

*A insólita tessitura do tempo: no cochilo da Deusa Clio,
passado e presente se amalgamam na Lisboa novecentista*

The uncommon texture of the time: in the nap of Goddess Clio,
past and present are amalgamated in Lisbon of the nineteenth

Flavio García

Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, Brasil

Luciana Morais da Silva

Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, Brasil

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, Brasil

Resumo: “A inaudita guerra da Avenida Gago Coutinho”, do escritor português Mário de Carvalho, pode ser lida como representante de uma das vertentes contemporâneas dos novos discursos fantásticos, que, recorrendo a estratégias de construção narrativa que se valem da manifestação do insólito ficcional, presta serviços à metaficção historiográfica, questiona os registros históricos oficiais e desnuda os valores de uma sociedade caótica, que vive em crise, pois, nela, as certezas lógicas e racionais, matéria sólida e sólida do sistema literário real-naturalista, perderam seu *status quo*. Assim, este autor contemporâneo revisita o passado e atualiza o presente, com vistas ao futuro.

Palavras-chave: Insólito ficcional. Novos discursos fantásticos. História. Estudos da narrativa. Mário de Carvalho.

Abstract: “A inaudita guerra da Avenida Gago Coutinho”, by the portuguese writer Mário de Carvalho, can be read as one representative contemporaneous aspect of new fantastic discourses that, using the strategies of narrative construction that are uphold in the uncommon manifestations, is related to the historiographical metafiction, questioning the oficial historical registers and denuding the values of a chaotic society, that lives in crisis, because the rational and logical certainties, solid and consistent matter of real-naturalistic literary sistem, has lost its status quo. Thereby, this contemporaneous author revisits the past and actualizes the present, intending to the future.

Keywords: Fictional uncommon. New fantastic discourses. History. Narrative studies. Mário de Carvalho.

Quando se põem a migrar de um texto para o outro, *as personagens ficcionais já adquiriram cidadania no mundo real e se libertaram da história que as criou.* (ECO, 1994, p. 132, grifos nossos).

A escrita da ficção implica a conexão do escritor com o mundo que o cerca, tornando-o – o mundo e, por inclusão, ele mesmo, escritor – parte do que cria. Assim, “toda obra possui uma estrutura, que é o relacionamento de elementos emprestados às diferentes categorias do discurso” (JOZEF, 2006, p. 166). Esses elementos, oriundos da realidade reconhecida pelo autor, que nela os vai tomar de empréstimo, constituem a estrutura semiológica da obra de ficção, correspondendo, efetivamente, ao seu “lugar do sentido” (JOZEF, 2006, p. 166).

Inevitavelmente, “a realidade, no sentido do artista, é sempre algo criado, embora o real empírico constitua um referente do qual o autor se serve para sua criação” (JOZEF, 2006, p. 166). Umberto Eco já advertira que, “para nos impressionar, nos perturbar, nos assustar ou nos comover até com o mais impossível dos mundos, contamos com nosso conhecimento do mundo real. Em outras palavras, precisamos adotar o mundo real como pano de fundo” (1994, p. 89). Para o semiólogo e ficcionista italiano, “isso significa que os mundos ficcionais são parasitas do mundo real” (p. 89).

Dessa forma, autor e leitor – que, conforme Eco, se ordenam em planos intra e extratextuais, representando, como elementos da estruturação interna da narrativa, autor-modelo e leitor-modelo, cuja mediação, nos atos de leitura, é feita pelo narrador e pelo narratário, respectivamente – precisam reconhecer, como possíveis, segundo seus universos de experiência, as diferentes categorias da narrativa – personagens, tempo, espaço e ações –, da maneira como tais aparecem “representadas” na obra de ficção. Segundo Eco,

na verdade, os mundos ficcionais são parasitas do mundo real, porém são com efeito ‘pequenos mundos’ que delimitam a maior parte de nossa competência do mundo real e permitem que nos concentremos num mundo finito, fechado, muito semelhante ao nosso, embora ontologicamente mais pobre. (1994, p. 91).

E, para entrar no jogo lúdico da leitura literária, “os leitores precisam saber uma porção de coisas a respeito do mundo real para presumi-lo como o pano de fundo correto do mundo ficcional” (ECO, 1994, p. 91).

Flavio García

Luciana Morais
da Silva

128

Se “a tarefa da literatura é servir-se da linguagem para falar de outra coisa, voltando-se para a mensagem” (JOZEF, 2006, p. 171), uma vez que se trata de um “sistema semiológico de segundo grau” (p. 171), no qual se trapaceia com as inter-relações entre o significado e o significante (BARTHES, s. d.) – e, mesmo, o interpretante, alargando-se a dualidade do signo linguístico saussuriano em direção à tríplice relação peirciana –, é lícito afirmar que toda e qualquer mimese é produtora ou produto de uma subversão da realidade exterior, jamais apreensível.

Contudo, a despeito disso, como observou Bella Jozef, a ficção comprometida com o sistema literário real-naturalista, ainda que não vise à reprodução minuciosa da realidade, só alcança êxito quando, por exemplo, em uma personagem, entrosam-se, de modo eficaz, os momentos mais significativos de um período ou de uma situação histórica que seja o recorte espaço-temporal relatado.

O século XX testemunhou a perda do *status quo*, o valor canônico absoluto, do sistema literário real-naturalista, cujo apogeu se deu no Novecentos, sob a égide do Romantismo – tomado aqui em sentido lato, da mesma forma que o fazem Óscar Lopes e António José Saraiva (1982) –, para o sistema literário que alguns autores vêm, contemporaneamente, na falta de melhor conceito unificador, chamando de discursos fantásticos (PRADA OROPEZA, 2006) ou do metaempírico (FURTADO, 1992).

