

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE ARTES E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

Pedro Rogério Tavares da Silveira

**O NARRADOR EM *O LIVRO GRANDE DE TEBAS, NAVIO E
MARIANA*, DE MÁRIO DE CARVALHO**

Santa Maria, RS
2024

Pedro Rogério Tavares da Silveira

**O NARRADOR EM *O LIVRO GRANDE DE TEBAS, NAVIO E MARIANA*, DE
MÁRIO DE CARVALHO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, Área de Concentração em Estudos Literários, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para a obtenção do título de **Mestre em Letras**.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Raquel Trentin Oliveira

Santa Maria, RS
2024

This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Finance Code 001

Silveira, Pedro Rogério Tavares da
O narrador em O livro grande de Tebas, navio e Mariana, de Mário de Carvalho / Pedro Rogério Tavares da Silveira.- 2024.
96 p.; 30 cm

Orientadora: Raquel Trentin Oliveira
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa Maria, Centro de Artes e Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras, RS, 2024

1. Mário de Carvalho 2. O livro grande de Tebas, navio e Mariana 3. Narrador I. Oliveira, Raquel Trentin II. Título.

Sistema de geração automática de ficha catalográfica da UFSM. Dados fornecidos pelo autor(a). Sob supervisão da Direção da Divisão de Processos Técnicos da Biblioteca Central. Bibliotecária responsável Paula Schoenfeldt Patta CRB 10/1728.

Declaro, PEDRO ROGÉRIO TAVARES DA SILVEIRA, para os devidos fins e sob as penas da lei, que a pesquisa constante neste trabalho de conclusão de curso (Dissertação) foi por mim elaborada e que as informações necessárias objeto de consulta em literatura e outras fontes estão devidamente referenciadas. Declaro, ainda, que este trabalho ou parte dele não foi apresentado anteriormente para obtenção de qualquer outro grau acadêmico, estando ciente de que a inveracidade da presente declaração poderá resultar na anulação da titulação pela Universidade, entre outras consequências legais.

Pedro Rogério Tavares da Silveira

**O NARRADOR EM *O LIVRO GRANDE DE TEBAS, NAVIO E MARIANA*, DE
MÁRIO DE CARVALHO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, Área de Concentração em Estudos Literários, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para a obtenção do título de **Mestre em Letras**.

Aprovada em 22 de abril de 2024.

Raquel Trentin Oliveira, Dra. (UFSM)
(Presidente/Orientadora)
(por videoconferência)

Flavio García Queiroz de Melo, Dr. (UERJ)
(por videoconferência)

José Cândido de Oliveira Martins, Dr. (UCP)
(por videoconferência)

Santa Maria, RS
2024

Para a vó Julia (*in memoriam*) e para a minha mãe.

AGRADECIMENTOS

À CAPES, pelo auxílio financeiro; ao Programa de Pós-Graduação em Letras da UFSM, pela oportunidade; à professora Raquel Trentin, pela orientação; aos professores Flavio García e Cândido Martins, pelas contribuições nas etapas de qualificação e defesa; aos meus amigos, pela amizade; e à minha família, pelo apoio.

RESUMO

O NARRADOR EM *O LIVRO GRANDE DE TEBAS, NAVIO E MARIANA*, DE MÁRIO DE CARVALHO

AUTOR: Pedro Rogério Tavares da Silveira
ORIENTADORA: Raquel Trentin Oliveira

Esta dissertação analisa o narrador do romance **O livro grande de Tebas, navio e Mariana** (1982), de Mário de Carvalho (1944-). Após contextualizar a produção ficcional do autor, sublinhando as suas características mais relevantes e indicando algumas perspectivas críticas que se sobressaem sobre ela e sugerem possíveis caminhos para o seu estudo, o trabalho divide-se em dois capítulos: dedica-se, no primeiro, a uma breve discussão sobre a instável relação de **Tebas** com o gênero romance e oferece, a par disso, aproximações entre sua matéria ficcional e outras obras literárias; e, no segundo, onde realiza descrição e exame da narrativa, dedica-se à análise do narrador, destacando a sua multiplicidade, sempre partindo de exemplos concretos extraídos do texto. Para fundamentar a análise, além de cotejos com a fortuna crítica de Carvalho e com noções teórico-críticas mais pontuais ou esparsas, são centrais as contribuições dos ensaios “O narrador”, de Walter Benjamin (1892-1940), e, sobretudo, “Discurso da narrativa”, de Gérard Genette (1930-2018).

Palavras-chave: Mário de Carvalho. *O livro grande de Tebas, navio e Mariana*. Narrador. Romance. Ficção.

ABSTRACT

THE NARRATOR IN *O LIVRO GRANDE DE TEBAS, NAVIO E MARIANA*, BY MÁRIO DE CARVALHO

AUTHOR: Pedro Rogério Tavares da Silveira

ADVISOR: Raquel Trentin Oliveira

This dissertation aims at analyzing the narrator of the novel **O livro grande de Tebas, navio e Mariana** (1982), by Mário de Carvalho (1944-). After contextualizing the author's fictional production, presenting its main characteristics and indicating some critical perspectives that are notable about it and suggest possible paths for its study, the work is divided into two chapters: the first focuses on a brief discussion of **Tebas** unstable relationship with the novel genre and offers some approximations between its fictional material and other literary works; and in the second, where it describes and examines the narrative, it dedicates itself to the analysis of the narrator, emphasizing his multiplicity, always based on concrete examples from the text. As a basis of analysis, in addition to comparisons with Carvalho's criticism and with more specific or sparse theoretical-critical notions, are central the essays "Der Erzähler" by Walter Benjamin (1892-1940) and, above all, "Discours du récit" by Gérard Genette (1930-2018).

Keywords: Mário de Carvalho. *O livro grande de Tebas, navio e Mariana*. Narrator. Novel. Fiction.

SUMÁRIO

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....	8
2 “UM ROMANCE?” “CHAMEMOS-LHE ASSIM”	23
3 “AQUI NINGUÉM MORRE, MEU CARO”.....	47
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	86
REFERÊNCIAS.....	90

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O ensaísta e crítico literário João Barrento, no passo de uma citação extraída de Ludwig Wittgenstein¹, pergunta-se: “há, na literatura portuguesa contemporânea, uma «rua principal» e vários «atalhos secundários?»” (BARRENTO, 2016, p. 12). Ele mesmo responde, dizendo: “A resposta terá de ser um claro «Não!»” (Ibid.). E, de fato, parece difícil, quando não impossível ou inexato, estabelecer um único caminho a partir do qual poderíamos entender ou quem sabe explicar a literatura, seja ela portuguesa ou não, contemporânea ou não. Por outro lado, dito de outra maneira, são inúmeros os caminhos e inúmeros também os atalhos: há um horizonte de imensíssimas possibilidades, e a escolha por uma delas talvez resulte em uma sempre provisória e especular tentativa².

Aqui, em nosso estudo, optamos por nos concentrar na produção ficcional do escritor português Mário de Carvalho (1944-), que, aliás, não raro é caracterizada com uma elogiosa, ambígua e pouco esclarecedora definição: ela seria “inclassificável”. Essa incerteza quanto à sua classificação se explicará, em parte, tanto pela variedade de gêneros a que se dedica, como pela pluralidade de temas e formas que apresenta.

Entretanto, a bem dizer, sublinhe-se: nem sempre haverá incerteza.

Maria Helena Machado (1997), por exemplo, assegura: “Dizer que a obra de Mário de Carvalho [...] é inclassificável constitui uma verdade e uma banalidade”, porque, justifica-se a pesquisadora, “o desprezo pelos gêneros é característica da literatura moderna” (MACHADO, 1997, p. 144). No que diz respeito, especificamente, à produção do autor de **Os alferes** (1989), Machado acrescenta que “não se pode falar [...] de unidade genérica, temática ou estilística” (Ibid.); com outras palavras, reiteramos: estamos diante de uma obra relativamente desvinculada a “movimentos definidos”, como diz Carlos Reis (2005, p. 30). Sobre ela, ou a partir

¹ O trecho do filósofo austríaco, citado (e traduzido) por Barrento, encontra-se em **Lições sobre os fundamentos da matemática** (1939), e diz: “eu sou um péssimo guia, que se deixa facilmente atrair por lugares interessantes que o desviam do caminho, e tenho uma irresistível tendência para me meter por atalhos secundários antes de mostrar a rua principal” (WITTGENSTEIN apud BARRENTO, 2016, p. 12).

² É assim mesmo, diga-se de passagem, que o crítico português concebe as reflexões que apresenta em seu livro, **A chama e as cinzas** (2016): “difícilmente poderei fazer outra coisa que não seja uma tentativa de reflexão sobre os caminhos e os desvios, os grandes e os pequenos, os visíveis e os menos visíveis” (BARRENTO, 2016, p. 12).

dela, reconhece-se a “dificuldade em fixar [...] as linhas de força de uma ficção post-modernista que se deixa captar apenas de modo genérico e difuso” (REIS, 2005, p. 301). Note-se que, nessa última citação que fizemos, há um pressuposto implicado: o de que a literatura portuguesa contemporânea, ou uma considerável parte dela, insere-se no chamado “post-modernismo”.

Não iremos, neste trabalho, nos dedicar com vagar a essa questão, mas convém situá-la, em linhas gerais e resumidas, tanto mais porque ela nos poderá oferecer produtivas pistas de reflexão, ou caminhos e atalhos. Para isso, voltemo-nos ao livro **Post-modernismo no romance português contemporâneo** (2002). Nele, Ana Paula Arnaut sugere que o ponto de partida da literatura “post-modernista”, em Portugal, é a publicação, em 1968, do romance **O Delfim**, de José Cardoso Pires (1925-1998), em que se evidenciam “a pluralidade dos registos e das linguagens, a incorporação num discurso literário não raro fragmentário de discursos outros – o cinema, a televisão, o relato policial, a publicidade, o discurso de imprensa, etc.” (REIS, 2002, p. 2). Com a narrativa de Cardoso Pires, assiste-se “a uma multimoda re-invenção de tradições estéticas” (ARNAUT, 2002, p. 79), e ali encontramos uma importante característica das ficções post-modernas: a “fluidez com que se encara o próprio género romance” (Ibid., p. 133). Derivará disso, ou seja, desse à vontade com que se manipula a convenção romanesca, que “A morte do romance [...] apenas existe, pois, se nos reportarmos ao da ‘canónica linhagem’ temática e/ou formalmente enraizada no paradigma do romance realista-naturalista e neo-realista” (Ibid.).

Em seu trabalho, sublinhamos, a investigadora dedica-se, sobretudo, às seguintes obras: além da já mencionada **O Delfim** (1968), **Balada da praia dos cães** (1982), de Cardoso Pires; **Manual de pintura e caligrafia** (1977) e **História do cerco de Lisboa** (1989), de José Saramago (1922-2010); **Amadeo** (1984) e **As batalhas do Caia** (1995), de Mário Cláudio (1941-); e, enfim, a duas produções de Mário de Carvalho: **A paixão do conde de Fróis** (1986) e **Era bom que trocássemos umas ideias sobre o assunto** (1995). Em linhas muitíssimo concisas, destaquemos que, quanto a esses romances de Carvalho, enfatiza-se, em ambos os casos, a dimensão metaficcional que eles nos fazem notar. Sobre o primeiro, a reflexão da autora recai no jogo subversivo e irônico que estabelece com a matéria histórica; sobre o segundo, destaca-se, especialmente, o fato de que encontramos

uma narrativa em que se revelam os bastidores da própria escrita de ficção; nesse romance, diz Arnaut, “[...] se convocam [...] parcerias com autores do passado literário (pela negação, pela inscrita ausência ou pela paródica apropriação das características do modelo/estilo imitado)” (Ibid., p. 273), o que

permite, por um lado (ao abrir as portas extra-literárias dos bastidores do modo como se constrói o que se conta), contribuir para a instauração da mimese de processo. Por outro lado, em simultâneo, os laços intertextuais estabelecidos possibilitam a reflexão sobre o facto de que, sendo outro o contexto sócio-cultural, são também outras as exigências e as modas dos ventos literários que percorrem o cenário coevo e que assolavam os gostos do público leitor (Ibid.).

O trecho citado refere-se, como dissemos, a **Era bom que trocássemos umas ideias sobre o assunto**, mas, se fizéssemos uma quase sempre bem-vinda e espichada generalização – com suas inevitáveis ressalvas, feliz ou infelizmente –, poderíamos estendê-lo a tantas das outras ficções de Carvalho; em maior ou menor grau, talvez a todas. É o caso, seguramente, de **O livro grande de Tebas, navio e Mariana**, seu primeiro romance, e que, como se vê pelo título desta dissertação, é o objeto central de nossa análise. A esse propósito, convém que realcemos uma frase-chave daquela citação longa que acabamos de fazer: “abrir as portas extra-literárias dos bastidores do modo como se constrói o que se conta” (Ibid.). Retemo-la aqui, por ora, mas, nas próximas páginas, voltaremos a encontrá-la.

Anteriormente, dizíamos que, no que se refere à produção literária do autor de **Fabulário**, há dificuldade em enquadrá-la sem reservas. Isso não será, porém, um contratempo para que essa mesma produção sinalize alguns caminhos³ para a literatura produzida em Portugal, antes ao contrário: quanto mais multifacetada, mais fértil. Diremos que é mesmo essa fertilidade o que justifica não apenas muitas das reflexões de Arnaut, como ainda outras que, se bem reforçam esse caráter difuso com o qual se marca a obra desse escritor, nos levam também a encontrar nela preciosos modos de leitura para a literatura portuguesa, em particular, e para a literatura, em geral.

Sublinhemos então, a seguir, e brevemente, duas dessas leituras.

Cândido Martins (2012) partirá da obra de Carvalho para desenvolver ou identificar “um novo género ou conceção libertária e atualizada de narrativa”

³ Ou seja: sejam eles principais ou não, os caminhos existem. E os atalhos, também.

(MARTINS, 2012, p. 52), mirando, sobretudo, as obras particularizadas pela reflexão de ordem metaficcional⁴. Notemos, diga-se de passagem, que o crítico descobrirá algumas “tendências” da literatura portuguesa contemporânea, as quais se estenderiam, pois, à “poética ficcional” do escritor; citemo-las, em resumo: 1) “A revitalização da História”; 2) “a questionação de uma certa ideia de ‘identidade nacional’”; 3) “a autorreflexão metaficcional”; 4) “A construção de discursos literários de índole assumidamente intertextual e interdiscursiva”; e 5) “a assunção da paródia enquanto metadiscorso recorrente” (Ibid., p. 33-34). Sobre a obra de Carvalho, em específico, dirá que a escrita do autor português recupera “certa tradição ficcional (de Cervantes aos clássicos anglo-americanos como Lawrence Sterne ou Charles Dickens), apostada ela própria em reinventar, metanarrativamente, a arte da ficção” (Ibid., p. 52). Ao fim, o crítico muito bem reforça que “Os gérmes deste género híbrido já constavam da rica história do romance; mas Mário de Carvalho teve a lucidez de os acentuar” (Ibid., p. 53), “desconstruindo velhas ontologias e problematizando categorias tradicionais, para assim ousar propor novos rumos à narrativa contemporânea” (Ibid.).

Flavio García (2007), por sua vez, volta-se aos trabalhos marcados pelo insólito ou fantástico ou mágico ou maravilhoso (a fatura dos termos será objeto de reflexão em sua abordagem), dizendo, por exemplo, que os contos de **Casos do beco das Sardinheiras** (1982) devem ou podem ser entendidos como paradigma de um assim chamado “Insólito Banalizado”, que irá justamente valer-se “do Maravilhoso, do Fantástico, do Realismo Maravilhoso e de demais gêneros que se nutrem de eventos insólitos, como, por exemplo, o Estranho, o Sobrenatural, o Absurdo” (GARCÍA, 2007, p. 18). O crítico brasileiro adverte que

Se a obra de Mário de Carvalho, e em particular os *Casos do Beco das Sardinheiras*, se inscreve ou não em um novo género ou num sub-género, no conjunto das experiências literárias da Contemporaneidade, esta não é a questão central a responder. Não se pode, contudo, negar que sua obra, em geral, faz parte de um macro-género do insólito, uma vez que a manifestação de eventos insólitos é o móvel propulsor das narrativas (Ibid., p. 14).

⁴ Em seu artigo, a atenção de Martins recai nos romances **Era bom que trocássemos umas ideias sobre o assunto** (1995), **Fantasia para dois coronéis e uma piscina** (2003) e **A arte de morrer longe** (2010), os quais aliás recebem também particular atenção em um detalhado estudo a respeito do caráter metaficcional na obra de Mário de Carvalho (VIEIRA, 2016).

e propõe que a obra em discussão seja, pois, “inauguradora de um novo gênero ou revisadora de gêneros tradicionais, que recria, correspondendo, talvez, a possíveis sub-gêneros” (Ibid., p. 15).

Enfim, afinal: a produção literária de Mário de Carvalho oferece ao leitor, também ela, as suas variadas entradas. Por um lado, essa pluralidade de acessos traz uma profusão de dúvidas, às vezes quase infinitas; por outro, proporciona todo um mundo de estimulantes possibilidades. Ao correr desta dissertação, teremos de nos encontrar com elas: com as possibilidades; e com as dúvidas.

Em 1980, publica-se, em Portugal, a revista **Mar**, uma antologia de contos sob a direção dos “Quatro Elementos Editores”, e inclui-se nela um pequeno e algo misterioso texto de Mário de Carvalho, intitulado “Expedição ao Interior do Navio”. Um dos organizadores da revista, o crítico literário Manuel Frias Martins, em artigo com um instrutivo e explicativo título – “Porque ele já era escritor”⁵ –, em que evidencia e celebra a obra do ficcionista português, relata que o conto ali publicado anunciava, desde logo, “uma escrita inabitual na tradição literária portuguesa da altura”⁶, tanto por sua “construção estilística”, quanto pela “atmosfera inquietadoramente estranha da estória” (MARTINS, 2015, p. 158). Dois anos depois, o texto será integrado a **O livro grande de Tebas, navio e Mariana** (publicado pela Editorial Vega, e logo distinguido com o Prémio Cidade de Lisboa⁷), tornando-se assim uma das subpartes do romance, que, para Osvaldo Manuel Silvestre, responde “à figura romântica, digamos, da obra única ou inclassificável” (SILVESTRE, 1998, p. 214) e que, talvez como corolário disso, é o “patinho feio da

⁵ O título completo é: “Porque ele já era escritor. Mário de Carvalho e Os Quatro Elementos Editores”, publicado na revista “**Colóquio/Letras**”, n. 190, em 2015. Logo mais, faremos nova referência a ele.

⁶ Diga-se de passagem: para situá-la naquele período, Frias Martins recorre ao termo *Das Unheimliche*. Informações a respeito desse termo, e de seu uso no domínio dos estudos literários, podem ser encontradas neste link: <https://www.insolitoficcional.uerj.br/das-unheimliche/>. Antecipamos, já aqui, algumas traduções possíveis para ele, extraídas da página mencionada: “estranho”, “sobrenatural”, “inquietante”, “infamiliar”, “inquietante estranheza”.

⁷ Lista com alguns dos prêmios atribuídos à produção de Mário de Carvalho, incluindo o citado, pode ser conferida na página do autor no site da Porto Editora, que, atualmente, publica as suas obras: <https://www.portoeditora.pt/autor/mario-de-carvalho/14269>.

produção do autor” (Ibid. p. 215), muito embora represente, diz ainda Silvestre, um de seus pontos mais altos.

Um ano antes da publicação de **Tebas**, Carvalho havia iniciado a sua trajetória literária com os **Contos da sétima esfera**, os quais podem ser caracterizados por uma daquelas facetas de que falamos, isto é, a da literatura fantástica. Na esteira desses primeiros, surgem no ano seguinte os **Casos do beco das Sardinheiras**, anteriormente citados, nos quais encontramos

mundos possíveis imersos no insólito ficcional, com espaços, tempos, personagens e ações incoerentes com os padrões arquitetônicos do sistema semio-narrativo-literário real-naturalista, fissurando, fraturando, rompendo com os paradigmas do senso comum instituído e estatuído (GARCÍA, 2016, p. 179).

Se, de fato, deparamo-nos com uma ruptura relativamente ao padrão real-naturalista, talvez pudéssemos acrescentar, sem qualquer incoerência, que estamos também diante de uma ficção a realçar um certo fascínio pelo “puro gozo de contar histórias” (REIS, 2005, p. 300). Em um prefácio escrito para uma edição brasileira que reúne três de suas obras⁸, Carvalho dirá o seguinte, acerca de seus **Casos do beco**:

Quando os últimos epígonos do *nouveau roman*, mestres pacientes do enfado, ainda se autocontemplavam em pálidas escritas de amanuense, quando os últimos reflexos do brilho das vanguardas já se embaciavam com o desgaste da repetição, quando os últimos resistentes do neo-realismo ainda reclamavam formas cansadas de desmistificação social e prosas operárias, os *Casos do Beco das Sardinheiras* surgiram como uma provocação, recuperando as categorias da narrativa, usando profusamente o riso, revisitando a velha linguagem popular e abrindo para um turbulento mundo mágico. Traziam uma grande vontade de contar e de ser lidos (CARVALHO, 2008, p. 11).

É também um mundo mágico, ou uma espécie dele, o que encontramos nos seis textos que integram o conjunto de contos reunidos sob o título **A inaudita guerra da Avenida Gago Coutinho** (1983). Deparamo-nos, já de saída, com uma bem-humorada epígrafe, recolhida de um dos notáveis ensaios de Michel de Montaigne (1533-1592): “*Est-il rien certain, résolu, dédaigneux, contemplatif, grave,*

⁸ Referimo-nos à edição **Era uma vez um alferes e outras histórias**, pela Companhia das Letras, em 2008, que reúne os seguintes livros, publicados originalmente em Portugal: “Casos do beco das Sardinheiras” (1982), “Os alferes” (1989) e “Quatrocentos mil sestércios seguido de O conde Jano” (1991).

