complicado desenredo a de encontrar um padrão a partir do qual se lhe mensurasse essa criatividade literária, e mais difícil se nos deparou a quando, em *Quem Disser o Contrário é porque tem Razão, letras sem tretas: guia prático sobre escrita criativa*, constatámos a inexistência de um receituário objetivo para a arte de bem escrever, logo, a carência da expectável literatura em formulário por objetivos operacionais diretores de estilos à disposição do aspirante a escritor. Pior: aconselha Mário de Carvalho constância insurretiva, uma insurreição partilhada com o leitor nas interpelações em *Era bom que trocássemos umas ideias sobre o assunto*. Contudo, e ainda assim, três géneros de paridade relativa aos normativos de escrita por si sugeridos descortinámos no terceiro capítulo da presente dissertação: o tipo de linguagem usada nas interpelações ao leitor, as figuras de estilo de sua preferência (metáforas, ironias e litotes) e a volubilidade das personagens, a valorização equiparada de protagonismos, de tal modo que se torna tangencial a diferença entre as secundárias e a principal, com infrações metalépticas explícitas e mordazes.

De salientar que Mário de Carvalho não recorre à minúcia de que se diz professo para as descrever, de uma vezada, numa determinada frase, ou num certo parágrafo, as suas personagens; antes as vai revelando, aqui e ali, segundo características psicológicas amiúde deduzidas da ação ou, tantas vezes, diretamente comentadas com o leitor, conferindo-lhes menor importância no que diz respeito às respetivas particularidades físicas. Joel Strosse assume-se como protagonista, mas não se dá a conhecer mais intimamente que as demais personagens, secundárias, ativas e prolixamente narradas no interesse do enredo, bem longe de “esboçadas de brocha solta”<sup>309</sup>.

---

<sup>309</sup> Vide nesta dissertação p. 45.

O enredo, *a priori*, afigurava-se descomplicado, quase entediante, ou seja: um homem decidido a tornar-se comunista não é, em nosso entender, um tema de particular interesse para o leitor comum. Cedo, na narrativa, no entanto, a ironia nega essa inicial impressão de tédio: bastaria a Joel Strosse deslocar-se ao Comité Central do Partido Comunista, preencher um impresso de inscrição e consumado estaria o romance. Aliás, mais complicação, menos complicação, seria este o destino expetável dessa personagem, no final da narrativa. Mas o génio de Mário de Carvalho reserva-lhe um urdido pleno de sentimentos e mundanidades, um extravio de ilusões na tecnocracia, no amor-próprio e nas afigurações de pundonor avindas ao longo da narrativa. Não chega, pois, a inscrever-se no Partido.

Digno de registo, outrossim, é o facto de nenhuma das personagens encontrar na rotina das respectivas vidas sentimentais felicidade fácil: Joel Strosse separa-se de Cremilde; a ex-mulher de Jorge de Matos junta-se com um ortopedista; morre a tia a Vitorino Nunes e este junta-se com Vera Quitério, autora do bordão de linguagem *Era bom que trocássemos umas ideias sobre o assunto*; Vasco Reboredo, o professor de grego, continua viúvo; Florentina Palha acaba sozinha; Cláudio Strosse perpetua-se na prisão; Eufémia Matos divorcia-se da Igreja; apenas Eduarda Galvão parece encontrar felicidade (embora dúbia) casando com um estilista de moda feminina. Reveses propositados de fragmentação afetiva? Teria Mário de Carvalho em mente este urdido de desaires, desde o início? Estruturá-lo-ia nestes moldes, antecipadamente, ou ia-se-lhe urdindo à feição da diegese, inadvertidamente, como reflexo da sua privada sensibilidade?

À pergunta de se fará jus a didática explanada em *Quem Disser o Contrário é porque tem Razão, letras sem tretas: guia prático sobre escrita criativa* no romance *Era bom que trocássemos umas ideias sobre o assunto*, escrito dezanove anos antes, a resposta será, pois, afirmativa; que deriva o receituário da escrita ficcional da primeira obra da sua experiência como escritor, da sua cultura como leitor e da sua arte como criador, evidências constatadas numa literatura de safra única, na característica facúndia narrativa que lhe atribui um estilo exclusivo.

À pergunta: afinal, como se mensura a criatividade literária? Como se mede, na arte, tal dimensão humana? Pois, em nossa opinião, mede-lha a amplitude do sorriso de quem a aprecia.

E sorri-se muito com Mário de Carvalho.

# BIBLIOGRAFIA

## 1. Ativa axial

CARVALHO, Mário de, *Era bom que trocássemos umas ideias sobre o assunto*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2000.

CARVALHO, Mário de, *Quem disser o contrário é porque tem razão, letras sem tretas: guia prático de escrita de ficção*, Porto, Porto Editora, 4.<sup>a</sup> Ed., 2014.