Carlos Reis, em estudo sobre “crise e relativismo dos gêneros literários” (2001, p. 284-296), evoca Thio D’Haen, citando passagem em que este estudioso chama atenção para que, “com o advento do pós-modernismo, notamos que aqueles (sub)gêneros que até agora ocupavam posições periféricas estão a mudar para o centro do sistema” (apud REIS, 2001, p. 289). Em complementação, o próprio Reis exemplifica alguns desses (sub)gêneros que teriam migrado ou estariam migrando das margens para o cânone: “o romance policial, o romance gótico, o romance histórico, o romance fantástico, o romance de aventuras são alguns desses subgêneros” (p. 289).

Com percepção semelhante, Bella Jozef apontou que:

As regras estruturais do sistema narrativo modificaram-se quando a literatura contemporânea revolucionou os esquemas tradicionais de representação. Ao nos dar uma visão total da realidade, transmite-nos a heterogênea multiplicidade do real e coloca-se como um princípio de liberdade criadora. A descon-

tinuidade cênica e temporal, em vez da linearidade, exhibe uma tentativa de simultaneidade. (2006, p. 166).

Portanto, aceitando-se as premissas anteriormente levantadas, pode-se presumir que as narrativas em que os discursos fantásticos são colocados em cena, ou seja, onde se apresenta um mundo comum, com ações corriqueiras, no qual, entretanto, esse mundo familiar acaba confrontado pela manifestação de elementos *insólitos* – que não soem acontecer –, fugindo do que é tido como lógico e racional pelo senso comum vigente, representam uma fatia significativa das novas tendências da ficção contemporânea, alçadas ao centro do cânone literário.

Reduplicando o caráter negador e traiçoeiro do signo semiológico, as narrativas correlacionáveis a esses novos discursos fantásticos “colaboram para trazer a dimensão mais próxima do real, daquilo que se encontra hipo ou hiperatrofiado, ou seja, em crise” (COVIZZI, 1978, p. 42) fazendo com que se fundem, “num mesmo e essencial recurso” (p. 42), duas realidades, inicial e aparentemente díspares.

Os mundos ficcionais atrelados a demarcações espaço-temporais, quer seja pela narração, quer seja pelo narrado, isto é, pelo discurso ou pela história – termos aqui apropriados dos estudos estruturalistas, que, de todo, não se viram ultrapassados em sua eficiência descritiva no que se refere às estruturas da narrativa de ficção –, forjam, no todo de uma obra, verdadeiros estratagemas crivados de detalhes para garantir sensações de que se está no mundo real – referindo-se, aqui, à realidade experienciada e vivenciável, exterior ao universo ficcional –, próprias da vivência dos seres da realidade, as pessoas, os seres humanos. Mas esse cenário é, porém, um espaço – misto de tempo e lugar – em crise, onde há, sempre, a possibilidade de o inesperado subverter a ordem e transformar o mundo à sua volta.

Destinados a entretecer uma trama de significados, os constructos ficcionais revelam-se, em geral, universos comuns, permeados pelo cotidiano, mas severamente confrontados pela subversão desse mesmo cotidiano. Imposta, por forças sobrenaturais ou por explicações racionais, essa dualidade situacional invade o contexto do relato e guia as personagens a questionarem acerca da veracidade do mundo a que estão submetidas, refletindo sobre o porquê dos acontecimentos e suas consequências naquele espaço.

O percurso pelas vertentes da “literatura insólita” conduz a diferentes caminhos, que permitem leituras históricas ou (a-)históricas, con-

Flavio García

Luciana Morais
da Silva

130

fundindo, nas diversas margens da produção ficcional, os controversos espaços destinados às personagens. O mundo intradieético, nas narrativas fantásticas, tem a experiência da subversão do cotidiano como uma assertiva, pois, como afirma Bella Josef, “há um desdobramento do real ou sua multiplicação em formas que o negam como tal, na lógica do ilógico” (2006, p. 202). É essa “lógica do ilógico” que faz transbordar a “crise de valores porque realidade convencionalizada, seus conceitos e representações não são mais aceitos sem dúvida” (COVIZZI, 1978, p. 27).

O mundo em crise acaba por gerar personagens também em crise, questionadoras e questionáveis, em dúvida sobre os caminhos a seguir. Esses seres da ficção – figuras que espelham a vida e fingem tão completamente a ponto de conquistar a imortalidade (BRAIT, 1985, p. 10) –, que se configuram por entretecer comentários, são coadjuvantes dos temas submetidos ao leitor-modelo – ser de existência espectral, que segue passo a passo as instruções dadas pelo autor-modelo, sugeridas em sinais no próprio texto (ECO, 1994, p. 21-23) –, porque deslocam, por vezes, para si mesmos, as questões derivadas do evento inaudito, inesperado, insólito.

Na literatura da contemporaneidade, é frequente a irrupção do insólito, devido a acontecimentos incomuns, em um universo natural e comum, o que leva a que se discuta a concepção dessa categoria em narrativas nas quais desponta, deslocando os sentidos do incomum e desnudando as crises. Seria essa, na atualidade, a função precípua da manifestação do insólito em diferentes vertentes da narrativa de ficção.

Como revela Todorov, “o elemento maravilhoso é a matéria que melhor preenche essa função precisa: trazer uma modificação da situação precedente, romper o equilíbrio (ou o desequilíbrio)” (2003, p. 163-164). Há, assim, tanto a crise do mundo, conforme conhecido, quanto de sua conceituação, “na ficção atual, fantasia e realidade se unem até formar um mundo único e total” (BELLA JOZEF, 2006, p. 185), em que o insólito se apresenta sob as mais diversas formas (COVIZZI, 1978).