*sérieux comme l'âne?*⁹. Em um de seus contos, um triste e meigo (CARVALHO, 1983, p. 48) chimpanzé chamado Golo escreverá várias e várias passagens de **História de menina e moça** (1554), e as suas primeiras palavras idênticas às da novela serão mesmo as do célebre prólogo com o qual Bernardim Ribeiro (1482-1552) dá início à sua obra. Escreve Golo: “Menina e Moça me levaram de casa de minha mãe para muito longe”¹⁰, acrescentando, horas depois:

Até nas cousas proveitosas temperança é muito louvada. Os choros não aproveitam para nada. Por isso é muito mais necessário neles a temperança, nem se devem ter senão como cousa que se não pode escusar (CARVALHO, 1983, p. 50).

A escrita de Golo terá no conto uma justificativa trivial e, para as suas personagens, um tanto decepcionante. Em resumo, a narrativa é a seguinte: à partida de um tio, um jovem casal humano tem aos cuidados “um chimpanzé criança que se chamava Golo” (Ibid., p. 47). O tempo corre, e o chimpanzé, encerrado no escritório do apartamento onde mora com o casal, escreve algumas páginas do texto de Bernardim Ribeiro: de início, o episódio assombra e surpreende as personagens, Daniel e Catarina, mas, ao fim, descobre-se que o ocorrido é apenas fruto da estatística e probabilidade: uma “raríssima coincidência” (Ibid., p. 59), ou, e apenas, um “nó estatístico” (Ibid., p. 58), e não um expediente mágico ou sobrenatural¹¹; melhor dizendo, e mais apropriadamente, no rastro daquela há pouco mencionada proposta de Flavio García – a de que podemos encontrar na obra de Carvalho um novo gênero literário –: temos, nesse conto, uma “banalização do caráter insólito do evento, ainda que denunciado como insólito ao longo da narrativa” (GARCÍA, 2010, p. 41).

Se, por vezes, Carvalho procura afastar-se ou refuta uma possível filiação sua às obras de autores como Franz Kafka ou Jorge Luis Borges (GARCÍA, 2007, p. 14), podemos a propósito dizer que o conto há pouco referido faz mesmo com que nos

⁹ Mário de Carvalho (1983) recorre ao texto original, em francês. Na tradução de Sérgio Milliet, lemos: “Haverá algo mais afirmativo, resoluto, desdenhoso, contemplativo, grave e sério do que um burro?” (MONTAIGNE, 2016, p. 875). Nessa mesma tradução, o ensaio chama-se “Da arte de conversar”.

¹⁰ Os trechos da obra de Bernardim Ribeiro utilizados no conto de Mário de Carvalho foram extraídos, de acordo com o autor, da versão organizada por Maria de Lourdes Saraiva [PEA, 1975].

¹¹ O matemático, amigo do jovem casal, dirá (a evocar David Hume, diremos nós, e, aguçadamente, ainda outros filósofos...): “Viam os amigos aquela estatueta de porcelana, ali ao canto da estante, representando uma dama com uma sombrinha? Pois bem, quem é que garantia que aquela estatueta não ia, de um momento para o outro começar a cantar o fado do embuçado? Nada garantia, em verdade” (CARVALHO, 1983, p. 57).

lembramos de Kafka, e seu “Um relatório para uma academia”¹² (1917), e Borges, e seu “La biblioteca de Babel” (1939; 1944); e outra vez Montaigne, diga-se, a servir de epígrafe para o conto, em uma edição posterior da obra, com o seguinte excerto¹³:

Se os átomos, por efeito do acaso, produziram tantas coisas de formas diversas, nunca ocorreu que construísem uma casa ou fizessem um sapato? E, ainda, por que não admitir que as letras gregas, espalhadas ao acaso, em número infinito, chegassem a formar o texto da *Iliada*? (CARVALHO apud GARCIA, p. 35, 2010).

Sublinha-se aqui um alerta, e um desdobramento, não incomum na obra do autor de **A liberdade de pátio** (2013): no ensaio do escritor francês, o trecho acima citado é atribuído a uma possível resposta dos contraditores dos epicuristas: estes atribuiriam aos átomos “um movimento oblíquo, fortuito” (MONTAIGNE, 2016, p. 537), dotando-os de “caudas curvas como garras que lhes permitiam se agarrassem e se amarrassem uns aos outros” (Ibid.), ao passo em que seriam então combatidos pela zombeteira indagação daqueles, sugerida ou mesmo inventada por Montaigne¹⁴. Imaginação, ficção, invenção. No conto que dá nome ao livro agora em destaque – “A inaudita guerra da Avenida Gago Coutinho”¹⁵ –, lemos que a deusa Clio,

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, 1983, p. 25).

O cochilo da deusa resultará na desordem dos tempos: “Logo se enlearam dois fios e no desenho se empolou um nó, destoante da lisura do tecido.

¹² No original, em alemão: “Ein Bericht für eine Akademie”.

¹³ Na primeira edição do livro, pela editora Rolim (1983), que consultamos, consta apenas a epígrafe inicial, antes dos contos. Nas edições subsequentes, Mário de Carvalho inseriu, ao que parece, outras para cada texto, incluindo a de Montaigne. O trecho que destacamos (e assim fazendo uma citação da citação da citação), extraído do artigo de Flavio García (2010), refere-se à publicação da Editora Caminho, em 1992. O ensaio de Montaigne de onde a epígrafe foi extraída é, diga-se de passagem, “Apologia de Raymond Sebond” (MONTAIGNE, 2016).

¹⁴ No romance **Era bom que trocássemos umas ideias sobre o assunto**, o narrador atribui a Alexandre Herculano uma citação que, tal como está registrada no romance (CARVALHO, 2005, p. 15), encontra-se mesmo em **O crime do padre Amaro** (1985), de Eça de Queirós, e pertence à personagem Conselheiro Acácio.

¹⁵ Publicado em 1983, como já indicamos, o livro é composto por seis contos, a saber: “In Excelsum”; “Ignotus Deus”; “A Inaudita Guerra da Avenida Gago Coutinho”; “Dies Irae”; “O Nó Estatístico”; “Pede Poena Claudio”.

Amalgamaram-se então as datas de 4 de Junho de 1148 e de 29 de Setembro de 1984” (Ibid.). Misturam-se os tempos, bifurcam-se os tempos; como se vê, temos uma narrativa em que se entrecruzam, se mesclam e se multiplicam “dois momentos históricos impossíveis de se encontrarem no eixo cronológico, [...] gerando um seguinte e novo evento, tornado, ele também, parte da História, pela narrativa” (GARCÍA; SILVA, 2012, p. 138). E aliás podemos aqui outra vez aludir a Borges, “porventura o mais inventivo e inquietante escritor do século XX” (CARVALHO, 2014, p. 113), e a seu “El jardín de senderos que se bifurcan”¹⁶, e, também, ao próprio escritor em estudo neste trabalho, que, precisamente no texto sobre o qual iremos mais de perto logo nos concentrar, põe duas das suas personagens a dizer que os tempos nunca podem se misturar (CARVALHO, 1996, p. 71; p. 212). Referimo-nos, já dissemos, e poderíamos ao romance **O livro grande de Tebas, navio e Mariana**, e logo falaremos dele.

Mas, antes, diremos ainda que nos anos seguintes às publicações que já sublinhamos, destacam-se, da produção de Mário de Carvalho, o folhetinesco **E se tivesse a bondade de me dizer porquê?** (1986), publicado em coautoria com Clara Pinto Correia (1960-), as peças teatrais integradas em **Se perguntarem por mim, não estou seguido de Haja harmonia** (1999), e também os romances **A Paixão do Conde de Fróis** (1986), **Um deus passeando pela brisa da tarde** (1994), **Era bom que trocássemos umas ideias sobre o assunto** (1995), **Fantasia para dois coronéis e uma piscina** (2003), e ainda os “cronovelemas”¹⁷ **A arte de morrer longe** (2010) e **Quando o diabo reza** (2011). Ao longo de mais de 40 anos de vida literária, chegará a mais de três dezenas de obras (abrangendo, pois, aquela variedade de gêneros de que há pouco falávamos: romances, contos, folhetins, novelas, ensaios, peças de teatro), recebendo, entre outros, os prestigiados Grande Prémio de Conto Camilo Castelo Branco (1991), pelo livro **Quatrocentos mil**

¹⁶ Em português, na tradução do poeta Carlos Nejar: “O jardim de caminhos que se bifurcam” (BORGES, 1972).

¹⁷ Trata-se de um neologismo criado por Mário de Carvalho para designar as suas próprias obras, conforme explica Cândido Martins: “género compósito e híbrido, que agrega as convenções de outros géneros, desde a agilidade narrativa e reflexiva da crónica, até ao carácter efabulador da novela, sem esquecer ainda nessa sùmula renovadora a contenção do conto, a hibridez do poema em prosa e ainda, *last but not least*, o dinamismo narrativo próprio do cinema” (MARTINS, 2012, p. 49, grifos do autor). Ou, pelas palavras do próprio Mário de Carvalho: “tem que ver com esse espírito de apreciação daquilo que está à volta, de captação do nosso tempo e gente; mas tem que ver com outra coisa, do ponto de vista técnico, tem a ver com a libertação de uma série de proibições” (CARVALHO apud BARBOSA, 2012, p. 276). Além daquelas já indicadas, **Era bom que trocássemos umas ideias sobre o assunto** (1995) e **Fantasia para dois coronéis e uma piscina** (2003) seriam, também, “cronovelemas”.

sestércios seguido de O conde Jano (1992), e o Prémio Vergílio Ferreira (2009), pelo romance **A sala magenta** (2008). Em 2021, publicará, pela Porto Editora, o memorialístico **De maneira que é claro...**, o seu último livro inédito até agora, premiado em 2022 com o Grande Prémio de Literatura Biográfica da Associação Portuguesa de Escritores (APE).

Nesta dissertação, como temos dito, iremos nos dedicar ao romance **O livro grande de Tebas, navio e Mariana** (1982), ou, mais especificamente, à análise de seu narrador, categoria narrativa que, a ter em vista esse romance, não recebeu, até aqui, particular atenção. Dividimos o trabalho em dois capítulos. No primeiro, ensaiaremos uma muito breve discussão sobre a instável relação de **Tebas** com o gênero romance e faremos algumas aproximações entre sua matéria ficcional e produções literárias com que, julgamos, dialoga: se não oferecemos uma conclusão sobre o tema, esperamos oferecer um ou dois caminhos para iluminá-lo. E, no segundo, descreveremos e examinaremos a narrativa, procurando realçar e explicar a construção do narrador, partindo sempre de exemplos concretos extraídos do romance: o propósito é fazer notar a versatilidade com que o narrador explora os mecanismos de que se utiliza para narrar, para contar histórias; para tentar narrar e tentar contar histórias, para se aproximar das histórias, para se aproximar da narração: para criar uma narrativa.

E para fundamentar nosso estudo, contaremos com as contribuições dos ensaios “O narrador”, de Walter Benjamin (1892-1940), e, sobretudo, “Discurso da narrativa”, de Gérard Genette (1930-2018). Além disso, iremos também nos valer, evidentemente, da fortuna crítica do autor. E se, há pouco, fizemos breve apresentação de sua obra, em geral, convém agora que nos aproximemos mesmo de **Tebas**, em particular. Então, antes de passarmos à nossa própria leitura do romance e de seu narrador, será oportuno que façamos uma rápida passagem por algumas das reflexões ou breves comentários a seu respeito, assinalando as trilhas que elas nos fazem ver ou, nalguns casos, sugerem.

Em seu artigo “O sentido da história em Mário de Carvalho”, Maria de Fátima Marinho (1996) partirá da constatação de que o discurso historiográfico não é, pois, o “registro transparente de uma só verdade” (MARINHO, 1996, p. 257), para realçar o fato de que **Tebas** (e, note-se, também outros trabalhos do autor¹⁸) representa “outra forma de encarar o material histórico e de o transformar num discurso literário que o aproxima daquilo a que Linda Hutcheon chama de metaficção historiográfica pós-moderna” (Ibid., p. 258). Para Marinho, **Tebas** (e mesmo a cidade nele procurada, a chamar-se, pois, Tebas) “funciona como o lugar da procura da utopia, ao anular o espaço-tempo convencional” e, à sua maneira, apresenta “uma outra leitura do passado, partindo do princípio de que nunca imitamos o mundo, mas construímos diversas versões dele” (Ibid., p. 261), como a seu modo ocorre, por exemplo, vimos há pouco, em “A inaudita guerra da avenida Gago Coutinho”.

Rosana Baptista dos Santos (2009), em sua tese de doutorado¹⁹, “Aspectos da Herança Clássica em Mário de Carvalho”, embora não faça de **Tebas** seu objeto principal, faz algumas remissões a ele, por julgar, como ressalta na introdução de seu estudo, que nessa narrativa²⁰ se encontra “uma teorização do autor sobre seus próprios procedimentos do fazer literário” (SANTOS, 2009, p. 12). Em nota de rodapé (Ibid., p. 60), Santos faz um pequeno comentário a respeito da matéria narrativa do romance, dizendo que o narrador “age em sua viagem como o cidadão de Halicarnasso, retratando os povos e costumes diferentes que encontra pelo caminho, embora o tom do texto português seja assumidamente ficcional e fantasioso” (Ibid.); além disso, identifica ou sugere, sublinhamos, uma bem-notada comparação, ao dizer que, no romance de Mário de Carvalho, “o narrador-protagonista é um viajante que percorre a Ásia Menor [...] sempre à sombra de uma Tebas que se lhe depara em miragem, encantamento, zona hiperbórea, cidade imaginada à *moda de Tlön*” (Ibid., grifos nossos). O trecho grifado, diga-se de passagem, nos leva novamente a Borges e a seu “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, de onde extrairemos ainda outra citação, logo mais. Aqui, aliás, podemos muito bem ingressar no sempre prolífico mundo das citações e citações, e onde frequentemente

¹⁸ A autora recorre a outros quatro textos, quais sejam: **A inaudita guerra da Avenida Gago Coutinho** (1983); **A paixão do conde de Fróis** (1986); **Quatrocentos mil sestércios** (1991); e **Um deus passeando pela brisa da tarde** (1994).

¹⁹ Apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Letras. O trabalho foi orientado por Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa e coorientado por Maria de Fátima Sousa e Silva.

²⁰ A autora refere-se, também, a **Era bom que trocássemos umas ideias sobre o assunto** (1995).

estaremos, para nos voltar às palavras do próprio Mário de Carvalho, que diz: “Quase posso dizer que a matriz de tudo quanto escrevi depois se pode encontrar em *Tebas*” (CARVALHO, p. 1996, p. 8). Ou seja, se temos em **Tebas** a origem de seu trabalho ficcional – embora o “quase” suavize um pouco a conclusão –, que é marcado pela diversidade de estilos, de registros, de ambientações etc., deduzimos com isso que nele encontraremos todas ou um considerável número dessas características. É mesmo o que realçam alguns outros textos que se debruçam sobre o romance.

Natália Constâncio (2012), por exemplo, em sua tese de doutoramento²¹ intitulada “Subversão e paródia na obra de Mário de Carvalho”²², em que realiza, ao que temos notícia, o único estudo de fôlego a fazer de seu objeto central o romance aqui em discussão, que, diz ela, “apresenta uma matriz que surge em vários textos, num diálogo constante e indiscutível com temáticas confluentes” (CONSTÂNCIO, 2012, p. 12), dele partirá para “equacionar relações de isotopia temática ou metafórica entre as várias obras do autor” (Ibid., p. 322). Ou seja, **Tebas** é interpretado, no que diz respeito, naturalmente, à obra de Mário de Carvalho, como “o livro [que] contém o gérmen de toda a sua criação posterior”: “uma matriz que pode ser denominada como palimpséstica, uma vez que as temáticas que lhe são inerentes esvoaçam para outras obras, parecendo corresponder a expansões temáticas dessa fonte instituída pelo romance matricial” (Ibid., p. 447). Para Constâncio, em resumo, trata-se de uma obra “palimpséstica”, porque desenvolve

inúmeras temáticas, concernentes a problemáticas e conteúdos diversos, como a musicalidade e o ruído; a paixão; o recurso a dispositivos de desvalorização e de subversão paródica; a morte; a paródia da religiosidade; diálogos com a tragédia; diálogos com o quotidiano absurdo, ou diálogos estabelecidos com várias tradições (Ibid., p. 24).

A proximidade de **Tebas** relativamente a outras produções ficcionais de Mário de Carvalho é realçada, também, por Maria Cecília Vieira (2016), em sua tese de

²¹ Dissertação apresentada à Universidade Nova de Lisboa, em 2012, como parte dos requisitos para o Doutorado em Estudos Portugueses. O trabalho foi realizado sob a orientação de Teresa Sousa de Almeida.

²² Seu extenso trabalho divide-se em duas partes, e cada uma delas apresenta três capítulos. Registremos os títulos dessas divisões, a anunciar os principais assuntos desenvolvidos pela pesquisadora. Na primeira parte: 1) “A História e a Ficção Histórica”; 2) “A Crise da Representação”; 3) “A Paródia e a Ironia”. E na segunda: 1) “A Problematização da História”; 2) “Vozes Irónicas e Subversivas”; 3) “A Construção Romanesca em Mário de Carvalho ou Uma Poiesis Palimpséstica de Temáticas Confluentes”.

doutoramento “A metaficção em Mário de Carvalho”²³, onde afirma que o romance “sintetiza [...] as estruturas narrativas das obras posteriores [de Carvalho]” (VIEIRA, 2016, p. 222). Em seu estudo, procura demonstrar a relação que esse “livro primordial” terá, por exemplo, com **Fantasia para dois coronéis e uma piscina** (2003), dizendo que “o dialogismo entre as duas obras desmorona fronteiras ficcionais, permitindo que personagens que se movimentam em diegeses tão distintas e temporalmente distantes se encontrem” (Ibid., p. 224). Na mesma esteira, Eduardo Alves de Oliveira (2019), em sua dissertação de mestrado²⁴, intitulada “*Fantasia para dois coronéis e uma piscina*, de Mário de Carvalho, como visão pós-moderna do Portugal contemporâneo”, destaca a presença da “intertextualidade, [d]a ironia, [d]a crítica satírica, [d]a polifonia, (...) [e] da metaficção” (OLIVEIRA, 2019, p. 4) na produção em estudo, e identifica na “tessitura” do romance ali em causa uma “grande incidência de *O livro grande de Tebas, navio e Mariana*” (Ibid., p. 40), obra que será então considerada uma das que mais apresentariam relações intertextuais com o objeto principal de seu trabalho: ela será, diz Oliveira, o “ponto de partida” ou o “caminho dos romances e coletâneas [...] ao longo das décadas seguintes até à atualidade” (Ibid., p. 40), no que se refere ao escritor por ele estudado, evidentemente.

E realcemos, finalmente, ainda outros dois artigos, já por nós mencionados.

Oswaldo Manuel Silvestre, em seu “Mário de Carvalho: Revolução e contra-revolução ou um passo atrás e dois à frente” (1998), avança de pronto dizendo que as dificuldades em **Tebas** “começam logo com qualquer tentativa de o descrever” (SILVESTRE, 1998, p. 215). Destaca que estamos diante de “um ponto de viragem”, pois, quanto ao gênero literário a que o texto pertence ou poderá pertencer, “o autor não voltará a cometer coisas tão inclassificáveis” (Ibid., p. 217), e assegura, aliás, que: “não se trata de romance, mesmo que deste tenhamos um entendimento aberto” (Ibid., p. 214-2015). Sobre o romance, ou sobre o livro, como prefere, o crítico ainda destaca, entre outros aspectos, a “sobreposição de tempos que encontramos no navio” (Ibid., p. 215) e o “universo descronologizado” (Ibid., p. 216) que encontramos no autocarro em que o narrador viaja, a partir da Síria. E, a

²³ Dissertação apresentada à Universidade Aberta, em 2016, como parte dos requisitos para o Doutorado em Estudos Portugueses. O trabalho foi realizado sob a orientação de Rosa Maria Sequeira.

²⁴ Dissertação apresentada à Universidade Católica Portuguesa, em 2019, sob orientação de José Cândido de Oliveira Martins.

sobre o romance... sobre o livro aqui em destaque e sua relação com as demais obras de Carvalho, diz: trata-se da “despedida de um experimentalismo muito devedor de certas práticas dos anos 60 e 70 (não é decerto irrelevante que a obra traga duas epígrafes de Maria Velho da Costa)”, sublinhado pela “dupla ou mesmo tripla adjectivação” ou pela “colocação sintacticamente heterodoxa dos clíticos” (Ibid., p. 217), realçando, enfim, o que identifica como uma “aproximação à vernaculidade linguística e retórica, sob a lição, mais visível, de um naipe de autores situados entre Camilo e o Padre Vieira” (Ibid., p. 217).

Em seu “Porque ele já era escritor. Mário de Carvalho e Os Quatro Elementos Editores” (2015), Manuel Frias Martins afirma que **Tebas** nos convida a uma reflexão sobre a “própria arte de contar estórias ou da literatura enquanto estranhamento quase misterioso da linguagem” (MARTINS, 2015, p. 159); realça, também, o fato de que o livro contém duas epígrafes de Maria Velho da Costa, “as quais remetem mais para um universo de recriação da linguagem do que para eventuais programas de composição romanesca” (Ibid., p. 159). Em seu texto, o crítico e professor procura desvendar aquele por nós mencionado “horizonte de imensas possibilidades” que a obra do ficcionista haveria de explorar, e concentra-se em três delas, assim identificadas por ele: 1) “a imaginação fulgurante” (Ibid., p. 159); 2) a criação de “atmosferas e discursos numa temporalidade indefinida onde tudo pode dialogar com tudo” (Ibid., p. 159-160); 3) e o uso da “linguagem como desejo da escrita e do pensar” (Ibid., p. 160).