## 2. Outra bibliografia ativa

CARVALHO, Mário de, *Casos do Beco das Sardinheiras*, Lisboa, Porto Editora, 10.<sup>a</sup> Ed., 2019.

CRETENSE, Díctis, *Ephemeridos Belli Trojani*, trad. Reina Marisol Troca Pereira, Lisboa, Edições 70, 2016.

HERCULANO, Alexandre, *O Bobo*, Lisboa, A Bela e o Monstro Edições LDA., 2011.

LODGE, David, *A consciência e o romance*, Alfragide, Asa, 2009.

PIRES, José Cardoso, *Jogos de Azar*, Lisboa, Ed. Planeta DeAgostini, 2000.

## 3. Bibliografia geral

AULETE, Caldas, *Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa*, Rio de Janeiro, Editora Delta, 5.<sup>a</sup> Ed., 5.<sup>o</sup> Volume, 1987.

BALLESTER, Gonzalo Torrentes, *A literatura e a arte do romance*, Lisboa, Bisel, 1999.

BORNEUF, Roland e OULLET, Real, *O universo do romance*, Coimbra, Almedina, 1976.

BRETON, André, *Manifestos do Surrealismo*, prefácio de Jorge de Sena, Lisboa, Moraes Editores, 3.<sup>a</sup> Ed., 1979.

CALVINO, Italo, *Se Numa Noite de Inverno Um Viajante*, Alfragide, Publicações D. Quixote, 2018.

FOREST, Philippe, *Le roman, le réel et autres essais*, Nantes, Ed. Cécile Defaut, 2007.

HAMON, Philippe, *Le personnel du roman*, Paris, Ed. Genève, 2.<sup>ème</sup> édition corrigée par Bernard Valette, 1998.

LUKÁCS, Georg, *A Teoria do Romance*, S. Paulo, Editora 34, 2000.

MARINHO, Maria de Fátima, *O romance histórico em Portugal*, Porto, Campo das Letras, 1999.

- MOISÉS, MASSAUD, *A criação literária – Poesia*, S. Paulo, Cultrix, 20.<sup>a</sup> Ed., 2006.
- MOISÉS, MASSAUD, *A criação literária – Prosa I*, S. Paulo, Cultrix, 10.<sup>a</sup> Ed., 1987.
- NASCENTES, Antenor, *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*, Rio de Janeiro, Livraria Académica, 2.<sup>a</sup> tiragem, 1955.
- PATIM, Isabel Nena et al, *Literatura e Jogo: narrativas, discursos, representações e mitos*, Lisboa, Esfera do Caos Editores, 2014.
- PERFEITO, Abílio Alves Bonito et al., *Dicionário da Língua Portuguesa*, Porto, Porto Editora, 2013.
- PRECHT, Richard David, *Quem sou eu, e se sou, quantos? Uma viagem filosófica*, Alfragide, Publicações D. Quixote, 2010.
- REIS, Carlos, *Dicionário de Estudos Narrativos*, Coimbra, Almedina, 2018.
- REUTER, Yves, *Introduction à l'analyse du roman*, Paris, Ed. Armand Colin, 2006.
- SENA-LINO, Pedro, *Curso de Escrita Criativa I*, Porto, Ed. Porto Editora, 2008.
- SILVA, João Amadeu et al., *Pensar a Literatura no Séc. XXI*, Braga, Publicações da Universidade de Filosofia, Universidade Católica Portuguesa, 2011.
- SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e, *Teoria da literatura*, Coimbra, Almedina, 8.<sup>a</sup> Ed., 2007.
- TADIÉ, Jean-Yves, *O romance do séc. XX*, trad. Miguel Serras Pereira, Lisboa, D. Quixote, 1992.
- VALETTE, Bernard, *Esthétique du roman moderne: Le roman en France, XIX.<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles*, Paris, Nathan-Université, 1985.
- VALETTE, Bernard, *O romance: iniciação aos métodos e técnicas modernas de análise literária*, Mem Martins, Inquérito, 1992.
- VIEIRA, Cristina da Costa, *A construção da personagem romanesca: processos definidores*, Lisboa, Ed. Colibri, 2008.
- WOOLF, Virgínia, *Um quarto que seja seu*, Lisboa, Ed. Assírio Bacelar, 1996.

Fontes digitais:

- ARISTÓTELES, *Poética*, Lisboa, Tradução, Prefácio, Introdução, Comentário e Apêndices de Eudoro de Sousa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 4.<sup>a</sup> Ed., 1994.
- <https://farofafilosofica.com/2017/05/03/aristoteles/> – 2020/01/12.

William Faulkner's speech at the Nobel Banquet at the City Hall in Stockholm,  
December 10, 1950; <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1949/faulkner/speech/>  
– 2020/04/28.