“A inaudita guerra na Avenida Gago Coutinho”, do escritor português Mário de Carvalho, cuja temática é a passagem inesperada de uma tropa de soldados mouros do século XII, em meio a uma avenida comum da Lisboa do século XX, amalgamando, nas palavras do narrador, “as datas de 4 Junho de 1148 e de 29 de Setembro de 1984” (CARVALHO, 1992, p. 27). Como pode ocorrer esse fato inusitado?

A subversão da realidade, acarretada pela irrupção do insólito, é afetada pelo sono de um ser magnânimo, a Deusa Clio, “que, enfadada

da imensa tapeçaria milenária a seu cargo, repleta de cores cinzentas e coberta de desenhos redundantes e monótonos, deixou descair a cabeça loura e adormeceu por instantes, enquanto os dedos, por inércia, continuavam a trama” (CARVALHO, 1992, p. 27). Existe, aí, então, o questionamento acerca da constituição e manutenção do insólito na composição do constructo ficcional ou seria, apenas, uma metáfora da realidade?

Talvez se possa acabar com as dúvidas sobre a geração do evento insólito apenas com a explicação maravilhosa, que reporia a ordem, dando vazão às crenças deíficas. No entanto, é, no inesperado encontro dos *mira-bilia* com os *realia*, que se percebe a concepção de mundos em diálogo, sem submissão de valores de um a outro. Refletindo-se a respeito dessa irrupção do inaudito em meio a uma sólita e conhecida avenida lisboeta, pode-se apropriar das palavras de David Roas, quando esse procura dar conta das relações entre a realidade, como se a tem definido, no cotidiano lógico e racional, e em sua representação ficcional, no universo da literatura fantástica. Diz Roas: “Lo fantástico, por tanto, está inscrito permanentemente en la realidad, pero a la vez se presenta como un atentado contra esa misma realidad que lo circunscribe” (ROAS, 2001, p. 25), subvertendo-a.

Uma insólita manifestação na Lisboa novecentista

Lisboa, Avenida Gago Coutinho, 29 de setembro de 1984. Os automobilistas se assustam, formulando conjecturas inesperadas. Cochilando, a Deusa Clio entretece desatenta os fios da História. A narrativa demarca uma passagem de tempos, que se interpassam, amalgamando-se, em que sólito e insólito entrecruzam e formam um tecido de convivência não tão harmônica entre os diferentes fios. Essa narrativa, híbrida e mosaica, faz-se preche de sentidos e revela contatos com a maravilha, em uma avenida comum de uma cidade igualmente comum. A Avenida Gago Coutinho, que corta grande parte central de Lisboa, ligando dois extremos do eixo sul-norte da cidade.

O insólito deriva da ruptura de uma ordem estabelecida, da fragmentação do universo de sentidos com os quais o texto é preenchido. Nas palavras de Covizzi, o insólito, como categoria, poderia ser caracterizado genericamente “como sendo um fenômeno de inadequação essencial entre as partes de um mesmo objeto, entre origem e fim, constituição e fim, utilidade e fim, ou sua especial significação e o contexto em que se insere” (COVIZZI, 1978, p. 26), logo uma disfunção. A constituição desse universo de significações múltiplas, onde as certezas esvaem-se,

Flavio García

Luciana Morais
da Silva

132

seria a concretização de um mundo em crise e, por conseguinte, um mundo não sólito. “De este modo, en el *seno mismo del universo racional* de las cosas surge lo ‘incoherente’ con ese reino, lo que llamamos lo *insólito*” (PRADA OROPEZA, 2006, p. 58). Tem-se o caos.

O semiólogo boliviano permite pensar a irrupção do insólito como crítica da ficção diante de um mundo transfigurado, haja vista o conflito interno, denunciado no nível da diegese, por que passam Lisboa e, também, de certo modo, o mundo dos deuses, ambos, cenários espaço-temporais diversos, porém em contato simultâneo, dando à Deusa a possibilidade de interferir no mundo dos homens. Assim denuncia o narrador, acerca desse acontecimento: “adormeceu por instantes, enquanto os dedos, por inércia, continuavam a trama. Logo se enlearam dois fios e no desenho se emplotou um nó, destoante da lisura do tecido” (CARVALHO, 1992, p. 27).

A vida das personagens é, nesse sentido, enredo entretecido por mãos deíficas, capazes de interferir em seu cotidiano, modificando-as, transmutando-as, enfim, levando-as a destoar, ao permitir que um pequeno lapso displicente pudesse ocasionar uma guerra entre homens de dois tempos, distantes física e logicamente entre si, na Avenida Gago Coutinho, em meio ao ano de 1984. Nesse embate, dá-se o encontro da “tropa do almóada Ibn-el-Muftar, composta de berberes, azenegues e árabes” (CARVALHO, 1992, p. 28), com “os briosos homens da Polícia de Intervenção” (p. 32), sem que nenhum dos dois grupos entendesse o que tinha diante de si. Vê-se, aqui, a intromissão do mundo (sobre)natural na trama narrativa, detonando-a. Em recurso aos formalistas, pode-se dizer que essa intromissão do insólito corresponde ao seu tema central da narrativa, à sua efetiva motivação (TOMACHEVSKI, 1971), pois a história só é contada devido a esses elementos inusitados que evoca, uma espécie de “motivos modificadores da situação [inicial]” (p. 176), dinâmicos e associados entre si.

O narrador ainda informa que os automobilistas, em meio ao Areeiro, diante daquela aparição,

começaram por apanhar um grande susto, e, por instantes, foi em toda aquela área, um estridente rumor de motores desmultiplicados, travões aplicados a fundo, e uma sarabanda de buzinas ensurdecedoras. Tudo isto de mistura com retinir de metais, relinchos de cavalos e imprecações guturais em alta gritaria. (CARVALHO, 1992, p. 27-28).