E agora diremos, noutra síntese, antes de passarmos ao capítulo inicial deste trabalho: **Tebas** nos deixa à sua maneira notar a presença de características metaficcionalis e, também, fantásticas; ou seja, ele (o romance) nos leva àquelas duas possibilidades que primeiro destacamos, a respeito da obra de Carvalho, em sua totalidade (MARTINS, 2012; GARCÍA, 2010). Além disso, podemos extrair, dessa breve introdução à fortuna crítica do livro, que: estamos diante de um texto cuja classificação não é inequívoca, revelando-se (se assim o quisermos...): indescritível, inclassificável (SILVESTRE, 1998); e um texto que nos oferece uma nova forma de encarar o passado e, por extensão, de encarar a própria literatura (MARINHO, 1996; SANTOS, 2009), revisitando clássicos da tradição cultural e literária, com uma refinada intertextualidade, por meio da sátira, da paródia, da ironia (CONSTÂNCIO, 2012; VIEIRA, 2016; OLIVEIRA, 2019). E que faz uso de viva

imaginação, recorrendo a discursos em que tudo ou muitas coisas ali se atravessam, se misturam, se revelam, se bifurcam (MARTINS, 2015).

2 “UM ROMANCE?” “CHAMEMOS-LHE ASSIM”

Em uma entrevista concedida ao programa “Entre Nós”, da RTP (Rádio e Televisão de Portugal), Mário de Carvalho afirma o seguinte²⁵: “Eu tenho um livro que, julgo, é um livro matricial. É um livro de onde emergem todos os outros. Chama-se *O livro grande de Tebas, navio e Mariana*”. “Um romance?”, pergunta-lhe a jornalista. “Chamemos-lhe assim”, responde o escritor. Notemos que a resposta de Carvalho quanto ao gênero desse livro “matriz” não é assertiva, categórica, mas como se na verdade dissesse que, sim, é mesmo um romance, porém apenas porque desconhece uma classificação que lhe seja mais apropriada; apenas, portanto, na ausência de outra palavra ou gênero que melhor o caracterize.

Mas, afinal: o que é um romance?

“A dificuldade em responder a essa pergunta está, provavelmente, em relação direta com a (im)propriedade de levantá-la. Nenhum leitor se pergunta o que é um romance. Simplesmente, o leitor o reconhece” (BRANDÃO, 2005, p. 21), responde Jacyntho Lins Brandão (1952-), que faz dessa pergunta o título de um dos tópicos de seu **A invenção do romance** (2005). Se não iremos aqui esmiuçar o que encontramos no trabalho do classicista e professor brasileiro, convém entretanto sublinhar que o livro aí convocado se concentra, sobretudo, na formação e desenvolvimento do “romance grego antigo”, o que, já de si, nos daria boas pistas do universo espinhoso e algo alargado e tenso que uma discussão profunda sobre o “gênero” nos proporcionaria. Não iremos tão longe, e nem tão profundamente. Recortamos, breves: apesar daquela constatação inicial, Brandão procura encontrar, em seu livro, uma explicação mais apropriada ou teórica ao problema, e com ele diremos: “Antes de tudo, o romance é narrativa” (Ibid., p. 32). A frase, assim à solta, será aqui, talvez o pareça, um tanto infrutífera. Caso nos voltássemos a uma definição mais rigorosa, extraída de um dicionário de estudos narrativos, teríamos que: o romance “pode ser definido como uma narrativa ficcional extensa, integrando um número relativamente elevado de personagens que vivem ações com certo grau de complexidade [...]” (REIS, 2018, p. 432). No entanto, é o próprio dicionário, e

²⁵ A resposta resulta de uma pergunta da jornalista Raquel Santos. Diz ela: “algum dos seus livros deixou-lhe marcas mais profundas ou alguma espécie de nostalgia, de saudade?”. Disponível em: <https://repositorioaberto.uab.pt/handle/10400.2/11335>. Acesso em: 5 mar. 2024.

bem, quem terminará por diluir a definição apresentada, logo realçando o caráter aberto do gênero e a sua facilidade, por assim dizer, para

incorporar temas, valores, figuras, meios expressivos, linguagens e lógicas representacionais muito diversos daqueles que predominavam nos séculos XVIII e XIX. Em todos estes casos, renascem e rearticulam-se categorias romanescas e fundamentais: a personagem e o tempo, o espaço, a ação e a perspectiva narrativa. As mesmas, afinal, que, há mais de quatro séculos, enquadravam as aventuras de um cavaleiro sonhador que foi certamente um dos primeiros romances da literatura ocidental e talvez o seu expoente inultrapassável (Ibid., p. 437).

Ora, o romance não terá morrido no século XX; não terá morrido após a publicação de **Ulysses** (1922), de James Joyce (1882-1941). Quem morreu, assim dissemos em nossas considerações iniciais, foi um paradigma. E não o romance. Morreu um certo romance: o romance do século XIX²⁶. Outra vez convidamos para nosso trabalho a palavra de Mário de Carvalho, que, em uma entrevista concedida ao jornalista Carlos Vaz Marques, afirma o seguinte:

Não sei se se recorda de uma obra que teve grande importância – também aqui em Portugal – da Nathalie Sarraute e que se chamava *L'âge du soupçon* (*A idade da suspeita*). Era um conjunto de artigos em que praticamente se estabelece uma série de proibições. Declara-se a morte do romance do século XIX e anuncia-se o que vai ser o novo romance. Note que eu comecei a escrever ainda sob a influência – influência no sentido astral, ainda havia uma brisa disso – do *nouveau roman*, do estruturalismo e tal (CARVALHO apud MARQUES, 2015, p. 275).

Poderíamos, e muito a propósito, suspeitar que essa influência, no sentido astral e noutros, está presente na composição daquele que, diz também o ficcionista, foi o seu primeiro romance a ser escrito. É mesmo isso o que o jornalista sugere, na entrevista, ao que Carvalho responde ou confirma:

Sim. Esse foi um livro escrito numa altura em que imperavam no meio literário português as proibições. De certo modo, esse livro é uma resposta a essas proibições. É ainda o acatamento de pressupostos doutrinários que implicavam que não houvesse personagens, que não houvesse situações, que não houvesse conflitos, etc. Em que a escrita praticamente corria por si e em que se hiperextasiava e se sobrevalorizava a própria matéria, a própria escrita. Praticamente todas as categorias da narrativa tinham sido subvertidas e eram altamente desvalorizadas. *O Livro Grande de Tebas*,

²⁶ Desnecessário será dizer, mas ainda assim o diremos. Nós, leitores, podemos muito bem dispensar os paradigmas e a morte deles (e todo o resto): Anna Kariênina e Kitty e Liévin e Maria Eduarda da Maia e Madame Bovary, por exemplo, estarão eternamente vivas, à nossa espera, e os romances de que fazem parte, também. Em certos casos...

Navio e Mariana veio um pouco nessa onda, como eu disse, mas libertou-me, porque eu paguei praticamente todas as dívidas em relação ao *nouveau roman*, ao estruturalismo e a todas essas concepções que pesavam sobre a narrativa. De maneira que a partir daí fiquei livre para fazer aquilo que me apetecia. E fiquei livre, também, para jogar com todos os aspectos que me interessassem e de que eu procurava tirar efeitos, fossem quais fossem as imposições doutrinárias que reinassem. Consegui ver-me livre disso (Ibid., p. 275-276).

Naturalmente, não iremos nos perguntar o porquê de **Tebas** não ter sido escrito completamente na onda dessas ou daquelas proibições ou o porquê de o autor não ter conseguido pagar todas as dívidas que teria, ou poderia ter, ou julgava que teria, em relação ao *nouveau roman*. Mas, seja como for, o que é o *nouveau roman*? Ou: “que propõe o Novo Romance?”. Nathalie Sarraute (1900-1999), uma das mais emblemáticas figuras do “movimento”, responde:

O «Novo Romance» não propõe nenhuma forma pré-estabelecida e não impõe nenhuma regra. Apenas uma: a necessidade de considerar que o romance não é um mito de distração ou de informação, mas uma arte (SARRAUTE apud MARGARIDO; FILHO, 1962, p. 152).

A resposta de Sarraute encontra-se em **O novo romance** (1962), de Alfredo Margarido e Artur Portela Filho, e nele os seus autores dirigem ainda outras quatro perguntas, além da que mencionamos, a outras três figuras, além da que mencionamos. As outras figuras são Michel Butor (1926-2016) e Claude Simon (1913-2005), e outra das perguntas é: “Há realmente um «movimento» Novo Romance?” (MARGARIDO; FILHO, 1962, p. 149). Os três asseguram que não há um movimento. Butor, por exemplo, diz: “Não, não é um movimento organizado, com reuniões, etc. É simplesmente o encontro de um certo número de indivíduos” (BUTOR apud MARGARIDO; FILHO, 1962, p. 149). O que os une, diz Sarraute,

é uma atitude comum em relação às convenções romanescas, uma convicção comum de que a arte do romance, como toda a arte, exige, para permanecer viva, uma constante renovação das suas formas, e, por consequência, da sua substância (SARRAUTE apud MARGARIDO; FILHO, 1962, p. 152).

Destaquemos ainda mais uma pergunta, “Que vem negar o novo romance?”, e uma resposta a ela: “recusa as convenções romanescas consideradas, até aos últimos anos, pela crítica quase unânime, como indispensáveis: Tais como os «caracteres» e as personagens «vivas», a intriga, a cronologia clássica...”

(SARRAUTE apud MARGARIDO; FILHO, 1962, p. 152). Está aí, ora, ao menos uma das dívidas a que Mário de Carvalho se refere: não há, em **Tebas**, “personagens vivas”. Nem “intriga”. Nem “cronologia clássica”. Uma dívida, um pagamento. Mas se tivéssemos de responder, brevemente, qual é a história²⁷ d’**O livro grande de Tebas, navio e Mariana**, o que diríamos? Poderíamos, de início, recorrer a um expediente bastante simples: em seu site, a Porto Editora – que, desde 2011, é a casa editorial do autor em Portugal –, escolhe as seguintes palavras para apresentá-lo²⁸:

Uma perturbada viagem, por mar e terras do longe, em busca do sentido último da história colectiva e do destino individual do homem – a demanda de uma cidade mítica, envolta em espessa bruma, nem fria nem quente, nem seca nem húmida, guardada ao alto por cem torres escuras e quadradas, defendida por mil portas pequenas e gradas e há muitos mil anos cercada por infindas legiões de silentes, serenos, solenes guerreiros.

O texto elaborado pela Editora é apropriado para um resumo brevíssimo do romance (do romance). Há mesmo uma viagem; para Maria de Fátima Silva, por exemplo, trata-se “de uma viagem através do Tempo e da História” (SILVA, 2012, p. 15). E a viagem dá-se mesmo às vezes pelo mar, com tintas algo odisseicas²⁹; e também pela terra, a nos fazer recordar outras viagens³⁰; e talvez às vezes ela seja uma perturbada viagem, a nos fazer recordar ainda outras tantas. Caso concordássemos com a afirmação de que estamos diante de uma viagem “em busca do sentido último da história colectiva e do destino individual do homem”, poderíamos chegar a conclusões mais férteis: e rastrear, mapear, identificar esse “sentido último” que a viagem realizada no romance haveria de proporcionar. Ocorre que: nosso interesse é menos pretensioso: olharemos para o narrador do romance; se, a partir dele, havemos de extrair aquilo que o viajante busca, ou o que é Tebas, ou “**Que Tebas é esta? Que Tebas não é esta?**” (CARVALHO, 1996, p. 33, grifos

²⁷ Nesta definição: “sucessão de acontecimentos reais ou fictícios que constituem o significado ou conteúdo narrativo” (REIS, 2018, p. 196).

²⁸ Disponível em:

<https://www.portoeditora.pt/produtos/ficha/o-livro-grande-de-tebas-navio-e-mariana/18991357>. Acesso em: 08 mar. 2024.

²⁹ Notemos que Natália Constâncio (2012) assim intitula o último item de sua tese de doutorado: “*O Livro Grande de Tebas, Navio e Mariana, ou a Odisseia Revisitada*”; em resumo, a autora ali defende que **Tebas** é, também, uma paródia do épico homérico.

³⁰ Para ficarmos apenas no domínio da literatura portuguesa, lembremo-nos sem espanto d’**Os Lusíadas**, mas também da **Peregrinação** e das **Viagens na minha terra** e, mais recentemente, do romance (ou...) **Uma viagem à Índia** (2010), de Gonçalo M. Tavares.

do autor), será um tanto por acaso, com o risco, ou com a certeza, de que não teremos uma resposta definitiva. E, feitas todas as contas, não precisamos dela. Então, pois: nosso interesse é ainda menos pretensioso: neste trabalho, não procuramos por Tebas, o que seria absurdo (e perigoso, veremos...), e nos poria talvez a misturar a ficção com a realidade. Olhemos para o narrador e para as histórias que ele conta; ou ouve; ou vê.

E começamos por traçar, rapidamente, e sem distinguir os capítulos, partes, subpartes de cada passo da narrativa³¹, a história que podemos extrair de **Tebas**. Faremos um extenso e único parágrafo, para tornar o resumo, julgamos, mais vivo, “assim ligeiro, à flor das correntes” (Ibid., p. 15). Uma personagem, protagonista do romance, parte de Kingston, na Jamaica, em um avião (Ibid., p. 20), abandonando a livraria onde rodeava-se de manuscritos (Ibid., p. 19). O avião cai: mas a personagem não morre na queda. Após a queda, encontra-se no Mar dos Sargaços (Ibid., p. 29); é recolhida por um navio de nome *Maria Speranza*, e ali permanece por algum tempo, tempo indefinido e impreciso: até que, notando que o navio naufragaria (ou, bem: que o navio se petrificaria...), escapa em direção ao mar (Ibid., p. 51), onde permanece por dias também incertos e, novamente, é recolhida por marujos (outros marujos...); e diz ela: “durante anos marujei os navios mais diversos” (Ibid., p. 53), “Fiquei a saber tudo de todas as fainas do mar. Todas. Tudo de navios. Tudo” (Ibid., p. 54). Até que, sabemos, o protagonista chega à cidade de Tunes; ali, encontra-se com Salim Mussa (Ibid., p. 56), e dele ouvirá histórias; e viajará com destino à Síria; num barco, num navio, com Salim e os seus, naufraga outra vez, mas não morre (Ibid., p. 71). Continua a sua viagem, instala-se, desinstala-se, volta a viajar, chega enfim à Síria (Ibid., p. 75), despede-se da Síria, conhece figuras, tais como Patrákios (Ibid., p. 79), e outras figuras, outras figuras, vai, volta, retorna à Síria e viaja num estranho, ou “estupendo autocarro” (Ibid., p. 91), e nele ouve histórias, mais histórias; e conhece um velho sage e passa por um bosque (o dos pavões), por um mar (o de estátuas), e começa a se misturar, cansada, à podridão e ao limo, quando se vê animada por novo navio, “um escaler

³¹ Gostaríamos de o fazê-lo, mas correríamos grande risco de nos perder em uma simples (e, em nosso caso, fatalmente simplista) descrição do romance, ou “contação” das histórias que ele nos apresenta ou oferece, risco que, na verdade, e aliás, não está de todo afastado de nós e deste trabalho, como se verá nas páginas a seguir, nas quais, vez por outra e mais de duas ou três vezes, começamos inadvertidamente a relatar o que o romance nos apresenta e conta e oferece e a fugir, mais ou menos sem dar por isso, da interpretação e da análise. Mas, bem: sobre as divisões e subdivisões do romance, tipográficas ou não, falaremos, rapidamente, no próximo capítulo.

esguio” (Ibid., p. 124), que a recolhe dali. Nesse navio, conhecerá um musical imediato (ou: imediato musical), e ouvirá mais e outras histórias, e fará uma expedição ao interior do... navio (Ibid., p. 164), e deixará o navio, não sem observar, causticamente: “Só então reparei quão gigante era aquele meu navio, a meio do rio, levantado muito acima dos demais cargueiros, e de que o nome nunca soube” (Ibid., p. 200). Fora dali, pois, “Andando, andando” (Ibid. 202), encontra-se com Magda, misteriosa e enigmática mulher, e por ela é guiada em um extenso caminho de escadas (Ibid., p. 203). Deixando para trás as escadas, e Magda, e seu discurso em “*pastiche* mulhêril” (Ibid., p. 220, grifos do autor), o protagonista chega-se a uma rua, uma rua um quê familiar a ele (Ibid., p. 223), e, ali, ingressa por uma “porta baixa de postiga vidrado” (Ibid.), onde encontra, logo, em uma “pequena cadeira de palha sentada” (Ibid. p. 224), Mariana: “eis Mariana”, lemos (Ibid.). Com Mariana, aproxima-se do fim de sua viagem: e o fim, antes, fará com que conheça a casa da personagem (Mariana); e que ouça o que ela tem a dizer; e com ela suba também longas e misteriosas escadas; e que pergunte à personagem o que ela tem a responder; e que conheça o quarto da personagem. E o fim será o fim (em todas as partes, em qualquer parte): a luz que o narrador encontrará, à saída, deixando Mariana para trás; e o sol e a recordação de que emergiu ou foi “chamado de profundezas distantes” (Ibid., p. 249). E o fim será, também, os seus muitos “eus” que a personagem (o protagonista; ou, diremos agora: o narrador) encontra; e o fim será, também, o retorno à livraria onde envolvia-se com manuscritos (Ibid., p. 252); fim, o infinito retorno.

Essa é, então, a linha principal da matéria narrativa que encontramos em **Tebas**. A linha principal da história contada por um narrador: viagens e naufrágios e histórias e personagens. Do que se viu, se vê que não temos uma narrativa “realista”, por assim dizer. Poderíamos afirmar, aliás, que o romance nos apresenta eventos “insólitos”. Mas, são eventos insólitos, pois, para quem? Para o narrador ou para as personagens do romance? Descontados efêmeros episódios um bocado irônicos, não. Ora, referimo-nos a nós mesmos, leitores; os mesmos leitores que disseram que a narrativa registrada em **Tebas** não é realista/naturalista. Seja como categoria da narrativa, ou da ficção, seja como “um macro ou arqui-gênero ficcional” (GARCÍA, 2019³²), não iremos examinar aqui as possibilidades e limites do termo. O

³² Disponível em: <https://www.insolitoficcional.uerj.br/insolito-ficcional/>. Acesso em: 31 out. 2023.

que gostaríamos de frisar são as quedas e naufrágios e trapaças desse romance: quedas e naufrágios permitidos por uma lógica narrativa não-convencional (e por um narrador). Não descobrimos em **Tebas** uma história, uma intriga, uma cronologia. Ou, para evitar uma contradição nossa: a história, a intriga e a cronologia não obedecem a um padrão, repetimos, convencional. E, sobre a convenção, nos calaremos. E sobre o romance? O romance é, continuamos e repetimos, contingente. Daí que, retornemos: todas as definições de romance parecem incompletas. O romance é... e qualquer conclusão a essa frase soará e será insuficiente. E às vezes são definições metafóricas demais, poéticas demais.

Trata-se de um gênero literário ambíguo, escorregadio, e as voltas e ziguezagues desta dissertação, um tanto inapropriadas, não deixam de ser um exemplo razoável disso. Na constatação de Cortázar: um monstro “de muitas patas e muitos olhos”: “tudo ali vale, tudo se aproveita e confunde” (CORTÁZAR, 2006, p. 71); mas às vezes esse “grande monstro”, conforme assinala Henry James em mordaz comentário, será “frouxo” e “descosturado”, “com seus estranhos elementos do acidental e do arbitrário” (JAMES, 2003³³). A resistência à definição será ela mesma uma característica do gênero, e talvez não seja incorreto ou difícil concluir que o elemento mais fértil que podemos extrair dessa provável ou quiçá inevitável ausência de definição é, precisamente, a ausência de definição. Desde o seu surgimento, são incontáveis as declarações que realçam o seu caráter indefinido, indeterminado, inacabado. Mas, como bem observa Julián Fuks³⁴, essa referida instabilidade coloca-nos também algumas perguntas, inevitáveis perguntas:

[...] se é um gênero tão marcado pela instabilidade, e se a medida de sua ruptura é quase a mesma de sua continuidade, e se ele combate seu próprio presente quase tanto quanto o passado, como saber quando nasce o romance? Como saber quando se dá sua ruptura inaugural, a ser sucedida por outras menores, subordinadas talvez à original? Será produto dos esforços de um único autor, um messiânico senhor a resgatar as letras do mundo com sua capacidade excepcional? (FUKS, 2016, p. 16).

Resposta a essa última pergunta ou ao alcance dela deixamo-la já indicada, numa citação páginas atrás, mas podemos repeti-la agora, porque a encontramos no

³³ No prefácio a “The Tragic Muse”. O trecho que citamos encontra-se em **A arte do romance**, publicado pela Editora Globo, na tradução de Marcelo Pen.

³⁴ Em sua tese de doutorado, sob o título “História abstrata do romance”, apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo, em 2016; o trabalho resultará no livro **Romance: história de uma ideia**, publicado pela Companhia das Letras, em 2021.

célebre e celebrado ensaio de Walter Benjamin (1892-1940) a respeito da obra de Nikolai Leskov (1831-1895), quando afirma, ou supõe, que “o modelo mais antigo do romance é *Dom Quixote*” (BENJAMIN, 1987, p. 201). Notemos que, para Aguiar e Silva, a obra-prima de Cervantes é uma “espécie de anti-romance centrado sobre a crítica dos romances de cavalaria” (AGUIAR E SILVA, 2018, p. 676). Então, caso aceitemos que a narrativa das aventuras do cavaleiro da triste figura, e de seu fiel escudeiro, como se diz, seja mesmo a inauguradora do romance (tradicional ou moderno), concluimos o que já havíamos concluído: temos um gênero que, já de origem, é: ruptura, transformação, mudança. O crítico e historiador literário Franco Moretti (1950-), na apresentação da volumosa obra que organiza, dedicada ao estudo do(s) romance(s)³⁵, diz o seguinte:

O *romance* procurará combinar três perspectivas distintas. Em primeiro lugar, o romance é para nós um grande acontecimento cultural, que redefiniu o sentido da realidade, o fluxo do tempo e da existência individual, a linguagem e as emoções e os comportamentos. Romance como cultura, portanto; mas certamente também como forma, aliás, formas, no plural, porque na sua longa história encontram-se as criaturas mais surpreendentes, e o alto e o baixo trocam de lugar de bom grado, e os próprios limites do universo literário se tornam incertos. Às vezes, ocorre-nos pensar em Babel; mas é exatamente essa flexibilidade que fez do romance a primeira forma simbólica verdadeiramente mundial: uma fênix que onde quer que se encontre sabe retomar o voo, e que tem a astúcia de acertar sempre a linguagem justa para os seus novos leitores (MORETTI, 2009, p. 12, grifos do autor).