O inesperado causa espanto, mas só o faz porque a manifestação do insólito no “*mundo real*” (ECO, 1994, p. 83), nesse mundo ontologicamente mais pobre, mas feito para parecer o da experiência empírica, gera dúvida, pois, “para que haja transgressão, é preciso que a norma seja perceptível” (TODOROV, 1992, p. 12). Assim, percebe-se que a ficção constrói-se pela referência consistente a uma avenida em Lisboa, que se configura pela “fenomenologia insólita” (FURTADO, 1980, p. 23).

Flavio García

Luciana Morais
da Silva

134

Lenira Marques Covizzi, ao propor reflexões sobre o insólito, chega a defini-lo como uma categoria da ficção, que, devido ao prefixo de negação “in-”, presente em sua forma, “carrega consigo e desperta no leitor o sentimento do *inverossímil*, *incômodo*, *infame*, *incongruente*, *impossível*, *infinito*, *incorrígível*, *incrível*, *inaudito*, *inusitado*, *informal...*” (1978, p. 25-26). Tal constituição da categoria do insólito apresenta uma carga de incerteza e estranhamento derivada da indefinição de seu próprio significado, difuso, variado e contraditório. Não sendo “uma ficção de simples fuga, mas principalmente o testemunho de um sistema de vida paradoxal através de sua expressão” (p. 39-40), a narrativa de Mário de Carvalho formula-se a partir da manifestação insólita de uma falha deílica, geradora de surpresa no mundo humano, a partir do descuido desatento de uma Deusa.

Trata-se de uma narrativa de caráter insólito, em que não há uma convivência harmoniosa e intercomunicante entre o Olimpo divino e a Terra e mundo dos homens, porém esses dois universos acabam unidos, indistintamente, por um erro de Clio, que, indevidamente, interfere na realidade cotidiana da Terra. Tomando emprestadas as palavras de Covizzi, pode-se dizer que o mundo transfigurado remeteria à

aludida constante, que batizamos de *insólito*, no sentido do não acreditável, incrível, desusado, [que] contém manifestações congêneres que englobamos como tal:

Ilógico – contrário à lógica; não real; absurdo.

Mágico – maravilhoso; extraordinário; encantador.

Fantástico – que apenas existe na imaginação; simulado; aparente; fictício; irreal.

Absurdo – que é contra o senso, a razão; disparate; despropósito.

Misterioso – o que não nos é dado conhecer completamente; enigmático.

Sobrenatural – fora do natural ou comum; fora das leis naturais.

Irreal – que não existe; imaginário.

Suprarreal – o que não é apreendido pelos sentidos; que só existe idealmente; irrealidade; fantasia. (1978, p. 36).

Observa-se, assim, que o contraste entre o que se “espera” e o que “acontece”, quando aponta para a diversidade incoerente, desestruturante da ordem, adotando-se por referência as expectativas do senso comum, promove a instauração do insólito ficcional, pondo em dúvida o sólito da realidade física referencial.

O mundo dos deuses, apesar de agir sobre o mundo humano, demonstra-se não conectado a este, em uma relação de reciprocidade, visto que o gere, tramando-o como um filme pouco a pouco revelado, escrito ou, no caso em questão, rasurado. Em contato, os humanos aparecem desconhecendo os feitos insólitos que perpassam seus mundos. Já os deuses agem no e sobre o mundo. Dessa maneira, observa-se que há, por um lado, a convivência harmônica dos deuses, entre eles, em gerir o mundo, mas, por outro, o desconhecimento dessa preterição relativa à vida humana, já que os Homens acabam vítimas de uma ditadura deífica, subliminar, sem lhes ser possível escolher.

O insólito, por vezes, pode apresentar-se como “solução” para a inconveniente realidade. Na narrativa em discussão, sua irrupção não é incorporada ao texto para resolver inconvenientes, senão que, ao contrário, à medida que o evento incomum invade um centro urbano, os conflitos são gerados, a ordem é subvertida, e, na desordem, nova ordem é instaurada.

Em consequência dos descuidos da Deusa, há a preparação das tropas medievais para uma guerra, e quase se dá o embate entre núcleos diversos, temporalmente, da História, corroborando para que se possa observar a manifestação do insólito precisamente na reunião entre dois universos de representação aparentemente díspares um do outro. O mundo dos deuses aparece ali apenas como derivação de uma grave crise entre dois planos que se (inter)perpassam, sendo um inteiramente “tramado” pelo outro, e significam, como outra história, produto das duas primeiras, resultado do amálgama delas, o caos reinante.

É, pois, por meio do enredo que o leitor é levado a acreditar nas tramas do destino humano como fios sob as mãos deíficas, e percebe o conceito do divino na concepção mais típica ao senso-comum. Observa a inaceitabilidade de um ente conceitualmente infalível, falhando. Todavia, sendo a Deusa capaz de cochilar no seu labor, o mundo é cruzado entre

duas tramas do destino, e os deuses da guerra, apropriando-se do panteão olímpico camoniano, discutiriam o novo embate que se promoveria.

Os deuses, nesse sentido, seriam seres prodigiosos e insólitos, mas perigosamente capazes de errar. E, “se errar é humano”, a falibilidade do não humano remete a deuses mitológicos, deveras impulsionados por seus desejos e angústias, formando, a partir das concepções postas pelo narrador, uma retomada da História e da literatura.

Flavio García

Luciana Morais
da Silva

136

Em *Os Lusíadas*, de Camões, há a referência ao mundo dos deuses, que interagem com os “barões assinalados”, ocasionando ou solucionando seus males no mar e em terra. Ainda que se tenha, no poema camoniano, as grandes navegações portuguesas como tema central, narram-se, nele, os feitos lusitanos, a capacidade do homem de, partindo para e ultrapassando o desconhecido, superar os obstáculos do mundo que lhe era novo e de transpor muito além do Bojador – nesse aspecto, acerca das capacidades e necessidades humanas, cabe comparar o episódio do Velho do Restelo, em *Os Lusíadas* (CAMÕES, 1982, p. 188-191), e o poema pessoano “Mar português”, que dialogam exemplarmente.

Entretanto, apesar de ter como inspiração os valorosos homens, de “ilustre peito” que saem em busca de novas e diferentes terras, Camões, em sua epopeia, pede inspiração às ninfas do Tejo e reclama a maravilha para as navegações, buscando, em outro universo de representação, na mitologia romana, a inspiração para contar o percurso dos lusitanos, ainda que, sob a égide cristã, anuncie, logo de início: “Cesse tudo o que a Musa antiga canta,/ Que outro valor mais alto se alevanta” (p. 71). Os Cantos I e II de *Os Lusíadas* (p. 71-127) são marcados pela aparição contínua de deuses, a começar pelo Primeiro Consílio do Olimpo (p. 76-81), em que se têm a profecia inicial de Júpiter (p. 78) e as interferências de Vênus, de Baco e Mercúrio.

A epopeia camoniana aponta, da mesma forma que a narrativa de Carvalho, para a clara interferência do deífico no mundo dos homens, em diálogo com a realidade cotidiana, produzindo infraestrutura para que se possa sair em busca de novas terras e diferentes pessoas, tendo como referência os *mirabilia*, advindos da intervenção de seres de outro plano.

Sob esse ponto de vista, a narrativa de Carvalho possibilita o retorno ao poema camoniano, pela constituição do conflito que motiva o narrador a justificar o sono da Deusa através do sono de um poeta, porque “não são apenas os poetas que se deixam dormir. Os deuses

também” (CARVALHO, 1992, p. 27). Deuses interferem, portanto, na vida humana, mas a diferença, contudo, entre a épica e o conto estaria exatamente no desconhecimento, que gera estranhamento, visto que as personagens de Mário de Carvalho, apesar de tentarem entender e explicar o que estaria acontecendo, não supõem, em momento algum, que uma Deusa seja a geradora daquele evento inaudito.

A intromissão da Deusa no mundo os homens, fazendo com que a corriqueira Avenida Gago Coutinho se transformasse em campo de batalha, indica a construção do insólito, que contamina a narração, permitindo que o narrador, ao invadir o campo do mítico, narre atemporalmente aquela (des)relação espaço-temporal, dividido entre dois mundos, o dos *realia* e o dos *mirabilia*.

Desse modo, o narrador conduz a que se infira um leque de caminhos trilháveis, sem, no entanto, efetivamente deixar que se opte por nenhum, posto que o leitor – modelo ou empírico – seja conduzido ao âmago do conflito, sem lhe ser permitido presumir o desfecho que terá nem optar por quais os caminhos seria possível para alçar o retorno à “normalidade” ou, mesmo, se aquela insólita anormalidade se torna, naquele cenário, uma sólita situação.

Os nós insólitos na Avenida Gago Coutinho

A Avenida Gago Coutinho é descrita como um logradouro do centro urbano lisboeta conhecido e comum, apreensível como tal pelo mais comum das pessoas, seres da realidade cotidiana. Nela, automobilistas seguem seus caminhos, quando, repentinamente, uma tropa “em número para acima de dez mil” (CARVALHO, 1992, p. 28) irrompe aparentemente do nada. Assim, tanto a tropa de guerreiros medievais quanto os lisboetas novecentistas assustam-se diante de uma (ir)realidade que não lhes é comum, que lhes parece inusitada, inapropriada.

Há, como resultado dessa situação inesperada, a consecução de um campo de batalha, em que se mesclam elementos destoantes. A contemporaneidade, em seu ápice, com automóveis, buzinas, entre outros barulhos, ao lado de inúmeros homens montados a cavalo, em meio a um cenário citadino que não lhes é familiar. Certamente, as discussões derivadas desse choque de expectativas são irônicas, pois o mouro busca explicações, que dessem conta de tal acontecimento, no Corão, e os lisboetas contemporâneos creem, em um primeiro momento, que se trate de uma parada, um desfile, um festejo.

Descartada a hipótese das comemorações, desponta o medo de uma invasão iminente, porque o surgimento, numa grande avenida, de homens montados a cavalo não é comum nem sólito. O conflito que se anuncia é derivado dos nós embolados e embolorados na História tecida pela Deusa, que é produto ocasional de seu desatento “dormitar”. As personagens, atadas a diferentes fios dessa teia, veem-se, inusitadamente, em espaços opostos, porém aproximados pelo tecer equívoco de Clio. Elas buscam explicações para os acontecimentos inauditos, mas será exatamente a subversão das expectativas, subvertendo a ordem lógica e racional dos fatos, que promoverá, pela via da recondução histórica, ao insólito, expondo, à crítica do presente, duas realidades que se queiram sólitas: a dos duocentistas e a dos novecentistas.

A narrativa encena dois extremos da História. A Avenida Gago Coutinho, em toda sua atividade cotidiana, invadida por um grupo de mouros, aparentemente em marcha. O conflito transmitido pela voz do narrador permite pensar o discurso do presente, sobre o passado e em direção ao futuro, na narrativa de Carvalho, por meio dos conceitos mais atuais da “metaficção historiográfica”, como, por exemplo, se lhes bem delineiam Linda Hutcheon. Trata-se de narrativas que ficcionalizam o discurso da História, transcendendo-o, ao transformá-lo num texto novo, de contexto fatural, porém de sentidos renovados, o que se dá, até mesmo, pela subversão de seus sentidos primeiros. Como diz Hutcheon: “o que a metaficção historiográfica faz *explicitamente* é lançar dúvida sobre a própria possibilidade de *qualquer* sólida ‘garantia de sentido’, qualquer que seja sua localização no discurso” (1991, p. 81, grifo nosso).