Repetimos: “Às vezes, ocorre-nos pensar em Babel” (Ibid., p. 12). É o que pensamos, realizada uma primeira leitura de **Tebas**. Ou d’**O livro**. Livro em que encontramos o navio *Maria Speranza* e sua “gritaria multilingue” (CARVALHO, 1996, p. 30); livro em que, sem grandes ou pequenas explicações, encontramos uma pergunta realizada na língua sueca, respondida, ao natural, por um homem de neandertal³⁶: “Ya (...). Det talar Jag. Och Jag kan alla sprecherna och pratar ochså om Matematik” (Ibid., p. 80). Um livro, uma Babel, um navio: “um navio-resumo de todos os navios que em todos os tempos houve” (Ibid., p. 142). Um navio e suas muitas portas, “com inscrições em todas as línguas”, e nelas um alerta: “Não entrar” (Ibid., p. 158); à espera, escondidos e irrequietos, Pedro Malas Artes, Ulisses ou

³⁵ São cinco os volumes organizados por Moretti, cujo conjunto intitula-se, pois, “Romance”. “A cultura do romance”, de onde extraímos a citação, é o primeiro deles.

³⁶ Pois: o homem de neandertal (ou *Homo neanderthalensis*; “homem do vale do Neander”) viveu na Europa e na Ásia ocidental, estima-se, entre 200 mil e 30 mil anos atrás (LIEBERMAN, 2015, p. 124).

Gilgámesh, e outros, presos por mau comportamento. Um herói, dois heróis, três heróis. Muitos heróis: “Desde os remotíssimos tempos em que os heróis da lenda eram celebrados por bardos que vagueavam de comunidade em comunidade, ou representados por uma trupe de actores que se deslocava de terra em terra numa carroça, estas novas entidades passaram a viver entre nós” (Id., 2014, p. 159). Elas vivem entre nós, e vivem em um romance, mesmo presas; em um navio, um romance: à espera. Ocorre que: são “perturbadores da disciplina” (Ibid., 1996, p. 159). Para eles, não há lugar em **Tebas**, um romance que não permite que as suas personagens vigorem, mesmo as personagens profundamente literárias. Entre brumas, elas confundem-se umas com as outras. Porque se confundem, também, com o narrador, que é personagem; então, ora, elas vigoram. Aqui, ouvimos uma voz:

E eu estava na casa do leme, mãos lassas sobre a grande roda, espaçando os olhares para a bitácula ao lado, distinguindo na minha frente só manchas de nevoeiro, a humidade escorrendo-me pelo vidro, e aproveitava a rota tranquila para, muito dentro de mim, ir cismando à solta em minha vida (Ibid., p. 31).

E depois, outra voz:

E eu, embrulhado neste grosso capote de empréstimo, passeava-me para cá e para lá no convés, a medir as horas, as velas escorridas de água, pendidas da falta de vento, entediado deste ambiente fechado de madeiras, lonas, ferros e névoas, de névoas, ferros, lonas e madeiras, desejando forte qualquer aberta na humidade, ou um assomo de rizeza do vento quieto (Ibid., p. 31).

E mais outra:

E eu estava em grupo nos alojamentos, jogava à lerpa com cartas velhas de um de mim, em grande algazarra, ou amochado num beliche alto, remendava o gorro já muito passado de águas e salitres ou, deitado ao comprido, tentava aprender os reis da minha terra para os exames, um dia (Ibid., p. 32).

Há ainda outros tantos “eus” a falarem nessa subparte do romance. Nos trechos que destacamos, sobretudo, encontramos algumas pistas, em termos semânticos, de que a voz que fala é a do narrador, o narrador que, na primeira linha do romance, diz: “Lembro” (Ibid., p. 19). Voltaremos a esse início, algumas vezes, e

adiantamos que o narrador em **Tebas** é um narrador dissolvido; como as personagens. Como as ações, com as ações. Com a falta delas. Porque se confunde, também, com as personagens. Com as suas personagens. E se multiplica. E desaparece, como Magda. Como Mariana. Um romance que, na sua matéria ficcional (e: na sua diegese), redefine a sua própria temporalidade, ao sabor daquilo que propõe nos contar; um romance no qual, nas suas pequenas histórias, encontramos, apontemos de novo, um homem de neandertal que domina a língua sueca; uma personagem do folclore muçulmano; outra, do folclore alemão; outra, da cultura ibérica; pícaros, trapaceiros, mestres; eruditos, populares. Um romance que: é feito de contos: pelo “Conto do burro de Gottenheld” (Ibid. p. 58); pelo “Conto do rume Demóstenes” (Ibid., p. 60); pelo “Conto da rainha enferma” (Ibid., p. 63). Mas não apenas por eles e seus títulos, que fazem inquestionável e quase pleonástica a nossa constatação. Contos, como aquele que encontramos em “O mujique sonhador” (Ibid., p. 179), em “Inquietações de um jovem advogado” (Ibid., p. 184), em “O que diziam os olhos do morto” (p. 186), subpartes 12, 13 e 14, respectivamente, do segundo capítulo.

Um romance que é feito, sobretudo, de prosas. Característica, aliás, muito apropriada, se estamos falando de romance e de **Tebas** como romance. “Prosas”, como diz o subtítulo do livro do qual retira as suas epígrafes, extraídas de **Da rosa fixa** (1978), de Maria Velho da Costa (1938-2020), que, como diz Maria Alzira Seixo, é “um conjunto de fragmentos poéticos onde se arrisca a aventura do amor pela palavra, suas obsessões e liberdades, seu feminino apego de doçura e dor” (SEIXO, 1984, p. 38). Ou: “214 textos breves, em forma de fragmentos, aforismos, pequenas crônicas, microcontos, que têm por mote ou motivo acidentes ficcionais e acontecimentos históricos”, escreve Jorge Fernandes da Silveira (2014)³⁷. Ou, mais sucintamente, repetimos, como sugere a folha de rosto de sua primeira edição, pela Moraes Editores: “Prosas”. Nos anos seguintes, foram publicadas outras edições do livro, as quais contaram com revisão e reescrita da autora, mas nossas breves considerações – faremos, pois, breves, muito breves considerações sobre ele – terão em conta a edição publicada em 1978. Foi dela, afinal, que Mário de Carvalho extraiu as duas epígrafes que integram o romance que temos estudado nesta dissertação, e assim parece-nos fértil que dediquemos aqui algumas notas sobre

³⁷ Disponível aqui: <https://www.assirio.pt/produtos/ficha/da-rosa-fixa/15981487>. Acesso em: 04 mar. 2024.

essas epígrafes, prosaicas, e sobre o que elas podem oferecer à nossa leitura de **Tebas** e, por extensão e principalmente, à nossa leitura de seu narrador. Entretanto, faremos dois ligeiríssimos desvios, antes de passarmos mesmo a elas, a contar com eles; e o primeiro nos leva ao próprio autor de **Ronda das mil belas em frol** (2016). Escreve ele, acerca das epígrafes:

uma citação poderá contribuir para uma dada atmosfera, para conotar o tom do livro, para um exercício de sabedoria, para uma integração em certa continuidade histórica ou, até, *para chamar a si uma aura de mistério*. Como se fosse um comentário ou uma benção (CARVALHO, 2014, p. 78, grifos nossos).

O segundo desvio nos leva a Gérard Genette (1930-2018), que diz, a respeito da “epígrafe”: ela tem “quatro funções [...], nenhuma das quais é explícita, já que epigrafar é sempre um gesto mudo *cuja interpretação fica a cargo do leitor*” (GENETTE, 2009, p. 141, grifos nossos). Não iremos nos ocupar das funções identificadas por Genette, ou tentar, com elas ou alguma delas, associá-las ao caso particular de **Tebas**. Fiquemos apenas com os trechos que grafamos, isto é: a de que podemos interpretar o que elas dizem; e, no caso de Carvalho, citemos de novo, a de que as epígrafes podem oferecer ao texto que a elas se segue uma “aura de mistério” (CARVALHO, 2014, p. 78). Certo: interpretação e mistério. Chegaremos às epígrafes, mas antes façamos transcrição do fragmento 173 de **Da rosa fixa**:

Também eu não teço para ninguém. A morte terá sempre a sua força e há pequenos cometas alados de uma cauda de gaze, os vapores na memória da incineração de Tebas. Deposta a minha mão se desfaz dos sorrisos diurnos ou afagos. Vivaz é o desejo do veneno ou tintas que te condenem a um regresso a túmulos apenas, in folios, manuscritos (COSTA, 1978, p. 203).

À primeira vista, temos de sublinhar a presença, no trecho, da palavra “Tebas”. Tebas, aqui, a incinerada, não a perdida. Tebas, a da Grécia, a do Egito, e não a que encontramos (ou não encontramos) no romance de Carvalho. Mas o desejo, entoa a narradora (são prosas, chamemo-la narradora), é nítido e vivaz: volte, viajante, aos seus manuscritos, ela diz. É uma condenação. Condenação, também, como a morte. E citemos outro trecho de **Da rosa fixa**: “Somos, repete-se, o que pudemos não perder sob a mira crescentemente diminuta, acerca e muito exacta – das mortes” (Ibid., p. 10). É o segundo fragmento, é a segunda prosa, o

segundo aforismo desse livro de uma “[...] (prosa porosa) que não se fixa, destecida por um e outro” (BRITTO, 1979, p. 80). Se a prosa de Maria Velho da Costa não se fixa, nesse seu livro, também não se fixam as personagens de **Tebas** e o seu narrador e a sua cidade procurada. No romance de Carvalho, a concessão, improvável, de uma derrota: anda-se, e tudo se perde.

Façamos transcrição integral de ambos os excertos recolhidos como epígrafes de e para **Tebas**, mas iremos extraí-los diretamente de **Da rosa fixa**. O primeiro é este

Há países, há rostos. Prefere-se onde mais se nasce e a nenhuma radícula profunda é denegada a avidez, a afloração trémula do solo próprio e ignoto. Reconhecê-lo-ás pela variância surpreendente, mais alto, das corolas, olhos percíveis (COSTA, 1978, p. 96).

E o segundo é este: “Que devassados os mares todos são interiores, qual este profuso petalado ponto de partidas” (Ibid., p. 228).

O livro de Maria Velho da Costa divide-se em três partes e os trechos que retiramos dele estão, respectivamente, na primeira e na terceira. Não iremos analisá-lo ou analisá-los aqui, porque nosso interesse reside em **Tebas** e nas suas epígrafes. Por isso, façamos nova transcrição integral de ambos os excertos, agora extraídos diretamente do romance:

«Há países, há rostos. Prefere-se onde mais se nasce e a nenhuma radícula profunda é denegada a avidez, a afloração trémula do solo próprio e ignoto. Reconhecê-lo-ás pela variância surpreendente, mais alto, das corolas, olhos percíveis.»

«Que devassados os mares todos são interiores, qual este profuso petalado ponto de partidas.»

(COSTA apud CARVALHO, 1996, p. 13).

Esse pequeno exercício, de fundo borgeano, nos levará agora a olhar para os excertos, não a partir de **Da rosa fixa**³⁸, mas a partir de **Tebas**. Ocorre que, infelizmente, apesar da sugestão que fizemos páginas antes, não temos longas interpretações a fazer a respeito desses trechos, sem que isso nos levasse ao

³⁸ Uma leitura dos excertos de **Da rosa fixa** a partir do livro **Da rosa fixa** estenderia demais a comparação, que, às vezes, já como está, parecerá condenável. Além disso, teríamos também de nos socorrer, com mais e muito vagar, à fortuna crítica da autora; e, naturalmente, realizar uma leitura atenta e rigorosa dos textos que o livro contém.

engano ou à atribuição, deliberada, de uma ideia, digamos, “espantosa”, ou de várias ideias espantosas. Sublinhamos, porém, as chaves de leitura, nas quais, habitualmente, as epígrafes podem se transformar: misteriosas, transparentes, obscuras: para o narrador em **Tebas**, o lugar que não se conhece, mas que é próprio, como Lisboa, ou, em bom português, o lugar que é igualzinho a Lisbela ou Lisboa ou Tebas, e a dificuldade, do alto, para percebê-lo, para enxergá-lo. E, nem tão certamente assim, a profusão de partidas, a sugerir que, sem importar o caminho escolhido, estaremos, ou, sem exageros, estará o narrador, sempre, para dentro (de uma esfera, de si). E agora, de modo um tantinho drástico, daremos nós um passo para fora, ou, à luz do que escrevemos e escreveremos nesta dissertação, para dentro: falaremos, em certo sentido, também de **Tebas** e de seu autor. E de seus tempos. E de sua bifurcação.

Jorge Luis Borges diz o seguinte, a respeito de **Fervor de Buenos Aires** (1923), seu primeiro livro publicado: “tengo la sensación de que todo lo que escribí después no ha hecho más que desarrollar los temas presentados en sus páginas” (BORGES, 1999, p. 66). E acrescenta: “siento que durante toda mi vida he estado reescribiendo ese único libro” (Ibid., p. 66). Em seu **O livro por vir**³⁹, em um capítulo intitulado “O infinito literário: o Aleph”, Maurice Blanchot (1907-2003) afirma:

A verdade da literatura estaria no erro infinito. O mundo onde vivemos, tal como o vivemos, é felizmente limitado. Bastam-nos alguns passos para sair de nosso quarto, alguns anos para sair de nossa vida. Mas suponhamos que, nesse espaço estreito, de repente obscuro, de repente cegos, nós nos perdêssemos. Suponhamos que o deserto geográfico se torne o deserto bíblico: não é mais de quatro passos, não é mais de onze dias que precisamos para atravessá-lo, mas do tempo de duas gerações, mas de toda a história da humanidade e, talvez, ainda mais. Para o homem medido e comedido, o quarto, o deserto e o mundo são lugares estritamente determinados. Para o homem desértico e labiríntico, destinado à errância de uma marcha necessariamente um pouco mais longa do que sua vida, o mesmo espaço será verdadeiramente infinito, mesmo que ele saiba que isso não é verdade, e ainda mais se ele o sabe (BLANCHOT, 2005, p. 136-137)⁴⁰.

³⁹ Em francês: **Le livre à venir**. Publicado em 1959.

⁴⁰ No original, em francês: “La vérité de la littérature serait dans l’erreur de l’infini. Le monde où nous vivons et tel que nous le vivons est heureusement borné. Il nous suffit de quelques pas pour sortir de

Evidentemente, a referência no trecho, para o filósofo francês, é o escritor argentino. No parágrafo anterior ao trecho que transcrevemos, Blanchot dirá:

Suspeito que Borges recebeu o infinito da literatura. Não é para dar a entender que ele tem apenas um conhecimento calmo do infinito, tirado das obras literárias, mas para afirmar que a experiência da literatura é talvez fundamentalmente próxima dos paradoxos e sofismas daquilo que Hegel, para descartá-lo, chamou de mau infinito (Ibid., p. 136)⁴¹.

O crítico uruguaio Emir Rodríguez Monegal (1921-1985) realça, agudamente, que, “ao definir Borges como um ser labiríntico, encerrando-o no espaço que a escuridão e a cegueira tornam infinito” (MONEGAL, 1980, p. 21), Blanchot haveria de mostrar

que [o espaço infinito] é uma prisão da qual é impossível sair: não há linha reta, não se vai jamais de um ponto a outro, não se parte jamais de um lugar para ir a outro, não há ponto de partida nem se pode encetar a marcha. Antes de começar já se está voltando a começar, volta-se antes de partir (MONEGAL, 1980, p. 21).

O caráter essencialmente literário de Borges (e, sobretudo, a imagem que ele criou para si) o levam a compreender o mundo pela literatura. “O mundo e o livro remetem um ao outro, eterna e infinitamente” (BLANCHOT, 2005, p. 138). Fiquemos, mais uma vez, com as palavras de Blanchot:

A errância, o fato de estarmos a caminho sem poder jamais nos deter, transformam o finito em infinito. A isso se acrescentam estes traços singulares: do finito, que é no entanto fechado, podemos sempre esperar sair, enquanto a vastidão infinita é a prisão, porque é sem saída; da mesma forma, todo lugar absolutamente sem saída se torna infinito. O lugar do extravio ignora a linha reta; nele, não se vai de um ponto a outro; não se sai daqui para chegar ali; nenhum ponto de partida e nenhum começo para a

notre chambre, de quelques années pour sortir de notre vie. Mais supposons que, dans cet étroit espace, soudain obscur, soudain aveugles, nous nous égarions. Supposons que le désert géographique devienne le désert biblique : ce n'est plus quatre pas, ce n'est plus onze jours qu'il nous faut pour le traverser, mais le temps de deux générations, mais toute l'histoire de toute l'humanité, et peut-être davantage. Pour l'homme mesuré et de mesure, la chambre, le désert et le monde sont des lieux strictement déterminés. Pour l'homme désertique et labyrinthique, voué à l'erreur d'une démarche nécessairement un peu plus longue que sa vie, le même espace sera vraiment infini, même s'il sait qu'il ne l'est pas et d'autant plus qu'il le saura” (BLANCHOT, 1959).

⁴¹ No original, em francês: “Je soupçonne Borges d'avoir reçu l'infini de la littérature. Ce n'est pas pour faire entendre qu'il n'en a qu'une calme connaissance tirée d'œuvres littéraires, mais pour affirmer que l'expérience de la littérature est peut-être fondamentalement proche des paradoxes et des sophismes de ce que Hegel, pour l'écarter, appelait le mauvais infini” (BLANCHOT, 1959).

marcha. Antes de ter começado, tudo já recomeça; antes de ter realizado, repetimos, [...] (BLANCHOT, 2005, p. 137)⁴².

A errância acentuada por uma obsessão, por uma memória infinita. Em **Tebas**, não diríamos que os tempos sejam infinitos, mas são muitos; milhares, mil tempos: como as mil portas e entradas que a cidade, Tebas, “cercada há muitos mil anos” (CARVALHO, 1996, p. 34), conserva ou dispõe. E essa multiplicidade de tempos resulta em uma terrível, e inevitável, contradição: embora esses tempos estejam imóveis, não há como fugir deles. Parados, à espera. À espera de um cochilo. “E Tebas?”, pergunta o narrador a si mesmo ou a alguém. O narrador, ou alguém, responde: “Tebas lá está, seu silêncio sem tempo, cantarias velhas, feitas da condensação da bruma, que não é de água nem de pó, antes emanção das pedras” (CARVALHO, 1996, p. 73). Uma bruma que a esconde, que o esconde, que a envolve, que o envolve: que impediu o narrador de ver a vida plenamente pela literatura; que o impulsionou a deixar os seus manuscritos em busca de uma cidade: uma cidade procurada, mas nunca encontrada. Uma procura, concretizada por uma viagem que, para o leitor, para nós, será muitas vezes caracterizada pelo engano, pelo erro, pela incerteza. O narrador, em **Tebas**, por não encontrar o livro que procura, dá início a seu próprio livro. E, no seu próprio, ele é personagem. É uma busca infinita, o narrador sabe, e que o levará, ele sabe, outra vez ao início, e sempre: o que é finito será transformado em infinito. E destaquemos o que diz Genette:

Tous les auteurs sont un seul auteur parce que tous les livres sont un seul livre, d'où suit encore qu'un seul livre est tous les livres, « et j'en sais qui, à l'égal de la musique, sont tout pour tous les hommes ». La bibliothèque de Babel est parfaite *ab aeterno*, c'est l'homme, dit Borges, qui est un bibliothécaire imparfait ; parfois, faute de trouver le livre qu'il cherche, il en écrit un autre : le même, ou presque. La littérature est cette tâche

⁴² Em francês, no original: “L’erreur, le fait d’être en chemin sans pouvoir s’arrêter jamais, changent le fini en infini. A quoi s’ajoutent ces traits singuliers : du fini qui est pourtant fermé, on peut toujours espérer sortir, alors que l’infinie vastitude est la prison, étant sans issue ; de même que tout lieu absolument sans issue devient infini. Le lieu de l’égarement ignore la ligne droite ; on n’y va jamais d’un point à un autre ; on ne part pas d’ici pour aller là ; nul point de départ et nul commencement à la marche. Avant d’avoir commencé, déjà on recommence ; avant d’avoir accompli, on ressasse, et cette sorte d’absurdité consistant à revenir sans être jamais parti, ou à commencer par recommencer, est le secret de la « mauvaise » éternité, correspondant à la « mauvaise » infinité, qui l’un et l’autre recèlent peut-être le sens du devenir” (BLANCHOT, 1959).

imperceptible – et infinie⁴³ (GENETTE apud MONEGAL, 1980, p. 28, grifos do autor).

O narrador de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, conto que abre **Ficciones** (1944), um dos mais importantes e conhecidos trabalhos do escritor argentino, assim registra os hábitos literários do imaginado e fabuloso mundo de Tlön:

É raro que os livros estejam assinados. Não existe o conceito do plágio: estabeleceu-se que tôdas as obras são obra de um só autor, que é intemporal e anônimo. A crítica costuma inventar autores: escolhe duas obras dissímiles – o *Tao Te King* e as *Mil e Uma noites*, digamos –, confere-as a um mesmo escritor e logo determina com probidade a psicologia dêsse interessante *homme de lettres*... (BORGES, 1972, p. 30).