Logo, há, na construção narrativa de Mário de Carvalho, formatizando dois momentos históricos impossíveis de se encontrarem no eixo cronológico, porque distantes sete séculos entre si, o entrecruzamento, a mesclagem, a multiplicidade, gerando um seguinte e novo evento, tornado, ele também, parte da História, pela narrativa – comum à ficção e à História. Segundo Hutcheon:

A declarada metaficcionalidade [...] reconhece seus próprios processos de construção, ordenação e seleção, mas sempre se demonstra que esses processos são atos historicamente determinados. Ao mesmo tempo que explora, ela questiona o embasamento do conhecimento histórico no passado em si. É por isso que a venho chamando de metaficção historiográfica. Muitas vezes ela

pode encenar a natureza problemática da relação entre a redação da história e a narrativização e, portanto, entre a redação da história e a ficcionalização. (HUTCHEON, 1991, p. 126).

Os contextos de narração da História dependem de documentos ou testemunhos que os comprovem, que os atestem, que os deem existência no passado, e, em sua monumentalidade, precisam dos monumentos, das ruínas – conforme proposto por Walter Benjamin (1984,1987). Na narrativa de Mário de Carvalho, o narrador, detentor do discurso, sujeito da voz que anuncia, estabelece uma relação de interação com o receptor, na qual a construção se pretende atrelada à História. O produto dessa estratégia discursiva ocasiona espanto pela insólita aparição da tropa moura, vestida e paramentada aos moldes medievais, em meio à movimentada Avenida Gago Coutinho, da Lisboa de 1984. Nas palavras de Maria Luíza Ritzel Remédios, em sua leitura sobre o tema da metaficção historiográfica em romances contemporâneos, ela comenta que a nova narrativa, comprometida com as estratégias da metaficcionalidade historiográfica:

sem desintegrar nenhum dos lados da dicotomia história/ficção, sonda os dois. Esses romances [produzidos conforme o recurso de revisão crítica da História, refazendo-a], que apresentam uma oposição binária entre a ficção e o fato, instalam, e depois indefinem, a linha de separação entre a arte literária e a história; afirmam e depois rompem as fronteiras, de maneira simultânea e declarada. [...] [Eles] são considerados como metaficção historiográfica, pois privilegiam duas formas de narração: os múltiplos pontos de vista ou um narrador declaradamente onipotente. (2011, p. 165).

A narrativa de Mário de Carvalho apresenta uma oposição entre o fatural e ficcional, transpondo para a narração a responsabilidade do contar a História, na voz de um narrador, poder-se-ia dizer, onipotente, que dissimula distanciamento diante do narrado, como se ficção e História fizessem parte de um único contínuo. Entretanto, é, pois, nessa mesma formulação que, subvertendo o jogo narrativo, o narrador expõe a falibilidade da Deusa, responsável pela tessitura da História.

Além disso, o narrador, aproximando-se da estrutura polifônica definida por Mikhail Bakhtin (2008), permite, a diferentes perso-

nagens, a assunção do enfoque sobre os acontecimentos, dando-lhes voz, e eles promovem reflexões em meio à narrativa, o que fazem, por vezes, denunciando a manifestação do insólito e pondo em xeque a veracidade dos fatos.

A metaficção historiográfica constitui-se, pois, pela “afirmação de que tanto a história como a ficção são discursos, construtos humanos, sistemas de significação, e é a partir dessa identidade que as duas obtêm sua principal pretensão à verdade” (HUTCHEON, 1991, p. 127). Os discursos constituir-se-iam pela representação dos acontecimentos fatuais e, assim, o narrador de Mário de Carvalho cede espaço às reflexões do mouro que não entende o que o acomete, mas, sendo determinado por suas crenças, acaba aceitando a nova situação em que se encontra imerso.

Entretanto, o narrador coloca em oposição o “agente de segunda classe da PSP Manuel Reis Tobias” (CARVALHO, 1992, p. 29), que, escondido para surpreender contraventores aos semáforos, percebe “que aquilo não estava certo e que havia que proceder” (1992, p. 29). À medida que o autor mergulha na história, as personagens vão expondo, no contexto histórico, suas dúvidas quanto à natureza da manifestação do insólito. O agente sente-se desacompanhado para tomar conta da ocorrência, chamando reforços, ainda que com uma explicação, também extraordinária, para seus companheiros de profissão.

Os discursos remetem à experiência na História, com períodos bem datados e localizados. Clio, a Deusa da história, adormece entre suas tramas, e o insólito irrompe, amalgamando tempos diversos. O narrador, por sua vez, interfere ao contar a história e imiscui-se com propriedade, revelando as ações da Deusa como parte de uma realidade dividida entre o sólito e o insólito.

Nesse sentido, há uma constituição da dúvida na base do próprio discurso, que, ficcionalizado, remete não à História propriamente, mas a uma linguagem, que, ao se construir, põe em xeque a própria História, visto que essa, também, é um discurso. A linguagem subverte, assim, a ordem esperada no universo diegético, e o narrador é capaz de contar a história, construindo uma metaficção, que se estrutura a partir de um discurso aparentemente ou pretensamente histórico, mas que impossibilita qualquer garantia de sentido, uma vez que é, assumidamente, ficcional.