Um único autor. **Tebas** como matriz: **Tebas** como programa de escrita (CARVALHO, 1996, p. 8). Um único livro. Mas muitos leitores.

E o primeiro desses leitores será precisamente o próprio autor, atribuindo peso à sua obra, enganando a si mesmo e criando intertextualidades, referências e autorreferências. O autor que imagina, escolhe, forja os seus sucessores e os seus precursores, como diria também Borges, num célebre e provocativo texto, no qual por exemplo sugere que o paradoxo de Zenão terá a mesma forma de **O castelo** (1926)⁴⁴, de Kafka, concluindo, pois, que “o móvel e a flecha e Aquiles são os primeiros personagens kafkianos da literatura” (BORGES, 2007, p. 127). Borges, aliás, recomenda uma história literária que dispense a ordem cronológica; uma história que nos pode levar a várias direções, para frente e para trás, para o passado e para o futuro; e que nos oferece caminhos que se bifurcam, e que parecem intermináveis. E no que se refere a **Tebas**, teríamos de constatar, ou o narrador por nós, ou Mário de Carvalho por nós, que, na viagem que o romance encerra ou liberta, e nas suas direções, “vai permanecendo a mesma dolorosa inquietação de se ir andando, andando, andando, sem se saber de nada, sem se dar com nada” (CARVALHO, 1996, p. 8).

⁴³ Uma tradução possível para o trecho, extraída da edição brasileira de **Figures**, publicada pela editora Perspectiva (1972): “Todos os autores são um único autor porque todos os livros são um só livro, de onde se segue ainda que um só livro constitui todos os livros, e ‘conheço alguns que, da mesma forma que a música, são tudo para todos os homens’. A biblioteca de Babel é perfeita *ab aeterno*; o homem é que é, diz Borges, um bibliotecário imperfeito; às vezes por não encontrar o livro que procura, ele escreve um outro: o mesmo, ou quase. A literatura é essa tarefa imperceptível – e infinita” (p. 129).

⁴⁴ No original, em alemão: “Das Schloss”.

A questão que o narrador de **Tebas** nos propõe, indiretamente, e sem o sabê-lo, é a da “espiral, [d]o labirinto, [d]o multiverso (diríamos hoje), [d]a decifração dos sinais, [d]a necessidade e [d]a contingência...” (Id., 2014, p. 113). Em constante duplicidade, o narrador anda, anda, viaja, viaja, mas... não vê. Ou vê mal. E pouco. Para ver, ou tentar ver, transforma-se em outros, como Chuang Tzu, que “soñó que era una mariposa. Al despertar ignoraba si era Tzu que había soñado que era una mariposa o si era una mariposa y estaba soñando que era Tzu” (BORGES; OCAMPO; CASARES, 1980, p. 158). O narrador, em **Tebas**, transforma-se e confunde-se; perde-se consigo mesmo, perde-se nas vidas para fora e para dentro, as vidas que ele criou (é o que nos dirá a nota de entrada do romance, de que logo falaremos mais). Perde-se na sua própria viagem. Um sonho: veremos que o narrador, em **Tebas**, dorme; e acorda; e vê a si mesmo; que, à primeira grande viagem, sem que ela efetivamente se concretize, molifica-se, junto ao avião de onde estava partindo, mas não parte: “splash!”, e a queda, um voo metafórico, não-linguístico.

Um narrador que muda constantemente de direção, como o próprio gênero em que **Tebas**, a custo, se insere: “ir como que ao acaso e evitando qualquer objetivo, por um movimento de inquietação” (BLANCHOT, 2005, p. 7); uma inquietação que o faz abandonar a sua livraria e os seus manuscritos, repetimos; e que o faz retornar a ela e a eles. No poema “lectores”, Borges diz:

De aquel Hidalgo de cetrina y seca
 tez y de heroico afán se conjetura
 que, en víspera perpetua de aventura,
 no salió nunca de su biblioteca.
 La crónica puntual que sus empeños
 narra y sus tragicómicos desplantes
 fue soñada por él, no por Cervantes,
 y no es más que una crónica de sueños.
 Tal es también mi suerte. Sé que hay algo
 inmortal y esencial que he sepultado
 en esa biblioteca del pasado
 en que leí la historia del hidalgo.
 Las lentas hojas vuelve un niño y grave

sueña con vagas cosas que no sabe. (BORGES, 2009)⁴⁵.

Dom Quixote jamais saiu de sua biblioteca. Como dissemos, em **Tebas**, o narrador sai. Mas, para dentro. E aqui podemos fazer outra e última aproximação, a ter em conta ainda esse caminho de romances, prosas, ficções e livros; e a considerar, de partida, uma coincidência.

Referimo-nos ao fato de que no mesmo ano em que se publica **O livro grande de Tebas, navio e Mariana**, organiza-se a primeira edição⁴⁶ do **Livro do Desassossego**, retirado da mágica e espantosa arca do poeta Fernando Pessoa (1888-1935). Não raro classificado como “inclassificável”, a obra terá, a partir dessa sua primeira publicação, e até hoje, sucessivas reedições e alterações (e continuará a ter, seguramente), variando conforme o critério adotado por aquele que se propõe a organizá-la. Sua autoria é às vezes atribuída ao Barão de Teive ou a Vicente Guedes, mas, sobretudo, a Bernardo Soares, um dos inúmeros heterônimos do poeta português, ou, dizem alguns, semi-heterônimo. Aqui teríamos, aliás, um muito fértil, e, ao mesmo tempo, muito espinhoso ponto de arranque e de chegada para desdobrar (literalmente, quase) a questão da autoria e da criação ficcional, a que temos aludido e aludiremos, não raro um tanto pelas beiradas. Mas, deixemo-lo onde ele está. Dizíamos: a indefinição para uma forma fixa relativamente ao **Livro do Desassossego** deriva não apenas da incerteza quanto ao *corpus* dos textos que o constituem, como também da igualmente incerta ordem na qual os textos poderiam ou deveriam ser dispostos. Richard Zenith – que, diga-se de passagem, nos oferece uma organização –, concluirá que estamos diante de um livro que, ao fim e ao cabo, nunca existiu: “não é um livro mas sua subversão e negação, o livro em potência, o livro em plena ruína, o livro-sonho, o livro-desespero, o antilivro, além de qualquer literatura” (ZENITH, 2011, p. 11).

Poderíamos então, cautelosamente, aventar uma pequena aproximação entre o viajante de **Tebas** e Bernardo Soares, autor do **Livro**, ou um dos autores dele:

⁴⁵ Encontra-se no livro **el otro, el mismo** (1964). Recolhemos o poema da publicação realizada pela Companhia das Letras, que apresenta os poemas traduzidos e, também, em sua versão original. As traduções são realizadas por Heloisa Jahn.

⁴⁶ Publicada pela editora Ática, em dois volumes, com o título **Livro do Desassossego por Bernardo Soares**, com prefácio e organização de Jacinto do Prado Coelho. Coube às professoras Maria Aliete Galhoz e Teresa Sobral Cunha a recolha e a transcrição dos textos. Informações recolhidas em: <https://www.casafernandopessoa.pt/pt/cfp/visita/exposicao-temporaria/jogo-do-desassossego/construcao/primeira-edicao>. Acesso em: 25 jul. 2023.

afinal, este é um ajudante de guarda-livros, em Lisboa; aquele, o viajante, parte de uma livraria e a sua origem e a sua busca, uma delas, é Lisbela/Lisboa (e Tebas...). E nos dois casos: a solidão; e o sonho; e a ação. Não diríamos porém que **Tebas** seja um livro em plena ruína, ou um livro-desespero, ou um anti-romance ou um anti-livro, mas sim que nele podemos identificar, adiante e alguma vez, uma possível unidade ou íntima estrutura, sintetizada por uma viagem, por uma busca, por uma eterna repetição e circularidade.

Maria Lúcia Dal Farra, num aparato extratextual de uma das edições do **Livro**⁴⁷, afirma: “Uma maneira de domesticar esta obra inquieta é encará-la como um romance [...]” (DAL FARRA, 2011, n. p.). Entretanto, desenvolve o seu comentário, e diz que “o desassossego que nela [no **Livro**] pulsa reage dentro dessa jaula conceitual, obrigando-nos a reconhecer que se trata, na verdade, de um antirromance” (Ibid.). Mas, afinal, por quê? Se o romance é mesmo essa espécie de grande e terrível e fascinante ouroboros, por que o **Desassossego** não será, pacificamente, um romance? Dal Farra diz ainda mais:

Sem fio narrativo consistente, sem fatos propriamente ditos e sem uma noção de tempo determinável, o *Livro do Desassossego* é antes uma coleção de estilhaços que sugerem apreensões fortuitas, devaneios, fulgurações, sondagem de repentinos enigmas, confissões privadas etc. (Ibid., n. p.).

“Sem fio narrativo consistente” (Ibid.): poderíamos pressupor ou admitir, pois, que o fio narrativo existe; o que nele não existe é consistência. Um romance cujo fio narrativo é inconsistente: aceitamos, sem contratempos. Teresa Rita Lopes, por sua vez, dirá o seguinte, na apresentação de sua proposta para a organização do **Livro**⁴⁸:

Espero contribuir, com a minha nova arrumação do *Livro*, para lhe restituir o corpo inteiro – que nunca chegou a ter... Gostaria de imitar os arqueólogos que reconstituem, a partir de cacos soltos, as peças de que provinham. Neste caso é mais difícil porque a grande peça ficou inacabada... Há que adivinhar-lhe a inteireza para que tendia. Refuto inteiramente a ideia posta a correr de que o *Livro do Desassossego* é um “antilivro” (diz Zenith), uma espécie de baralho de cartas que cada um pode usar a seu contento, sem

⁴⁷ PESSOA, Fernando. **Livro do desassossego**: composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

⁴⁸ Ou, afinal, **Livro(s)**, que é mesmo o título da edição organizada pela autora, pois que sugere outros dois nomes para fazer companhia a Bernardo Soares: Vicente Guedes e Barão de Teive (LOPES, 2017).

lhe respeitar a íntima estrutura – essa que Pessoa, clássico nisso como em quase tudo, prezava especialmente. É o livro da sua vida, que ele foi segregando de si, desde os primeiros tempos de poeta em português até ao ano da sua morte (LOPES, 2017⁴⁹).

Tebas foi publicado pelo seu próprio autor, como um único livro, de forma integral. Refutamos ou deixamos de lado, antes, o “livro-desespero”; mas, numa constatação perigosa com o seu fundo um quê impressionista, poderíamos dizer que é, talvez, um “livro-sonho”. Mas, diríamos melhor: um livro “onírico”. Algumas vezes recorreremos aqui às palavras do próprio Mário de Carvalho (que têm nos servido e nos servirá, salientamos, não como confirmação para nossa análise, mas como impulso, mira, referência e luz⁵⁰), e não nos custará agora citá-lo outra vez. No programa “Falatório”, da RTP, numa entrevista à Clara Ferreira Alves, ele diz: “Um livro que pode ser estranho, e até bizarro, é *O livro grande de Tebas*. [...] Houve alguém que já o classificou como sonâmbulo”⁵¹. E, de fato, a nebulosa consciência é um repetido estado do narrador (estado de consciência): enevoado, opaco, contraditório (sonambulismo...): inconsciência. Bem-explicado: Fernando Pessoa diz:

O meu semi-heterónimo Bernardo Soares, que aliás em muitas coisas se parece com Álvaro de Campos, aparece sempre que estou cansado ou sonolento, de sorte que tenha um pouco suspensas as qualidades de raciocínio e de inibição; aquela prosa é um constante devaneio. É um semi-heterónimo porque, não sendo a personalidade a minha, é, não diferente da minha, mas uma simples mutilação dela. Sou eu menos o raciocínio e a afectividade. A prosa, salvo o que o raciocínio dá de ténue à minha, é igual a esta, e o português perfeitamente igual; ao passo que Caeiro escrevia mal o português, Campos razoavelmente mas com lapsos como dizer “eu próprio” em vez de “eu mesmo”, etc., Reis melhor do que eu, mas com um purismo que considero exagerado⁵².

Labirinto de sonhos e criação de sonhos. E uma viagem: “Viagem nunca feita”. Ou, melhor, e bem melhor: “A viagem feita na imaginação é a única realizada por Bernardo Soares” (PERRONE-MOISÉS, 2010, p. 888). Deixemos que a figura fale, por si mesma:

⁴⁹ Consulta realizada na versão digital do livro, não paginada.

⁵⁰ CARVALHO, Mário de. **Quem disser o contrário é porque tem razão**. Porto: Porto Editora, 2014..

⁵¹ Disponível em: <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/mario-de-carvalho-parte-i/>. O trecho transcrito encontra-se entre 09:52 e 10:00. Acesso em: 08 mar. 2024.

⁵² Trecho extraído de carta de Fernando Pessoa a Adolfo Casais Monteiro. Disponível em: <https://www.casafernandopessoa.pt/pt/fernando-pessoa/textos/heteronimia>.

Estou quase convencido de que nunca estou desperto. Não sei se não sonho quando vivo, se não vivo quando sonho, ou se o sonho e a vida não são em mim coisas mistas, interseccionadas, de que meu ser consciente se forme por interpenetração.

Às vezes, em plena vida ativa, em que, evidentemente, estou tão claro de mim como todos os outros, vem até à minha suposição uma sensação estranha de dúvida; não sei se existo, sinto possível o ser um sonho de outrem, afigura-se-me, quase carnalmente, que poderei ser personagem de uma novela, movendo-me, nas ondas longas de um estilo, na verdade feita de uma grande narrativa.

Tenho reparado, muitas vezes, que certas personagens de romance tomam para nós um relevo que nunca poderiam alcançar os que são nossos conhecidos e amigos, os que falam conosco e nos ouvem na vida visível e real. E isto faz com que sonhe a pergunta se não será tudo neste total de mundo uma série entreinserta de sonhos e romances, como caixinhas dentro de caixinhas maiores – umas dentro de outras e estas em mais –, sendo tudo uma história com histórias, como as *Mil e uma noites*, decorrendo falsa na noite eterna (PESSOA, 2011, p. 278).

O narrador, em **Tebas**, cria as suas personagens: mas não dá relevo a elas; permanecem entre o sonho e o... romance; entre o sonho e o romance que nos poderia oferecer uma personagem bem delineada, bem descrita, bem visível e... bem verossímil. E, sim, olhamos para a realidade⁵³. Mas a realidade é precisamente onde estão os “nossos conhecidos e amigos” (PESSOA, *Ibid.*). O relevo das personagens, em **Tebas**, está escondido nas caixinhas que o narrador cria para procurar as vidas, as esferas; para procurar Tebas: e elas decorrem, supostamente falsas, entre o dia e a noite, e muitas vezes enevoadas, símiles portanto de seu estado de consciência. Outra vez, Bernardo Soares falará:

Há sensações que são sonos, **que ocupam como uma névoa toda a extensão do espírito**, que não deixam pensar, que não deixam agir, que não deixam claramente ser. **Como se não tivéssemos dormido**, sobrevive em nós qualquer coisa de sonho, e há um torpor do sol do dia a aquecer a superfície estagnada dos sentidos (PESSOA, 2011, p. 110).

As névoas, todas elas, explicadas pelo sono que o narrador, em **Tebas**, revela ou admite ou descreve ou registra. É de um sono que ele sai, na conclusão (e retorno) do romance, quando “há um torpor do sol do dia a aquecer a superfície estagnada dos sentidos” (*Ibid.*). Na verdade, sejamos mais corretos: “Acordei com o sol já alto e recordo-me de que voltei a mim muito lentamente, como se chamado de profundezas distantes” (CARVALHO, 1996, p. 249). No próximo capítulo de nosso trabalho, daremos outros e mais exemplos dessa característica significativa em

⁵³ E, no limite, não teríamos como nos esquecer dela.

Tebas – a da duplicidade: a luz e a ausência de luz; o claro, o escuro; o sono e a vigília. Mas, agora, notemos que, por um lado, Soares deseja a viagem; ou, melhor dizendo, deseja a fuga:

O meu desejo é fugir. Fugir ao que conheço, fugir ao que é meu, fugir ao que amo. [...] Quero não ver mais estes rostos, estes hábitos e estes dias. Quero repousar, alheio, do meu fingimento orgânico. Quero sentir o sono chegar como vida, e não como repouso [...] (PESSOA, 2011, p. 182).

Por outro lado, é inútil partir:

Eu parti?

Viajei. Julgo inútil explicar-vos que não levei nem meses, nem dias, nem outra quantidade qualquer de qualquer medida de tempo a viajar. Viajei no tempo, é certo, mas não do lado de cá do tempo, onde o contamos por horas, dias e meses; foi do outro lado do tempo que eu viajei, onde o tempo se não conta por medida. Decorre, mas sem que seja possível medi-lo. É como que mais rápido que o tempo que vemos viver-nos. Perguntais-me, a vós, de certo, que sentido têm estas frases; nunca erreis assim. Despedi-vos do erro infantil de perguntar o sentido às coisas e às palavras. Nada tem um sentido (Ibid., p. 482-483).

Onde o tempo, afinal, passa de outra maneira. No tempo da alma, como deve ser; no tempo em que estamos, inevitavelmente, condenados. E é nele que viajamos. E nele não há naufrágios; dirá ou diria o narrador em **Tebas**, se escrevesse com e noutras prosas:

– Naufrágios? Não, nunca tive nenhum. Mas tenho a impressão de que todas as minhas viagens naufraguei, estando a minha salvação escondida em inconsciências intervalantes...

– **Sonhos vagos, luzes confusas, paisagens perplexas** – eis o que me resta na alma de tanto que viajei.

Tenho a impressão de que conheci **horas de todas as cores**, amores de todos os sabores, ânsias de todos os tamanhos. Desmedi-me pela vida fora e nunca me bastei nem me sonhei bastando-me.

– Preciso explicar-lhe que viajei realmente. Mas tudo me sabe a constar-me que viajei, mas não vivi. Levei de um lado para o outro, de norte para sul... de leste para oeste, o cansaço de ter tido um passado, o tédio de viver um presente, e o desassossego de ter que ter um futuro. **Mas tanto me esforço que fico todo no presente**, matando dentro de mim o passado e o futuro (Ibid., p. 484, grifos nossos).

Antes de avançarmos ao próximo capítulo, uma pequena nota a respeito da organização de **Tebas** (organização que não será variável a depender de quem se propõe a organizá-la, subtraídas uma ou outra exceção...): são três os capítulos que nele encontramos, nomeados com as palavras que vimos em seu título: 1) “Tebas”; 2) “Navio”; 3) “Mariana”. Cada capítulo terá uma ou mais partes, que, por sua vez, têm as suas subpartes: temos, portanto, três capítulos, 12 partes e 46 subpartes. Sublinhamos que as palavras por nós aqui empregadas (“capítulos”, “partes” e “subpartes”) são por nossa conta, para organizar nossa leitura e estudo, e de que esse índice é já um... indício da fragmentação, ou da dispersão, ou da multiplicidade, ou das muitas camadas do livro. E com ela ou elas começamos já a delinear mais alguns caminhos de leitura e de interpretação: ou seja, a organização do livro não será, avaliamos, fortuita. Há, ou poderá haver, uma intenção autoral.

Desse percurso um tanto desviante que até agora fizemos, fiquemos assim: **O livro grande de Tebas, navio e Mariana** é um romance. Caso quiséssemos extrair dele um fio condutor estável, seguro, definido, teríamos de lidar com alguns impasses, mas não com uma impossibilidade: temos falado, afinal, de uma viagem como unidade. E, mais que tudo e sobretudo, temos um só narrador: um narrador-viajante; um narrador que se metamorfoseia, mas que é, ao fim e ao cabo, o mesmo: que se dissolve em personagens, que reflete sobre a história, sobre a sua história. E que contém histórias dentro de si: vidas, esferas. Cenários, oscilações. Parágrafos atrás, fizemos resumo da linha narrativa de **Tebas**; o que ali realçamos dizia respeito, sobretudo, às ações ocorridas ou realizadas pelo narrador, aquele que identificamos há pouco, e que diz: “Lembro”. Mas essa narrativa está dispersa, espalhada e escondida, ao longo de todas as divisões indicadas: assim, haveríamos de ter em conta que cada uma dessas narrativas não está hierarquicamente no mesmo nível umas em relação às outras, ao menos no que diz respeito à sua disposição gráfica no romance. Assim, por exemplo, os primeiros 14 curtos parágrafos, em que o narrador relata que abandonou o seus manuscritos e se despediu da Jamaica e, ainda, os seus sete primeiros parágrafos em itálico pertencem à parte “A minha abalada de Kingston”, do primeiro capítulo, intitulado “Tebas”; nessa medida, os parágrafos de um “Um avião em transe” compõem a única subparte dessa parte, e estão, ou deveriam estar, em um nível abaixo dessa

mesma parte e, por extensão, de todas as demais partes, se olhamos para o romance de forma global. E, aliás, observe-se: não atribuímos à palavra “nível”, por enquanto, grande peso semântico; poderíamos substituí-la por “camada”, “grau”, “posição” etc. ou, também, “esfera”. Esfera, de fato, é uma ótima alternativa, mas o que interessa notar é que essa organização, mesmo às bordas do texto, não será dispensável à nossa leitura dele, se quisermos, e não queremos.

3 “AQUI NINGUÉM MORRE, MEU CARO”

Xerazade contará uma história ao rei Xariar, mas deixará pela metade o seu desfecho, concluindo-a apenas na noite seguinte. Essa pequena trapaça operada pela personagem impede não apenas a sua morte, mas também a de várias outras mulheres, condenadas pelo rei: anos antes, ao descobrir a traição de sua esposa, Xariar havia jurado que, como vingança, desposaria e mataria uma mulher por noite. E assim o faz. Até que, certa vez, Xerazade, filha do vizir a quem caberia procurar esposas para o rei, oferece a si mesma⁵⁴, e recorre portanto a esta estratégia à sua maneira mortal: a cada noite, uma história interrompida, a ser concluída na noite seguinte. Podemos, a esse propósito, nos lembrar das palavras de Michel Foucault (1926-1984):

[...] a narrativa árabe – eu penso em *As mil e uma noites* – também tinha, como motivação, tema e pretexto, não morrer: falava-se, narrava-se até o amanhecer para afastar a morte, para adiar o prazo desse desenlace que deveria fechar a boca do narrador. A narrativa de Shehrazade é o avesso encarniado do assassínio, é o esforço de todas as noites para conseguir manter a morte fora do ciclo da existência (FOUCAULT, 2009, p. 268).