No centro da narrativa, as personagens interagem, e os agentes planejavam um enfrentamento para livrar a Avenida Gago Coutinho do grupo de mouros, que a invadiram. Já as tropas de Ibn-el-Muftar, sem entende-

Flavio García

*Luciana Morais
da Silva*

140

rem bem o que acontecia, simplesmente desconfiam estarem diante das tropas opositoras de Ibn-Arrik, pretendendo, finalmente, um confronto direto. Nesse ínterim, a Deusa continuava seu sono, até que, numa aparente rendição das tropas dos agentes do capitão Soares, o narrador revela:

Neste momento, a deusa Clio acordou do seu sonho. Num sobresalto e, logo atentou no erro cometido. Num credo, desfez a troca de fios e reconduziu cada personagem a seu tempo próprio.

De maneira que, assim como haviam surgido, assim se sumiram os árabes da Avenida Gago Coutinho, deixando o capitão Soares e todos os outros a coçar a cabeça, abismados. (CARVALHO, 1992, p. 34).

*A insólita
tessitura do
tempo*

Ao desfazer os nós causados nas tramas do tempo, a Deusa observa-se incapaz de retroceder. Nas palavras do narrador, “a musa Clio não teve poderes para fazer com que os eventos já verificados regressassem ao ponto zero” (CARVALHO, 1992, p. 34). O narrador, sábio, por essência – “figura entre os mestres e os sábios. Ele sabe dar conselhos: não para alguns casos, como os provérbios, mas para muitos casos, como o sábio. Pois pode recorrer ao acervo de toda uma vida” (BENJAMIN, 1987, p. 221) –, conta, a partir de sua experiência de vida, a falibilidade da Deusa, oscilando em sua nomenclatura, porque quando as atitudes de Clio derivam da grandiosidade, podendo mudar a História, chama-a Deusa; quando esta é incapaz de retroceder um ato ou dormita, em vez de tramar a História, considera-a Musa.

A oscilação na forma de representar Clio, aparentemente, coloca-se como uma variação comum, contudo, nos momentos de conflito, ela é determinada de formas variadas. Ao final da narrativa, quando recebe um castigo, é tratada pelo narrador, novamente, como Deusa, indicando seu poder mesmo diante de uma penalidade.

Pode-se depreender que isso ocorra, exatamente, por ela ter sido privada de comer um doce, uma ambrósia – específica e propriamente “alimento dos deuses do Olimpo, que dava e conservava a imortalidade” (CALDAS AULETE, 1964, p. 217). Afinal, é banal para uma Deusa estar interdita de algo por “quatrocentos anos” (CARVALHO, 1992, p. 35), posto que sua condição sobrenatural destina-a à imortalidade. Talvez por sua condição deífica e, portanto, imortal, o narrador chame-a Deusa ao fim, marcando, nitidamente, a punição temporal para um ser atemporal, novamente confrontando as tramas entretecidas do discurso.

O narrador heterodiegético – aquele que está para além da narração, caracterizando-se por não participar da diegese, que, em geral, se constitui como onisciente – é um ser da ficção, tal quais as personagens que estabelecem certa relação ao terem breves diálogos na narrativa. A Deusa seria, ainda, uma personagem, pois é a responsável, no plano da diegese, por deflagrar todos os eventos inauditos manifestos na história, produtos de seu insólito deslize.

Flavio García

O discurso do narrador é marcado por sua intromissão, no campo das ações, quando observa os acontecimentos, visto que denuncia o estranhamento dos agentes, que são levados à avenida. É nesse sentido que se pode depreendê-lo como em ente onipresente – além, é claro, como já se observou, de onisciente –, capaz de estar em todos os lugares – de tudo saber – e absorver informações dos mais variados períodos, quer históricos, quer (a-)históricos, forjando, sob os holofotes de uma iminente guerra, o conflito entre dois planos de representação – tanto o deífico quanto o humano – e, além disso, filtrando espaços distintos, ao trazer à cena mouros preparados para a guerra, em contraste com os metálicos automóveis em uma movimentada avenida lisboeta.

*Luciana Morais
da Silva*

142

Dessa forma, a invasão atemporal promove o estranhamento, configurando o insólito pela perda do referencial espaço-temporal, ao mesclar dois momentos históricos destoantes e, poder-se-ia dizer, conflituosos, desde a habilidade para o combate até os avanços do progresso nele empregados. A respeito da irrupção do insólito e sua ruptura pela via do conflito temporal, Irène Bessièrre declara que:

El relato fantástico utiliza los marcos sociológicos y las formas del entendimiento que definen los dominios de lo natural y lo sobrenatural, de lo trivial y lo extraño, no para inferir alguna certeza metafísica sino para organizar la confrontación de los elementos de una civilización relativos a los fenómenos que escapan a la economía de lo real y de lo 'surreal', cuya concepción varía según las épocas. (BESSIÈRE, 2001, p. 85).

O novo universo, organizado pelo discurso fantástico, é elaborado a partir de elementos do mundo empírico, tendo, como principal fator, o jogo de imagens e o conflito diante da experiência. Há a clara denúncia das personagens, os agentes e automobilistas que passam ou vão à avenida, diante da surpresa de observar um grupo estranho de homens

montados a cavalo e armados. Já o outro grupo, formado pelos mouros, espanta-se diante das máquinas metálicas e da infraestrutura da avenida. O consenso entre as partes estaria na mudança do cenário, pois o mouro desconhece essa nova realidade, bem como os lisboetas, a inesperada mudança de seu cenário cotidiano, com a presença daqueles outros.

Há, por conseguinte, “em paralelo um debate que, travando-se afinal entre a razão e o seu oposto, toma [...] forma representando o antagonismo entre as potencialidades da espécie humana e as limitações que lhe são inerentes ou que provêm de condicionalismos externos” (FURTADO, 1980, p. 134). As personagens não compreendem a intervenção do deífico em seu dia a dia e, mesmo aquelas que partem do pressuposto de uma possível ação não humana, como é o caso dos mouros, em momento algum a tomam por comum, corriqueira, abandonando suas atitudes cotidianas, por considerar que a estranha mudança de cenário pudesse ser um presságio.

Dessa forma, podem-se notar os novos discursos fantásticos representados no campo das ações por personagens que duvidam da irrupção do insólito em plena Avenida Gago Coutinho, na Lisboa do último quartel do século XX. Elas desconhecem a origem de seu deslocamento espaço-temporal e confundem e se confundem ao travar uma guerra que não era sua, mas que assim foi tornada. Os planos de significação dos *mirabilia* e dos *realia* se mesclam, possibilitando nova insólita mudança.

A narrativa revela a falibilidade de Deuses, sugerindo um mundo gerido, tramado, nem sempre, pela grandiosidade, que, por vezes, se atribui ao plano de representação dos seres magnânimos das mitologias a que, a cada período, os homens recorrem e nas quais creem. O narrador, ao apresentar um discurso onipresente e onisciente – e, até mesmo, com certa ressalva, pode-se dizer onipotente –, trata tanto dos infortúnios humanos quanto dos da Deusa, punida, irrisória e minimamente, por permitir um nó nos fios que empolam – nas palavras do próprio narrador – as tramas da tessitura da História sob sua responsabilidade.

Ao reformular conceitos teóricos e críticos, visando justificar uma insólita guerra na avenida lisboeta, o narrador subverte a História, indicando a fragilidade da percepção histórica, pois, por uma simples interferência, produto do descuido de Clio, desmancham-se as certezas, para dar lugar a um conflito que seria impossível de existir naquele momento, em detrimento de uma guerra histórica do passado. Inusitadamente, o cerco de Lisboa, empreendido por Afonso I, em 1147, com a

retomada de Lisboa aos mouros, é atualizado, inversamente, na alegoria poético-metafórica de Mário de Carvalho, fazendo com que as estratégias de construção narrativa do fantástico sirvam à metaficção historiográfica, em uma atitude de atualização revisora da História.

O conceito da História e a concepção do deífico, como infalíveis, são postos sob suspeição, questionados, revistos e atualizados, configurando-se, na contemporaneidade, em meio às influências do (pós-) moderno, pela falibilidade tanto da força e do poder dos Deuses quanto da verdade e da certeza da História. Em Mário de Carvalho, esses valores acabam ficcionalizados, transmutados em fios mal tecidos por uma Deusa falível, logo questionável. Assim, como possível vertente dos novos discursos fantásticos, a serviço da metaficção historiográfica, “A inaudita guerra da Avenida Gago Coutinho” presta um (des)serviço à História, ajudando a escrever novas histórias – com maiúscula ou minúscula, dependendo da pretensão de quem as escreve.

Flavio García

Luciana Morais
da Silva

144

Referências

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

BARTHES, Roland. **Aula**. São Paulo: Cultrix, s. d.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. **Magia e técnica, arte e política: obras escolhidas**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BESSIÈRE, Irène. El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza. In: ROAS, David (intr., comp. y bibl.). **Teorías de lo fantástico**. Madrid: Arco/Libros, 2001. p. 83-104.

BRAIT, Beth. **A personagem**. São Paulo: Ática, 1985. (Série Princípios).

CALDAS AULETE. **Dicionário contemporâneo da língua portuguesa**. 2. ed. Rio de Janeiro: Delta, 1964.

CAMÕES, Luís Vaz de. **Os Lusíadas**. Porto: Porto, 1982.

CARVALHO, Mário. A inaudita guerra da Avenida Gago Coutinho. In: _____. **A inaudita guerra da Avenida Gago Coutinho e outras histórias**. 3. ed. Lisboa: Caminho, 1992. p. 27-35.

COVIZZI, Lenira Marques. **O insólito em Guimarães Rosa e Borges**. São Paulo: Ática, 1978.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

FURTADO, Filipe. **A construção do fantástico na narrativa**. Lisboa: Horizonte, 1980.

_____. Os discursos do metaempírico. In: SEIXO, Maria Alzira (Coord.). **O fantástico na arte contemporânea**. Compilação das comunicações apresentadas durante o colóquio sobre O Fantástico na Arte Contemporânea (1987). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1992. p. 51-57.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção**. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JOZEF, Bella. O espaço da representação. In: _____. **A máscara e o enigma**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2006. p. 166-179.

PESSOA, Fernando. Mar português. In: _____. **Obra poética**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1983. p. 16.

PRADA OROPEZA, Renato. El discurso fantástico contemporáneo: tensión semântica y efecto estético. **Semiosis**, México, v. 2, n. 3, p. 53-76, enero/ju. 2006.

REIS, Carlos. **O conhecimento da literatura: introdução aos estudos literários**. 2. ed. Coimbra: Almedina, 2001.

REMÉDIOS, Maria Luíza Ritzel. José Saramago: ficção inovadora e criativa. **Ipotesi**, v. 15, n. 1, p. 163-172, jan./jun. 2011.

*A insólita
tessitura do
tempo*

145

ROAS, David. La amenaza de lo fantástico. In: _____. (intr., comp. y bibl.). **Teorías de lo fantástico**. Madrid: Arco: Libros, 2001. p. 7-44.

SARAIVA, António José; LOPES, Óscar. Romantismo. In: _____. **História da Literatura Portuguesa**. 12. ed. Porto: Porto, 1982. p. 705-1169.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

Flavio García

TODOROV, Tzvetan. A narrativa fantástica. In: _____. **As estruturas narrativas**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003. p. 147-166.

*Luciana Morais
da Silva*

146

TOMACHEVSKI, Boris. Temática. In: VVAA. **Formalistas russos**. Rio Grande do Sul: Globo, 1971. p. 169-204.