Uma história não concluída é uma condenação: o início, o meio e... a ausência. Se, por um lado, **Tebas** revela-se mesmo um texto complexo, às vezes de difícil apreensão, ou de difícil e até tortuosa leitura, não é difícil, por outro lado, extrair do romance, e reconhecer nele, a hipótese de que o seu atrativo reside exatamente na valorização do relato, e da história, e da narrativa. Uma valorização porventura um tanto às avessas, mas uma valorização. Se o romance tradicional foi destruído, ou desconstruído, ou modificado, alterado, rasurado, restará, ao menos em certos casos, e o caso que aqui estudamos é um deles, a história.

E são inúmeras as histórias que **Tebas** nos apresenta, ou empenha-se em nos apresentar. E, para materializá-las, explora-se a palavra e suas potencialidades: literatura, afinal; nesse caso, uma trapaça feita de palavras para enganar a morte. Para interromper, provisoriamente, a morte. “Aqui ninguém morre!”, dirá o arrais Salim Mussa, dirá o levantino Patrákios⁵⁵. Uma trapaça. E uma festa:

⁵⁴ Diz ela: “Papai, é absolutamente imperioso que eu vá até esse sultão e que você me dê em casamento a ele” (Livro das mil e uma noites, 2017, p. 55).

⁵⁵ As citações a que nos referimos encontram-se, respectivamente, nas páginas 71 e 84 do romance (CARVALHO, 1996).

O que temos são sugestivas descrições dos traços mais salientes de personagens, atmosferas ou eventos – essas descrições profundamente imaginativas e que possuem aquela fulguração irónica que caracteriza toda a escrita de Mário de Carvalho. Mas elas conduzem-nos, antes de tudo, para a **festa da palavra** de recorte clássico ou de ocorrência rara no discurso comum, ou até para os detalhes de uma estória assente mais na reverberação vocabular do que no desenho da ação ou da intriga (MARTINS, 2015, p. 162, grifos nossos).

Ou uma diversão, nos muitos sentidos que a palavra acolhe⁵⁶:

1. ato ou efeito de divergir; 2. mudança de direção; 3. desvio; 4. distração; 5. recreio; 6. operação de objetivo limitado destinada a, durante o ataque, iludir o inimigo, desviando a sua atenção e as suas forças do ataque principal; 7. finta.

Do latim medieval *diversiōne-*, «idem», de *divertĕre*, «desviar; distrair».

Desviar a atenção da morte. Histórias para enganar a morte; ficções para enganar a morte. Para divertir a morte: desvio, digressão, diversão; diversão que será matizada, controlada, suavizada e relatada por um narrador e suas obsessões: por um narrador e seus narradores.

Walter Benjamin escreve: “Os narradores gostam de começar sua história com uma descrição das circunstâncias em que foram informados dos fatos que vão contar a seguir” (BENJAMIN, 1987, p. 205). Antes de encontrarmos em letras maiúsculas a palavra “TEBAS”, a indicar o início do primeiro capítulo do romance, lemos uma advertência, não assinada: “Fui dar com o autor do que segue em um bar longínquo [...]” (CARVALHO, 1996, p. 15). Advertência, aviso, nota de entrada: reconhecemos aí um consagrado expediente ficcional, e dele podemos e devemos desconfiar. Como ficou sugerido pela citação de Benjamin, não é, evidentemente, um recurso idiossincrático ou novo ou mesmo surpreendente: são inúmeros os exemplos nos quais encontramos esse pequeno jogo, com variações: atribuir a manuscritos encontrados ao acaso ou a uma figura qualquer etc. a responsabilidade,

⁵⁶ Disponível em: <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/diversão>. Acesso em: 10 mar. 2024.

por assim dizer, da narrativa que a seguir conheceremos, é uma estratégia, como se sabe, recorrente. Entretanto, sua aparente vulgaridade não nos fará concluir que possamos aqui prescindir dela. Aliás, é precisamente o contrário. Expliquemo-nos.

Disposta em sete parágrafos, o primeiro deles, repetimos, é este: “Fui dar com o autor do que segue em um bar longínquo, fétido, de Ashitueba, creio eu, e fi-lo dizer o que segue” (Ibid., p. 15). O texto, como dissemos, não é assinado, o que nos poderia fazer indagar: quem é o responsável por ele? Ou: quem é que ali fala na primeira pessoa? Por comodidade e praticidade, poderíamos chamá-lo Mário de Carvalho, sem no entanto dizer com isso que estejamos nos referindo a um escritor nascido em Lisboa, em 1944⁵⁷. Não, não correríamos esse risco. Não aqui, não agora. Poderíamos chamá-lo, até, de narratário⁵⁸. Avancemos, sem pressa: Mário de Carvalho escreve que o autor (o “autor” a que a nota de entrada se refere, sublinhe-se) havia lhe contado das suas muitas vidas: “Foi-me contando das muitas vidas que tinha, umas vidas para dentro, vidas outras para fora” (Ibid.).

Faremos uma aproximação, algo provisória e da qual nos serviremos nos momentos em que ela nos for vantajosa, entre as “vidas” de que fala a advertência, a criação de histórias e, às vezes, também as “esferas” tantas vezes referidas pelo narrador. De início, escolhe-se ao acaso uma delas. E o “autor” pergunta o porquê da escolha, sublinhando a “grande ambiguidade” (Ibid.) que essa vida comportaria, e sugere outra alternativa: uma vida “de raízes fincadas, não de radículas aéreas, erradas” (Ibid.). Carvalho não altera a escolha, justificando-se: “Pode ser que quando te levo esta [...] desparasite outras e o resto dela, e fiquem aquelas mais firmes, mais robustas, mais sólidas, desenleadas da vacuidade que esta é” (Ibid.). No último parágrafo (da nota, da advertência), lemos: “E o autor começa a contar, mudando de esfera com um movimento gracioso, deixando no botequim obscuro tão-só a sua sombra que se vai desvanecendo, vanecendo, cendo, ndo...” (Ibid.). Onde foi parar o “autor”, o dono daquelas tantas vidas? Como acabamos de ler, no botequim restou apenas a sua sombra, que, também ela, vai desaparecendo. “Mário de Carvalho” terá perdido o “autor” e as vidas que ele preservava ou guardava?

⁵⁷ Mário de Carvalho, autor de **O livro grande de Tebas, navio e Mariana**, nasceu em Lisboa, em 1944. Informações recolhidas em: <https://mariodecarvalho.com/>. Acesso em: 31 out. 2023.

⁵⁸ É, por exemplo, o que sugere Maria Graciete Besse, em sua resenha do livro: “[...] desde o início, estamos perante a duplicidade do processo narrativo: a um narrador que se exprime enquanto protagonista de factos extraordinários contrapõe-se um narratário a quem incumbe a sua transmissão ao receptor real do enunciado (o leitor)” (BESSE, 1984, p. 104).

Lembre-mo-nos, no entanto: no primeiro parágrafo da nota, há um assertivo “fi-lo dizer o que segue”; a referência será a matéria narrativa de **Tebas**, supomos (no mundo teórico, no qual este trabalho se insere, deveríamos evitar a suposição; nesse caso, porém, julgamo-la necessária e, talvez até, produtiva). Se “o que segue” é o “romance”, podemos suspeitar que o desvanecimento do “autor” seja, digamos, metafórico (pois é): ele mudará mesmo de esfera, com graça, a depender da história que será relatada, ou melhor, contada; vai se desvanecendo, vai se diluindo, vai se transformando – às vezes ao ponto de antecipar vidas a seu modo menos aéreas e erradias que nos serão relatadas anos à frente, por outros narradores (noutros romances?). Poderíamos, por um lado, dizer que o “autor” pegou para si as vidas que ouviu e então, agora como narrador, relata essas vidas; por outro lado, poderíamos dizer que o “autor” (não o autor da nota, seja ele quem for, mas, persistimos, o autor a que a nota se refere) transforma-se, ele mesmo, em narrador. E assim o desvanecimento dessas vidas, ou o desaparecer delas, terá mesmo correspondência com a própria organização da narrativa, que, à primeira vista, será simples: alguém, agora um narrador, diz “Lembro”, passando a relatar as suas lembranças e, pois, as suas viagens. No entanto, não é exatamente isso o que acontece: as suas viagens são uma narrativa de arquitetura complexa, sobretudo pela instituição de diferentes níveis narrativos que estabelecem entre si relações por vezes muito sinuosas. A própria comunicação projetada pelo narrador desenvolve-se em variados registros, para além daquele que em primeira instância será, talvez, dominante: o do relato de viagem.

Uma pequena parte desse último parágrafo, advertimos, foi deliberadamente retirada de **Introdução à leitura das Viagens na minha terra**, de Carlos Reis (2001). Convém que se diga que a complexidade de **Tebas** não será a mesma das **Viagens** de Garrett; mas, entre outras coisas, ambos os textos compartilham uma certa resistência a serem seguramente definidos. Sobre o primeiro, já falamos; sobre o segundo, notemos:

Se existe obra literária capaz de «resistir» a descrições sistemáticas, essa obra é, por certo, as *Viagens na minha terra* de Garrett. Um passo, entre muitos outros, remete para semelhante dificuldade: «Neste despropositado e inclassificável livro das minhas VIAGENS, não é que se quebre, mas enreda-se o fio das histórias e das observações por tal modo, que, bem o vejo e sinto, só com muita paciência se pode deslindar e seguir em tão embaraçada meada» (REIS, 2001, p. 7).

Mas, bem, deixamos para trás a fase em que abordávamos o carácter difuso d’O livro quanto à sua classificação genológica. Façamos agora sobre os “níveis narrativos” do próprio texto e do enredamento do fio de suas histórias. Antes porém sublinhamos ou reforçamos uma distinção, banal e batida no domínio dos estudos literários, mas nem por isso livre de causar alguma confusão, neste trabalho e noutros: a da diferença entre autor e narrador. Aliás, em seu **Dicionário de Estudos Narrativos** (2018), Carlos Reis começa o verbete sobre o “narrador” justamente por ela, dizendo que

A definição do conceito de *narrador* parte da sua distinção relativamente ao de *autor*, antes de mais pelo diferente estatuto ontológico e funcional de cada um deles. [...].

O paradigma narratológico e comunicacional permite dizer que, se o autor corresponde a alguém com dimensão real e empírica, o narrador é a entidade ficcional que relata a *história*, enunciando uma *narração* balizada pela sua posição temporal e pela sua condição de existência em relação à referida história (Id., 2018, p. 287).

Para desdobrar aqui o nosso estudo sobre o narrador, pediremos auxílio a Gérard Genette, ou, mais especificamente, a seu ensaio “Discours du récit” (“Discurso da narrativa”)⁵⁹, e começemos logo por situar que, na introdução de seu texto, o teórico apresenta três possíveis definições para a palavra “narrativa”⁶⁰, determinando aquela da qual se servirá: “narrativa em seu sentido [...] de discurso narrativo, que, em literatura, vem a ser, e particularmente no caso que nos interessa, um *texto* narrativo” (GENETTE, 1995, p. 25, grifos do autor). Mas a análise do discurso narrativo, sublinha, implicará “o estudo das relações [...] entre esse discurso e os acontecimentos que relata [...] e o acto que o produz” (Ibid., p. 25). Ou seja, embora seu enfoque recaia no discurso narrativo, não serão deixados de lado, ressalta, os outros “aspectos da realidade narrativa”, a “história” e a “narração” (Ibid., p. 25). Em suma, diz:

⁵⁹ Neste trabalho, seguiremos a tradução de Fernando Cabral Martins, publicada em livro pela editora portuguesa Vega, em 1995, em sua terceira edição.

⁶⁰ São elas: 1) narrativa enquanto “enunciado narrativo, [...] discurso oral ou escrito que assume a relação de um acontecimento ou de uma série de acontecimentos”; 2) narrativa enquanto “sucessão de acontecimentos, reais ou fictícios, que constituem o objecto desse discurso, e as suas diversas relações de encadeamento, de oposição, de repetição, etc.”; 3) narrativa enquanto “acontecimento: já não, todavia, aquele que se conta, mas aquele que consiste em que alguém conte alguma coisa: o acto de narrar tomado em si mesmo” (GENETTE, 1995, p. 23-24).

História e narração só existem para nós, pois, por intermédio da narrativa. Mas, reciprocamente, a narrativa, o discurso narrativo não pode sê-lo senão enquanto conta uma história, sem o que não seria narrativo [...], e porque é proferido por alguém, sem o que [...] não seria, em si mesmo, um discurso. Enquanto narrativo, vive da sua relação com a história que conta; enquanto discurso, vive da sua relação com a narração que o profere. [...] A análise do discurso narrativo será, pois, para nós, essencialmente o estudo das relações entre narrativa e história, entre narrativa e narração, e (enquanto se inscrevem no discurso da narrativa) entre história e narração (Ibid., p. 27).

É a ter em conta tais diferenças que desenvolverá o seu estudo, no qual “distingue categorias do discurso e categorias da narração, bem como os níveis e os tempos em que se processa a enunciação do relato”, tornando-se, assim, “pedra angular do edifício narratológico” (REIS, 2018, p. 335).

O ensaio de Genette divide-se em cinco capítulos, a saber: 1) Ordem; 2) Duração; 3) Frequência; 4) Modo; e 5) Voz. Os três primeiros serão dedicados à categoria do “tempo”, ligada “às relações temporais entre narrativa e diegese” (GENETTE, 1995, p. 29); o quarto, à do “modo”, ligada “às modalidades (formas e graus) da ‘representação’ narrativa” (Ibid.); e o quinto, ao fim, à da “voz”, ligada “à forma pela qual se encontra implicada na narrativa a própria narração [...], e, com ela, os seus dois protagonistas: o narrador e seu destinatário, real ou virtual” (Ibid., p. 29). No último desses capítulos, encontramos a seguinte observação: “*todo o acontecimento contado por uma narrativa está num nível diegético imediatamente superior àquele em que se situa o acto narrativo produtor dessa narrativa*” (Ibid., p. 227, grifos do autor). Desdobram-se aí, pois, aquilo a que designará por níveis 1) “extradiegético”; 2) “intradiegético” (ou, simplesmente, “diegético”); e 3) “metadiegético” (Ibid., p. 227). Por exemplo:

N’Os *Lusíadas* ou no *Quijote* observamos exemplos de articulação de níveis narrativos, no sentido postulado por Genette. Nos casos mencionados (e também em histórias das *Mil e uma noites*), a solicitação para que uma determinada personagem, em certo momento, conte uma história leva à constituição de um nível narrativo inserido no primeiro. As circunstâncias em que esse ato narrativo tem lugar são, naturalmente, importantes para se atingir o significado da dinâmica de desdobramento do relato em vários níveis autônomos, eventualmente relacionados entre si (REIS, 2018, p. 368).

O narrador, então, estará no nível extradiegético. Ou seja, teoricamente, é a partir dele que os outros níveis se constituem; e, também teoricamente, o discurso

do narrador situa-se ao nível da narração, e não da história. Em **Tebas**, há vários níveis. De início, poderíamos dizer que estamos naquele bar: “fétido”, “longínquo” bar. Mas isso nos colocaria ainda um tantinho fora do texto. E em uma zona cinzenta, diremos nós, do nível da narração. Então, viremos a página, e o primeiro nível é mesmo o da viagem: o relato da viagem do narrador. E, dentro dessa viagem, ou desse relato, encontraríamos outros relatos. Outros níveis. Assim, no primeiro nível, teríamos um “narrador autodiegético”. Voltemos à Genette. Ele diz:

Distinguir-se-ão, pois, dois tipos de narrativas: uma de narrador ausente da história que conta [...], a outra de narrador presente como personagem na história que conta [...]. Nomeio o primeiro tipo, por razões evidentes, *heterodiegético*, e o segundo *homodiegético* (GENETTE, 1995, p. 243-244, grifos do autor).

O narrador autodiegético é, então, uma espécie de variação do narrador homodiegético; ocorre quando “o narrador é o herói da sua narrativa” (Ibid., p. 244). Herói; ou personagem central, ou personagem principal. Em **Tebas**, insistimos: alguém diz “Lembro” e passa a contar o que lembra; repetimos as primeiras palavras de seus três primeiros parágrafos: “Lembro [...]”; “Eu quotidiano [...]”; “Certa manhã [...]” (CARVALHO, 1996, p. 19). É o herói possível: sem nome ou passado ou futuro identificáveis, mas herói. Em narrativas tradicionais, diríamos:

Normalmente, o narrador autodiegético aparece como entidade situada num tempo ulterior [...] em relação à história que relata, entendida como conjunto de eventos concluídos e inteiramente conhecidos. Daí sobrevém uma distância temporal variavelmente alargada entre o passado da história e o presente da história e o presente da narração; dela decorrem outras distâncias (éticas, afetivas, morais, psicológicas, etc.), pois que o sujeito que no presente recorda não é já o mesmo que viveu os factos relatados. A fratura entre o *eu* da história e o *eu* da narração [...] pode ser mais ou menos profunda; assim, um sujeito cindido centra nessa fratura o interesse de um relato não raras vezes com ressonâncias autobiográficas [...] (REIS, 2018, p. 294, grifos do autor).

Nem sempre, entretanto, o narrador sem nome, o que diz “Lembro”, será o protagonista da história ou das histórias, em **Tebas**. Às vezes, como Xerazade, ele contará uma história, enquanto personagem, mas nela não será personagem: será assim um narrador na diegese (“intradiegético”), mas que narra histórias das quais está ausente (transformando-se, pois, em um narrador “heterodiegético”). Além disso, e por isso mesmo, salientamos que a “lembrança” a que nos referimos, e a

distância a que o narrador estaria daquilo que relata, será, quase sempre, diluída ou mesmo colocada em dúvida. O início e o desfecho do romance são disso adequados exemplos. As suas primeiras linhas são estas:

Lembro agradado aquele meu trabalho na fresca livraria do convento de Saint-Saëns, entremeio das florestas lumino-verdes da Jamaica.

Eu quotidiano me sentava numa carteira alta, de pau-preto, entre rimas de infólios e resmas de velhos manuscritos tismados, e embebia-me no enigma dos trémulos sinos submersos de Port-Royal, a desaparecida.

Certa manhã, chegou-me um chamamento de algures, vibrado nas folhas de tabaco, rumorejado nas copas dos cacaueros, sorrido pelo tosco vitral que desdobra a luz em cores, a meu lado esquerdo, por cima do poial em que pouso a infusa de água, dando-me o momento de partir (CARVALHO, 1996, p. 19).

As últimas, estas:

Ora lembro agradado aquele meu trabalho na fresca livraria do convento de Saint Saëns, entremeio das florestas lumino-verdes da Jamaica.

Eu, quotidiano, me sentava numa carteira alta, de pau-preto, entre rimas de infólios e resmas de velhos manuscritos tismados e embebia-me no enigma dos trémulos sinos submersos de Port Royal, a desaparecida.

Certa manhã... (Ibid., p. 252).

A paridade entre a abertura e o término sugere circularidade, retorno (eterno retorno) repetição⁶¹. Ou seja: o passado do narrador é, também, o seu presente. O narrador assemelha-se à cidade por ele procurada: **“Desconhece, pois, o povo de Tebas o passado e o futuro, e do presente só sabe dos gestos mil repetidos e nunca inovados e a repetir”** (Ibid., p. 39, grifos do autor).

Na esteira desse eterno presente, poderá também esvair-se, digamos, uma possível diferença entre o que chamaríamos *eu-narrador* e *eu-personagem* (REIS, 2018, p. 295). Eles são uma coisa só, diremos. Às vezes, textualmente: “Creio que nem tenho medo” (CARVALHO, 1996, p. 27), diz o narrador, antes de cair, álgido, “na grande estrela preta” (Ibid.) Nem sempre porém o texto nos permitirá dizer que a

⁶¹ Embora similares, note-se que a abertura e o desfecho não são exatamente iguais. No desfecho, em relação à abertura: acréscimo da conjunção coordenativa, “Ora”; ausência de hífen, em “Saint Saëns”; uso de vírgulas, realçando o predicativo do sujeito, em “Eu, quotidiano, me sentava”, bem como ausência de vírgula antes da conjunção aditiva, “tismados e embebia-me”. Não iremos interpretar essas diferenças, porque nossa interpretação nos levaria a caminhos terrivelmente subjetivos, inclusive fazendo-nos aqui citar um texto de Kafka e, também, um texto de Borges; com isso cairíamos uma vez mais, e mais do que deveríamos, numa abordagem comparativa, que não se ajusta, de fato, ao objeto central deste trabalho.

diferença não existe: várias vezes, a marcação temporal é notada e, nele (no texto), encontramos excertos como este: “Todos os degraus daquela extensão eram exactamente iguais – com excepção de um único, como adiante se verá [...]” (Ibid., p. 205); ou “Durante a primeira metade do percurso – *da restante falarei depois* [...]” (Ibid., p. 207, grifos nossos). Nesses exemplos que recortamos, e ainda noutros, o narrador saberá, seguramente, os passos seguintes de sua narrativa.

Mas voltemos ainda àquele início, às primeiras palavras do romance. E para voltar a elas diremos que, em seu **Quem disser o contrário é porque tem razão** (2014), um “guia prático de escrita de ficção”, como lemos no subtítulo do livro⁶², Mário de Carvalho dedica algumas considerações à abertura de um romance, ou, se optarmos por um termo latino, ao incipit (CARVALHO, 2014, p. 91)⁶³. Menciona alguns célebres exemplos “dessa antecâmara da narrativa” (Ibid., p. 92), sublinhando que ela

Pode referir-se a uma personagem (José das Dornas, em *As Pupilas do Senhor Reitor*, ou Hemingway, em *O Velho e o Mar*: «*He was an old man who fished alone in a skiff in the Gulf stream*»), a uma casa («A casa que os Maias vieram habitar em Lisboa, no Outono de 1875»), a um acidente da natureza («O vento, que é um pincha-no-crivo devasso e curioso, penetrou na camarata, bufou, deu um abanão», Aquilino, em *A Casa Grande de Romarigães*), a uma paisagem («Que lindo dia, que lindo dia, margaridinhas de olho de oiro palmeirando mínimas os canteiros da berma da rua», Maria Velho da Costa, em *Casas Pardas*), a uma acção («Num dia de Abril de 1957, pela hora da tarde, apareceu em certa aldeola da costa um automóvel aberto, rápido como o pensamento», José Cardoso Pires, em *O Anjo Ancorado*) [...] (Ibid., p. 93).

Pois: inumeráveis são as aberturas de uma narrativa, e os efeitos dela. Mas, e no caso d’**O livro grande de Tebas, navio e Mariana**, a que se referem as suas primeiras palavras? Ou, refinamos um pouco mais a pergunta: a que se refere a primeira palavra do romance? Como vimos, refere-se a uma lembrança, diríamos ligeiramente. Essa lembrança, que é agradável, limita-se, perguntamo-nos de novo, ao presente do discurso de quem a enuncia ou nos poderia também levar ao

⁶² Há ainda outro subtítulo: “Letras sem letras”, que faz referência, provavelmente, à expressão “Letras são tretas”, que, diga-se, “aponta para o contraste entre as Letras e outros saberes alegadamente mais substanciais: os saberes das Ciências, tanto quanto possível, Exactas, e das Tecnologias, uns e outros conotados com objectividade (versus a subjectividade das Letras) e, em maior ou menor grau, uns e outros dirigidos à utilidade e à aplicabilidade prática” (REIS; REIS, 2005, p. 99). Disponível em: <https://repositorioaberto.uab.pt/handle/10400.2/4172>. Acesso em: 20 jun. 2023.

⁶³ Poderá haver diferença, observa Mário de Carvalho, entre o *incipit* e a abertura: no primeiro caso, temos as primeiras palavras do texto; no segundo, temos os seus primeiros parágrafos. “Mas, frequentemente, as duas noções aparecem confundidas” (CARVALHO, 2014, p. 92).

momento em que a personagem trabalhava na fresca livraria? Se admitíssemos que o trabalho, na livraria, era agradável ao narrador, por que então abandonar suas “mil e tantas páginas de notas”, seus “grossos volumes”, seus “mil manuscritos encardidos” (Id., 1996, p. 19)?

Constate-se que as notas são do próprio narrador (“minhas”, diz ele), que os volumes são “à margem glosados” e que os manuscritos foram “meio decifrados e comentados” (Ibid.). No trabalho que realizava, antes mesmo de partir, o narrador registra (lembra) que: “embebia-me no enigma dos trémulos sinos submersos de Port-Royal” (Ibid.); uma viagem para dentro: em direção aos livros e à leitura, como sugerimos. Mas poderíamos também constatar, e essa será sempre uma saída possível, quando não encontramos outra, que o “agrado” revela uma levíssima ironia do narrador. O trabalho não era, afinal, agrado ou agradável. Era uma obrigação, uma tarefa a cumprir: para Maria de Fátima Silva, temos que o viajante (o narrador) cria “com o passado uma familiaridade [ele que cercado de manuscritos...], para que então surja ‘o chamamento’” (SILVA, 2012, p. 16). Se temos algumas suspeitas, não temos uma resposta inequívoca a essa pergunta; temos um fato: o narrador abandonou a sua livraria, embora retorne a ela, ao fim da narrativa. Portanto: uma saída parcial. Uma saída dissimulada, uma miragem: uma contrafacção. Quase uma não-saída. Seja como for, atribuímos àquelas primeiras palavras, “Lembro agrado”, a um narrador que está temporalmente distante daquilo que narra (afinal, de novo: “lembro”).

Notemos, entretanto, que, a nível discursivo, essa distância, já nas subsequentes primeiras linhas do relato, retomamos, se dilui: o narrador diz: “de forma que lá estarão *hoje*” (CARVALHO, 1996, p. 19, grifos nossos), referindo-se àquelas suas páginas de notas, grossos volumes e manuscritos. E, muito que bem, a distância temporal é por enquanto mantida. Mas, logo a seguir, ele diz: “Era *agora* como se me houvesse uma pátria desimpedida” (Ibid., p. 20, grifos nossos). O narrador se aproxima, pelo discurso, daquilo que conta (e aproxima também a nós). Na continuidade da história, inúmeras vezes encontramos o termo “aqui” (o que estabelece uma sólida referência temporal, poderia dizer o narrador: o aqui, o hoje, “ainda será assim no aeroporto de onde parti”, inventamos; o aqui, o relato, “era assim quando passei por lá, nessa história, e que agora eu torno viva a vocês, leitores, ou a você, que também sou eu, figura que me interpelou noutro dia e me fez

que contasse das minhas muitas vidas”, inventamos). Se, sobre a narrativa de Des Grieux, Genette poderá afirmar que “a distância temporal (e espacial) que até então separava a acção contada do acto narrativo esbate-se progressivamente ao ponto de se reduzir, finalmente, a zero: a narrativa chegou ao aqui e ao agora, a história uniu-se à narração” (GENETTE, 1995, p. 226, grifos do autor), em **Tebas**, o aqui e o agora estão, permanentemente se encontrando: mesmo que esse encontro seja uma miragem, para o narrador.

Como se viu, a viagem do narrador é relatada com o uso da primeira pessoa. Mas a cada passo ou a vários passos, **Tebas** altera as regras do seu próprio jogo ou do que esperaríamos dele (e, como leitores, quase sempre esperamos alguma coisa...). O romance faz “batota”, tal e qual o seu narrador, em uma partida de xadrez com a personagem Patrákios:

Eu fiz batota. Ele [...] era honesto ao jogo. Convenci-o de que na Síria os dois cavalos se moviam ao mesmo tempo, *porque isso me conveio*, e de que a dama preta podia fazer jogadas de espera fora do tabuleiro” (Ibid., p. 81, grifos nossos).

O narrador, a indicar, num trecho da história que conta, a chave para entendermos a sua narrativa e o seu... romance. Grifamos, e realçamos outra vez: “Porque isso me conveio” (Ibid.). Nessa mesma subparte, intitulada “O Levantino Patrákios e o seu bando de ribaldos em Rodes”, o narrador diz:

Por caminhos que Patrákios sabia, não tardámos em descobrir a estátua e por ela, no escuro, fiquei sabendo como era o colosso da lenda. Era precisamente como a lenda diz. E certifico-me iluminando-a com uma lua cheia, muito grada, que vou colocar atrás do zuavo de costas, lá por cima da falésia (Ibid., p. 82).

Ou seja: foi o narrador quem ali colocou a lua. Porque isso a ele conveio. É também o narrador quem faz com que Patrákios diga, um tanto ao acaso, que havia sido um sacerdote: “Aqui fui eu sacerdote, durante muito tempo. Depois perdi-me dos outros sacerdotes, *como te contare*” (Ibid., p. 87, grifos nossos). Como se vê, quem fala é o próprio Patrákios, em discurso direto. Mas a sua prometida história nos será apenas parcialmente relatada pelo narrador, e logo a sua voz não será mais ouvida; e seremos privados da história da sua juventude, porque: “era extremamente maçadora e [dela] só retive uma que outra coisa. Entretive-me

olhando a cidade enquanto ele discorria” (Ibid., p. 87). Assim o quis o narrador, pois, assim ele o quis. É o narrador quem (pois, sim: quem) dispensa as histórias que não quer ouvir; e as parábolas e os conselhos que, sem o saber, despreza. É também ele quem haveria de prosseguir um seu relato, dizendo: “Aí estávamos nós, pois, em círculo, de volta do monumento, iluminado a esta luz que me foi necessário pôr e ninguém disse sequer: «Ah», nem eu, que *apenas o pensei por dentro*” (Ibid., p. 82, grifos nossos).

E quando afinal a lua for dispensável, dispensa-se a lua: “Cobri a lua, que já não servia e fiz vir, aos poucos, o sol. E contra o sol nos balançava a barca” (Ibid., p. 85). Isto é, porque... porque sim. Porque a ficção, nesse momento do romance, é insólita: a seguirmos o rastro etimológico, ficaríamos com uma oposição simples: de um lado, o “insólito”; de outro, o “sólito”. Sólito: “usado, habitual, costumeiro, frequente”; e o acréscimo do prefixo nos oferece: “negação, podendo, ainda, apontar para lugar ou expressar a ideia de movimento para dentro” (GARCIA, 2019)⁶⁴. Para fora, para dentro, é o jogo de espelhos em que a narrativa, em **Tebas**, se organiza. Insólita; ou, e outra palavra, agora noutra língua: *unnatural*.

A lógica, em **Tebas**, não é realista. A convenção é outra. Mas, que convenção? Qual é a convenção que **Tebas** nos apresenta? Dissemos há pouco que nos calaríamos sobre a convenção, mesmo que esta dissertação se realiza sobre um objeto literária. Se aceitássemos a convenção de **Tebas**, e a entendêssemos, cairíamos na convenção de **Tebas**. E caímos. Temos de lidar com uma narrativa cuja lógica deriva de um narrador à procura. À procura de convenção; à procura de: lógica. Ou, simplesmente, à procura.

Uma narrativa que aposta, frequentemente, no engano, no logro, insistimos: “uma [...] contrafacção, ali posta para enganar os incautos” (CARVALHO, 1996, p. 97). Os incautos, feliz ou infelizmente, serão os leitores; já o narrador, em contrapartida, jamais cairá em engano algum, sempre diligente e atento; é dele a observação que acabamos de destacar. Essa atenção, no entanto, não é o suficiente para que o narrador encontre o que procura; Tebas ou não, Lisbela ou não. Não é o suficiente para que se dissipem todas as névoas e brumas que o cercam. Não é o suficiente para que as histórias se desenvolvam. E cheguem ao fim. Estamos em um

⁶⁴ Disponível em: <https://www.insolitoficcional.uerj.br/insolito-ficcional/>. Acesso em: 31 out. 2023.

sonho: à meia-luz, e o raciocínio está mais que suspenso; assim encontra-se o narrador, ao chegar ao navio, o navio do segundo capítulo de **Tebas**:

Deitaram-me numa rede, num compartimento escuro, com grandes cuidados. O rosto ficava-me muito perto do vidro de uma vigia, que a minha respiração embaciava. Por aí avistava descontínua, confusamente, de permeio com imagens soltas que me vinham e enevoados pesadelos, um troço do convés, contornos de homens que iam e vinham, em passo descalço (Ibid., p. 137).

E desse mesmo último excerto extraímos traço muito frequentemente em destaque no discurso do narrador: a presença das cores, da iluminação, da luz; e, sim, a ausência delas. Um descompasso, um compasso: “ver” ou “não ver”. É o que notamos desde logo naquele chamamento, que surge ao narrador “vibrado nas folhas de tabaco, rumorejado nas copas dos cacauzeiros, sorrido pelo tosco vitral que desdobra a luz em cores” (Ibid., p. 19). No avião, vê o narrador galeões afundado, que, aos poucos, foram rareando e ficando “muito dispersos agora por sobre as areias roxas das profundas, a que a luz já mal chega” (Ibid., p. 22); e, também no avião, encontramos uma pequeníssima metamorfose, em que

Residual água-tinta de ténue verde-azeitona vai recobrimdo todas as cores vivas e amortiça-lhes o brilho, o vermelho antes vivo deste forro de poltrona ora já a evocar o tristonho grená e os verdes de por todo o lado a chamarem os violetas, os azuis e a volverem-se lilases morridos... Todo o espaço se faz agora, enfim, submisso à expansão dos violetas e roxos e cinzas (Ibid., p. 23).

No Mar dos Sargaços, o narrador constata: “Ao bater do sol [...] o recife refulge uma poalha de cores fátuas, que pontilham os ares em volta” (Ibid., p. 29); e já no navio, ao passar horas observando o que lhe corria à volta, dirá: “O bulício, o corrupio, o correr das cores, a gritaria multilingue, distraíam-me e apaziguavam-me o espírito” (Ibid., p. 30). No compasso dessa duplicidade, irá relatar o seu encontro com Mariana. Para já, ao toque de Mariana, ao seu “suave estender de mão” (Ibid., p. 225), há, digamos, uma explosão de cores, revela-nos ele, o narrador:

Num breve momento, e não mais repetido, na minha esfera de dentro se descobre uma falésia alta de branca pedra nua, rumorejada por lânguido vaivém do mar esmeralda e branco, esmeralda e branco. Do inatingido cimo um fio de vermelhão correu e engrossa e tinge largas manchas brilhantes antes de o lambar o mar. É o sinal para que a parede de pedra se vá cobrindo de muitas cores e vivas. Amarelos e verdes e rosas, brilhantes

azuis, expandem-se, entrelaçam-se, escorrem, revolvem-se, sobem flechas álacres, estrelam alegria, recortam losangos, explodem lágrimas brilho que aqui e além salpicam as águas. Toda a falésia neste instante brevíssimo é dança desvairada, frenética, de multicores, ficam só cores a expandir-se, a combinar-se e a falésia deixa de o ser, carente de sentido, absorvida pelas cores que já recobrem todo o onde era o mar (Ibid., p. 225).

Momento único, que não voltará a se repetir. E ingressa onde está a personagem (Mariana), e somos assim apresentados a ela: “Ao fundo, ao pé do fogo, seus negros cabelos escorridos, olhos no lume postos, eis Mariana” (Ibid., p. 224). Não faremos nenhuma interpretação dessa imagem. Continuemos a nos deter na iluminação, ou na ausência dela, das cenas ou momentos em que o narrador e Mariana estão juntos. Antes que ambas as personagens subam as escadas, registra-se: “Ao começo do corredor, de que o fim, na sombra, ainda se não alcança” (Ibid., p. 232). Abre-se uma porta, e “Mariana taceia para dentro [...], e faz deflagrar uma luz vivíssima que toma também a parte do corredor em que estou” (Ibid., p. 232). Notemos que, reforça agora o narrador, trata-se de uma “luminosidade incandescente que Mariana criou” (Ibid., p. 233). Estão, ambos, na sala dos vidros; ao saírem dela, “a luz apagou-se” (Ibid., p. 234-235); e o narrador fugirá de Mariana, correndo: “sei lá [por] quanto [tempo], até que as cores e luzes se adoçam, vem um crepúsculo e eu na rocha ainda quente me deixei cair e durmo” (Ibid., p. 248). Não por acaso, na última subparte do romance, “Conclusão e retorno”, o narrador registra: “Acordei com o sol já alto” (Ibid., p. 249).

A reiteração da oposição entre o “quente” e o “frio”, observemo-la também nos primeiros parágrafos do romance. O narrador situa-se, antes de partir à sua viagem, em uma “fresca livraria”, localizada em um país tropical; e sai “do quente aeroporto” ali localizado; no avião, entretanto, “Faz muito frio”; e antes da queda o narrador dirá: “Álgido penetro”; antes da queda, antes da metamorfose, antes do “splash” (Ibid., p. 27), que o levará, pois, ao Mar dos Sargaços, onde observa: “Para lá do recife, é o mar prado esmeralda de sargaços brilhantes. É lícido, é quente. Para cá, bancos de nevoeiro turvam o astro em compacta massa opala” (Ibid., p. 29). Tebas, a cidade, entretanto, neutraliza ou apaga essa luz, ou esse espelho e espelhamento, porque “em espessa bruma escondida” não é “nem fria nem quente [...]” (CARVALHO, 1996, p. 34). O narrador precisa de iluminação: luzes para dissipar as névoas. As de fora; as de dentro. Para ver melhor.

Sobre a procura por Tebas, um dos descompassos aqui, entretanto, é: se o narrador está à procura dessa cidade, e se a ela nunca se chega, e se ele a desconhece, de onde retira as informações, algo precisas e descritivas, a respeito da cidade? Os trechos em negrito, a terem lugar no primeiro capítulo do romance (e apenas nele, note-se), referem-se, sempre, à cidade: trata-se, por assim dizer, de uma invocação à Tebas, de um chamamento (sim, oportunamente: um chamamento). Os trechos ora são objetivos, descritivos, exatos, concisos, ora subjetivos, narrativos, ora, digamos, líricos.

Terraços, arcarias e praças esplanadas, ruas estreitas e largas, agulhas de catedral, lances de zigurate, descortinam-se a custo por ente pardacentas manchas, no lardo deslizar neblina. Cidade imensíssima, rocha cinza irregular toscamente lavrada lembra. A massa de casario permanece, rolando lenta, lenta, com o tempo. A maior cidade do mundo, decerto, e a mais desconhecida dele (Ibid., p. 24, grifos do autor).

Curta, breve e parcialmente descritiva passagem, distinta das que até então havíamos lido, o trecho que acabamos de destacar é o primeiro em negrito, no romance. Mas, como se lê, a neblina está ali, para o narrador: não é fácil ver o que vê, ver o que se vê e o que se pode ver. A procura por Tebas é a procura por uma saída, por uma iluminação. E essa procura se desenvolve, e termina, em uma duplicidade: e termina onde começou, e começa onde terminou. Mas e o que esconde essa invocação à Tebas? Há, nela, traços de narrativa, de história? Sim. Temos um narrador; estamos dizendo que o narrador, em **Tebas**, é sempre o mesmo; mas ele se multiplica. Nos trechos em negrito, que é, reforça-se, um “chamamento”, está ali um desses narradores multiplicados. Conhece Tebas, invoca-lhe, descreve o que vê, às vezes com precisão, mas, a um só tempo, a desconhece. Nem todos os trechos serão descritivos, ou parcialmente descritivos. Alguns invocarão um futuro, uma promessa, um desejo:

Quando será a última, esta flecha ora apercebida na bruma que vem já caindo sem força entre as espessuras de névoa e tomba mole, inerme, sobre um qualquer telhado? Não agora, que outra e outras flechas e virotões e dispersos dardos vêm ainda vindo e tombando aqui e além. E outros mais despontam e mostram-se e descem e caem. E outros (Ibid., p. 39, grifos do autor).

Mas Tebas, a cidade, é desmemoriada. E o narrador, o que vê? Caiu a flecha, de fato, sobre qualquer telhado? Não. Porque o tempo, ali, está parado, e também o narrador. Ele diz:

Quando esta flecha for, porém, a última – se esse quando vier –, então talvez se rompa o silêncio, com grita nos caminhos de ronda e venham aves desconhecidas, às cores, e Tebas mudou. Mas quem sabe querer o quê, mudar o quê? (Ibid., p. 40, grifos do autor).

E Tebas mudaria, se houvesse uma última flecha. Mas não mudará. Não no romance. Desmemoriada: sem passado e sem futuro, e com um presente repetido, igual, móvel mas imóvel. O narrador observa, mas não alcança o que observa. Não devassa o que observa: “Passar além das engrenagens, devassar uma outra esfera, não creio que homem passe, e adregue contá-lo” (Ibid., p. 40). São muitas esferas, mas, em “Tebas”, há dificuldade para chegar a elas, e contar a história que talvez resulte desse encontro. Em **Tebas**, o narrador terá as suas muitas esferas, mas falseadas: aéreas e erradias; nem sequer aquelas, as mais robustas, se desafogam dessa vacuidade, diremos junto àquela advertência. Uma procura pelas histórias: um tanto às avessas.

Antes de ser resgatado pelo navio *Maria Speranza* (nome grafado sempre em itálico, no romance), o narrador descreverá o Mar dos Sargaços. Fará apreciações falsamente objetivas, tais como: “pela hora que é”, “Nas raras ocasiões em que aí passa o vento” (Ibid., p. 29). Notemos isso melhor, com os seguintes trechos:

Para lá do recife, é o mar prado esmeralda de sargaços brilhantes. É lícido, é quente. Para cá, bancos de nevoeiro turvam o astro em compacta massa opala.

Por entre as plantas, lá se vêem voltear, aqui e além, os corpos luzidos das enormes salamandras, só conhecidas nestas paragens que, listadas de vermelho e preto, de turquesa e preto, remergulham álacres, vergastam águas, fervem à superfície, ou se têm num fluir planado, bem nítido à transparência.

Entre bruma, começa a ouvir-se, sumido, um dobre curto de sino de navio, muito ao de leve, ao princípio leve de não acreditar. Segue-se um remoer de mastros e cabos, rechinado, áspero, e o rumor espalhado de uma querena fendendo águas. Só muito depois a vista distingue o gurupés, a roda de proa, os aparelhos alçados do pequeno navio veleiro que lá vem (Ibid., p. 29-30).

Seria altura de voltarmos a nos perguntar de que forma, ou como, o narrador recolheu essas informações.

Mário de Carvalho, em seu manual de escrita, garante que a “A pergunta «como é que ele sabe?» feita pelo leitor, desde que não se trate de um narrador onisciente, à escala divina, é perfeitamente aceitável, e pode comprometer a plausibilidade de determinado enfoque ou discurso” (Id., 2015, p. 142). Em **Tebas**, como se viu, o narrador não é onisciente. Por isso, perguntamo-nos: como é que o narrador sabe o que relata? A pergunta, para o caso do romance de que temos falado, é retórica ou, melhor dizendo, não haverá para ela uma resposta plausível; quer dizer, o narrador sabe o que sabe porque ele sabe: ele está à procura; ele inventou a procura. Então, bem: em **Tebas**, o narrador é onisciente e onipresente e, quando assim o quiser, onipotente. Quando assim o quiser, mudará de esfera e de vidas: para dentro, para fora. Por isso, naquele último trecho que recortamos, temos descrições (e informações: conjunto de conhecimentos) de quem conta uma história; mas, ao mesmo tempo, descrições de quem se afasta dela. O narrador faz de si, também, uma personagem; e essa personagem é vista de longe. Não é um narrador-personagem: é um narrador; é um personagem. E, a bem dizer, o conteúdo narrativo será, e com isso ele próprio se explica (e o narrador, também) “conto de marujada, adrede imaginoso como outros ditos dela” (Ibid., p. 29).

Para reforçar o que estamos dizendo, voltemos uma vez mais àquelas primeiras linhas do romance, a partir da qual podemos nos situar ou a partir da qual começamos mesmo a lê-lo⁶⁵. Se precisássemos de uma nomenclatura ou de um termo para nos aproximarmos da narração realizada por esse narrador, diríamos provisoriamente que: é uma “narração ulterior”. Antes de prosseguirmos, abrimos aqui um parênteses e citemos, outra vez, Genette e aquele seu ensaio: afirma o teórico francês que “a principal determinação temporal da instância narrativa é [...] a sua posição relativa em relação à história” (GENETTE, 1995, p. 215), distinguindo, a partir daí, quatro tipos de narração (Ibid., p. 217): a “ulterior” (“posição clássica da narrativa no passado, [...] e de muito longe, a mais frequente”); a “anterior” (“narrativa predictiva, geralmente no futuro, mas que nada proíbe que seja conduzida no presente”); a “simultânea” (“narrativa no presente, contemporânea da

⁶⁵ É claro que: jamais extinguiríamos a hipótese, sempre fértil, de começar pelo meio ou pelo fim a leitura de um romance; seriam (e são) outras leituras...

acção”); e a “intercalada” (“entre os momentos da acção”). Isto é, em uma posição “ulterior”, a história que nos será contada já está concluída, encerrada⁶⁶.

Portanto, ao dizer “Lembro”, o narrador em **Tebas** já terá sabido das suas muitas viagens, de sua queda de avião, de seu naufrágio, de seu incomum e intenso périplo junto de Magda, de sua conversa, e o que mais, com Mariana. E saberá também, pois, da sua conclusão ou da conclusão de seu relato, onde diz: “Ora lembro agradado aquele meu trabalho na fresca livraria [...]” (CARVALHO, 1996, p. 252). Entretanto, o uso dessa palavra (“lembro”), tão mágica quanto angustiante, não seria uma garantia de que toda a narração em **Tebas** seja “ulterior”, mesmo que nos reduzíssemos a esse narrador que dá início ao romance. Nem sempre o narrador será assim tangível: como já sugerimos, há níveis para as narrativas em **Tebas**. E voltemos: voltemos àqueles primeiros parágrafos do romance.

Reforcemos, para nos explicar melhor, a descrição dessas primeiras páginas do romance. Na livraria, há uma figura, uma personagem; ela montará num “daqueles póneis brancos da Jamaica” (Ibid., p. 20) e terá uma despedida um tanto caricata ou, talvez, já insólita. Uma despedida para a viagem que fará:

Nas curvas do caminho, vinham saudar-me corsários flamengos, com suas casacas de alamares garridas, agitando lenços de renda, e bucaneiros hirsutos disparavam ao ar seus arcabuzes. Grupos de negros sorriam-me, aqui e além, tocando música para mim, em ferrugentos bidões de gasolina, cortados (Ibid.).

É desse ponto de partida (desse país e dessa memória) que a viagem se inicia (a visível e a invisível). O narrador abandona as suas “mil e tantas páginas de notas”, “os mil manuscritos encardidos” (Ibid., p. 19) e parte, induzido por um intrigante “chamamento de algures” (Ibid.). Esse “momento de partir” é uma iniciativa do narrador: ele observa o mundo à sua volta, a vida logo ali ao lado: e se lhe aparece um chamado “vibrado nas folhas de tabaco, rumorejado nas copas dos cacauzeiros” (Ibid.). Ou seja: afasta-se de uma vida para dentro para ir ao encontro (ou, vá lá: de encontro, às vezes) de uma vida para fora. E, nessa vida para fora, encontrará os seus moinhos e as suas estalagens. E nessa vida para fora continuará

⁶⁶ Com outras palavras, se quisermos: “Entende-se por *narração ulterior* aquele ato narrativo que ocorre posteriormente ao final da *história*. Esta é dada como terminada e resolvida, quanto às ações que a integram; só então o *narrador*, perante um universo diegético por assim dizer encerrado, inicia o relato, na posição de quem conhece na sua totalidade os eventos que narra” (REIS, 2018, p. 286, grifos do autor).

a encontrar outras vidas para dentro; haverá, como prometido, alternância: vidas para dentro, vidas para fora. E se uma parte de sua viagem será pelo mar, e outra parte pela terra, o começo dela não será nem pelo mar, nem pela terra, dissemos. Para partir, o narrador diz: “me vou, pois, em voo de avião” (Ibid., p. 20). E o avião é, em si mesmo, um estalo mágico para o que logo encontramos. Uma máquina; um animal; um teletransporte para outro mundo; com as suas próprias regras, o avião e o mundo:

Mas os aviões que aqui se patenteiam não são os mesmos das outras bandas. Nestas paragens, o avião é ainda zoomorfo, guarda quinta-essência de animal. É aventesma, avejão, passarola, passarão, pássaro de aço, como se parido de piroga grande / galeão e cavalo-de-ferro / vapor (Ibid., p. 20).

Porém, antes que nós, leitores, conheçamos a continuidade da viagem, deparamo-nos com um longo trecho tipograficamente marcado em itálico. Estilisticamente, o registro é outro, a vários níveis: forma, tema, tom (e texto); são, ao todo, sete parágrafos. Registremos, pois, o primeiro parágrafo em itálico:

Ora a minha rua, breve a rever, antes tangida do dobre brônzeo verdilento de sinos e corrida de ventos frios, as velhas paredes ressumadas de gotículas de orvalho, sobre a húmida fuligem, de noite candeeiros de halos amaréleos, mortços de luz iluminada só a si, as portas ao rés da calçada cerradas, abafados os sussurros das famílias encerradas, a murmurar, baixo que baixo, junto às lareiras, estrito calor (Ibid., p. 20-21, grifos do autor).

Alguém, a voz que fala, relembra. E, também, imagina. Relembra o que conhece, o que uma vez conheceu. No último dos sete parágrafos, poderíamos intuitivamente concluir que a “rua, breve a rever”, é, pois, a de Lisboa. Mas, não. É “Lisbela”⁶⁷. Diz o último parágrafo: “Ora, minha terra a reviver. Ora, pois, então. Lisbela” (Ibid., p. 22). Nos demais parágrafos, encontramos outros traços que evocam lembrança de Portugal, de um certo Portugal. Como exemplo, destaquemos o quinto desses parágrafos:

Ora a total lembrança das origens de mim, e este cavaleiro e aquela pastora, e este peão e aquela moura, o mesquinho tredo e o audaz capitão,

⁶⁷ Mário de Carvalho, diga-se passagem, assim começa sua novela **A arte de morrer longe** (publicada originalmente em 2010 e republicada em 2017, junto de **Quando o diabo reza**, sob o título **Cronovelemas**): “Na *bela* e nunca por demais celebrada cidade de Lisboa” (grifos nossos). Disponível em: <https://biblioteca.portoeditora.pt/reader/index.html>. Acesso em: 15 mar. 2024.

o navegante coberto de sal e o alfaiate bisonho, e este trovador e aquele jogral, o rei cru do povo feliz, o rei brando de um povo coitado, o probo e recto homem-bom e o juiz das duas cabeças, os castelos que se entregaram, os castelos que se guardaram, o arcebispo austero e grave e o operário sonhador, o matamouros tomador das Índias e o pequeno pirata insidioso, o rei sábio e implacável, e o pobre príncipe morto, tão moço e tonto, as pelejas que se ganharam e a definitiva batalha perdida, o resistente massacrado, os bufos soezes e beleguins, os familiares da Inquisição, o nobre falso ao de lá, e o chamorro firme de lança em riste, o emigrante acanhado e o soldado a cumprir sinas, o parlamentar prolixo, e aquele certo tanoeiro que puxou da espada um dia... (Ibid., p. 21-22, grifos do autor).

“As origens de mim”, e a seguir, sem demora, em uma construção ritmada, oral, uma sequência de figuras, díspares entre si, que parecem atravessar vastíssimos tempos e lugares. Esse trecho, pois, destoa dos demais; e é uma intromissão: é uma intromissão na narrativa: um comentário. Se, por um lado, poderíamos reconhecer ali outra voz, que não aquela que até aqui acompanhávamos, por outro, poderíamos concluir que, se a voz é outra, trata-se de uma mudança operada por aquele mesmo narrador, que afinal se modifica, e, nesse caso, marcadamente, revela essa mudança, essa projeção: essa metamorfose, que, noutros trechos, talvez não seja marcada, nem sequer linguisticamente, mas que, à sua maneira, continuará acontecendo: em uma viagem para fora, mas que, efetivamente, é ainda uma viagem para dentro, onde encontramos o Pedro Malas Artes, o Gilgamesh, o Ulisses (que são, pois, personagens da literatura: dos livros, dos livros glosados... e, acrescentamos, também da tradição oral).

Após os trechos em itálicos, voltamos a acompanhar a linha principal da narrativa: ou seja, daquele “me vou, pois, em voo de avião” (Ibid., p. 20) a “Como os restantes aviões [...]” (Ibid., p. 22). E nesse avião, de si mesmo metamorfoseado, “ainda zoomorfo, [que] guarda quinta-essência de animal” (Ibid., p. 20), o narrador diz: “sinto a tontura das voltas das voltas das voltas que dou, o peso das entranhas sacudidas, o ressoar-me dos tímpanos aos uivos que uivamos” (Ibid., p. 27). E: “Álgido penetro – splash! – na grande estrela preta” (Ibid., p. 27). Mas, antes, ainda no “avião em transe”, começamos a descobrir as primeiras ou mais nítidas pistas de uma inescapável névoa, que envolverá a procura por Tebas ou, simplesmente, a procura (uma procura). E, ao mesmo tempo, a fazer um delicado contraponto metafórico, uma voz que some, a contar histórias:

E como quando alguém adormece, sendo muito novo, ao colo duma velha avó, vestida de preto e de mãos ásperas, enquanto suave lavra o lume na lareira, e as vozes em volta se vão quebrando, britando em farrapos de voz e distanciando, ora cá ora lá do limiar do sono, assim naquele avião as vozes se foram sumindo, a pouco e pouco, resistindo escassamente, em raros sobressaltos, ao silêncio que se implantava (Ibid., p. 23).

Uma voz em Lisbela. Uma voz no passado. Uma voz que, aos poucos, também se desvanece, e cessam afinal todas as vozes e “rola por volta do avião parado a névoa baça” (Ibid., p. 24). Sobrevoa aos passageiros uma cidade, e quem o percebe é o narrador-personagem. Uma cidade, diz ele, que “não deveria estar lá” (Ibid.). Trata-se, pois, de Tebas. E poderíamos mesmo cogitar que ela é, na verdade, uma miragem, um jogo, uma brincadeira. E quem assim o sugere é uma personagem, “um sujeito grave, de cachimbo”, que “expende em voz alta sábia explicação das miragens e seus jogos e seus efeitos e suas causas, seus enganos, seus exemplos, deveras singulares” (Ibid.). Entretanto, o narrador não se convence: “Mas eu soube que passámos Tebas” (Ibid.). À procura por uma Tebas perdida ou inventada, poderia dizer o narrador. Instantes antes daquele “splash!”, que acompanha a queda, duas vezes o narrador questiona-se, a meio da confusão que começa a tomar conta do navio, e berros, e discussões: “Iria então morrer?” (Ibid., p. 26), pensa ele, consigo mesmo. E depois: “Vou então morrer?” (Ibid., p. 27). É, sobretudo, o receio, algum receio: “Vem-me é o nojo de não continuar, a saudade dorida das coisas cantantes por fazer, a nostalgia dolente das esferas que continuarão à espera de mim. E tenho a tristeza de também a tristeza se acabar” (Ibid.). O narrador não sabe ainda que, afinal, não morrerá; ou sabe que não, e finge, para afinal nos dizer o que diz. Mas, em **Tebas**, se morresse, não morreria.

Cairá no Mar dos Sargaços, e não morrerá. E ali, no mar, vê o navio “*Maria Speranza*”, e seu “casco negro num bamboleio manso” (Ibid., p. 30), para onde é finalmente recolhido. No navio, teremos um bocado de páginas e de histórias, a voz de um “eu”, ou o simulacro de vários eus e eles, o falar dos pilotos e do comandante, e, ao fim dessa subparte (e dessa parte)⁶⁸, o naufrágio do navio: “Todo o navio então branquejou e amareleceu, as amuras tocaram-lhe as águas, uma onda ainda o lança acima, a próxima onda recolhê-lo-á ao fundo” (Ibid., p. 51). Mas o narrador, mais esperto do que o tempo, registra: “Um pouco antes [do naufrágio], eu saltei e nado

⁶⁸ A parte é: “No Mar dos Sargaços a bordo do *Maria Speranza*”; a subparte, “Naufrágio do *Maria Speranza*”.

longe” (Ibid., p. 51). Nadou, nadou, fez de um madeiro um barco, ficou à espera (“vá lá eu saber quantos dias me correram nesta solidão...”, registra). E diz: “Durante anos marujei os navios mais diversos”. “Fiquei a saber tudo de todas as fainas do mar. Todas. Tudo de navios. Tudo” (Ibid. p. 54). Essa frase, que acabamos de destacar, encontra-se no início da terceira parte do primeiro capítulo. Pois, sim: teríamos ainda um longuíssimo passeio a fazer, caso continuássemos nesse passo a passo do texto, miúdo e descritivo e maçante. Situamos as suas primeiras páginas e agora então enfatizamos o que precisamos enfatizar, antes que esta dissertação seja concluída, recorrendo a uma elucidativa passagem, dentre tantas, a ter lugar ainda no primeiro capítulo do romance, na parte 6. Aqui está ela:

Abra-se uma pausa que eu agora espraio os olhos pelas águas e aí observo uma barca em que um homem do mar, porventura um pescador, maneja uma rede. Nesta barca, aqui posta por qualquer motivo que não vem à história, ou mais sinceramente, porque eu aí a ancorei para de lá fixar a imagem que reputo importante, que é a de dois homens junto a uma palmeira, um jovem, outro velho, um de traje corrente, outro de bizarro traje, a conversarem na ponta de uma enseada estreita de areia, que se prolonga debaixo de água em banco enganador para a navegação escassa, alterando muito a medida da sonda neste ponto em que o pescador vê, regista-se o momento do primeiro oráculo falhado (Ibid., p. 109-110).

Quem é a figura que aqui fala? Antes de propor resposta à pergunta, ocupemo-nos outra vez de outras das reflexões de Gérard Genette, nesse caso tangencialmente exploradas em nossa análise, mas ainda não nomeadas. Ou seja: voltemo-nos àqueles tipos de narração para encontrar, portanto, uma notada zombaria, em **Tebas**, no que diz respeito ao próprio modo de se concretizar o relato ou a apresentação dele ou mesmo de posicionar a “câmera” a partir da qual olhamos para a história. Isso nos faz recorrer ao conceito de “focalização”, a ter como base as considerações do crítico francês. Uma importante e central característica de seu trabalho se resume pelas seguintes perguntas: “*qual é a personagem cujo ponto de vista orienta a perspectiva narrativa?*” e “*quem é o narrador?*” (GENETTE, 1995, p. 184, grifos do autor). Em outras palavras, e ainda com as palavras do próprio Genette, ressalta-se, com elas, a diferença entre as perguntas “*quem vê?*” e “*quem fala?*” (Ibid., grifos do autor). Foi na esteira dessa diferença que o conceito de “focalização” foi empregado, para evitar termos como “visão” ou “ponto de vista”, os quais nos poderiam remeter a traços especificamente visuais (Ibid., p. 187). Tal como entendida pelo teórico, a focalização divide-se em três tipos, no passo de uma

tipologia de três termos, que terá origem nos trabalhos, entre outros, de Jean Pouillon (1916-2002) e de Tzvetan Todorov (1939-2017): a focalização zero; a focalização interna, seja ela fixa, variável ou múltipla; e a focalização externa (Ibid., p. 187-188).

A primeira delas, a focalização zero, está vinculada ao chamado “narrador onisciente” ou ainda à “visão por trás”, de Pouillon, no qual o narrador sabe e diz mais do que a personagem. A focalização interna fixa, por sua vez, terá como exemplo o romance **What Maisie knew**⁶⁹ (1897), de Henry James, em que a focalização recai, predominantemente, na protagonista, a jovem Maisie (Ibid., p. 187); a variável será exemplificada pelo romance **Madame Bovary** (1856), de Gustave Flaubert (1821-1880), no qual a focalização irá oscilar: ora em Charles Bovary, ora em Emma (Ibid., p. 187-188); a múltipla, pois, ocorre quando um mesmo acontecimento é narrado ou evocado por diferentes focalizações (isto é, em diferentes personagens), tal como ocorre, de acordo com Genette, no poema dramático “The ring and the book” (1868-69), de Robert Browning (1812-1889) (Ibid., p. 188). A focalização externa, enfim, é aquela em que “o herói age à nossa frente sem que alguma vez sejamos admitidos ao conhecimento dos seus pensamentos ou sentimentos” (Ibid., p. 188), do qual um exemplo será o conto “The Killers”⁷⁰ (1927), de Ernst Hemingway (1899-1961).

Notemos que a focalização, já em si mesma maleável, não será necessariamente constante em uma narrativa; isto é, não será sempre aplicável ao conjunto de uma obra, “mas antes a um segmento narrativo determinado, que pode ser muitíssimo breve” (Ibid., p. 189). Se a focalização nem sempre é a mesma, há que considerar, acrescenta o estudioso francês, que as mudanças de focalização poderão implicar em uma infração do código que rege o contexto narrativo⁷¹. Ratifica-se que: a focalização, para Genette, é regulação e restrição de informações

⁶⁹ Uma tradução possível para o português é: “Pelos olhos de Maisie”; com esse título, a obra foi publicada no Brasil pela Penguin/Companhia das Letras, sob a tradução de Paulo Henriques Britto.

⁷⁰ Conto publicado, pela primeira vez, na “Scribner’s Magazine”; no Brasil, poderá ser encontrado em “Ernest Hemingway: contos, vol. 2”, pela Bertrand Brasil, na tradução de José J. Veiga.

⁷¹ São as chamadas “alterações”, e dividem-se em duas: a “paralipse”, que consiste em “dar menos informação do que aquela que é, em princípio, necessária”, e a “paralepse”, que, por sua vez, consiste em dar mais informação “do que o que é, em princípio, autorizado pelo código de focalização que rege o conjunto” (GENETTE, 1995, p. 193).

(quando não há restrição, não há focalização – ou, ora, trata-se de uma focalização zero⁷²).

Para a compreensão dessa categoria, caracterizada portanto pela “regulação da informação narrativa”, convém que reforçemos duas de suas marcas essenciais: a “distância” e a “perspectiva”. Em suma: a distância refere-se à posição do narrador na história, ficando ele mais ou menos distante do que conta; a perspectiva, por sua vez, decorre das capacidades de conhecimento das personagens (ou grupos de personagens), fazendo (ou parecendo fazer) com que a narrativa adote tal e tal perspectiva (Ibid., p. 160). No quarto capítulo de seu ensaio, dedicado, como dissemos, ao “Modo”, Genette desde logo esclarece um passo importante dessa categoria e mesmo da compreensão do termo (escolhido, aliás, pelas metáforas gramaticais que regem a titulação dos capítulos): a “distância” e a “perspectiva”, duas modalidades essenciais para a “regulação da informação narrativa” (que caracteriza a categoria); para explicá-los, fiquemos com as palavras de Genette:

a informação narrativa tem os seus graus; a narrativa pode fornecer ao leitor mais ou menos pormenores, e de forma mais ou menos direta, e assim parecer [...] manter-se a maior ou menor *distância* daquilo que conta; pode, também, escolher o regulamento da informação que dá, [...] segundo as capacidades de conhecimento desta ou aquela das partes interessadas na história (personagem ou grupo de personagens), [...] parecendo então tomar em relação à história [...] esta ou aquela *perspectiva* (Ibid., p. 160, grifos do autor).

E, afinal, o que diremos a respeito de **Tebas** e de sua focalização ou focalizações? Ou, melhor: voltemos, pois, àquela pergunta que antes fizemos: quem ou qual é a figura que “espraia” os olhos pelas águas e observa a barca? Será talvez o narrador de **Era bom que trocássemos umas ideias sobre o assunto**, que, no princípio desse romance, faz também um corte algo abrupto em seu texto, para dizer: “Abra-se aqui uma analepse...” (CARVALHO, 2005, p. 20)? Ou, quem sabe, e a sugestão agora é mais plausível, será o mesmo narrador que estávamos até agora acompanhando em **Tebas**, mas que nessa passagem se põe a brincar com a própria história, a brincar consigo mesmo e com o leitor?

⁷² Em que pese a impossibilidade de que essa não-focalização se consolide de fato: sempre haverá restrição, dirão alguns; ou, dirá Mieke Bal, a objetividade é uma ilusão: “a busca por objetividade é inútil” (BAL, 2021, p. 205).

O narrador vê a si mesmo como um pescador. Aqui, é jovem e conversa com um velho. A “pausa” terá dois parágrafos; transcrevemos agora, pois, o segundo:

Quando um dos homens faz gestos, ora mansos, ora encapelados, o outro ouve, de mãos caídas e cabisbaixo. Daqui nada se ouve daquela conversação, mas adivinha-se pelo inesperado dela, pelo empenho dos gestos, que além podem estar a decidir-se grandes coisas do destino dos mundos. E, sim, a vacuidade de palavras sensatas ficará decidida para alguém, a inoperância dos oráculos desde agora... (Id., 1996, p. 109-110).

Mas, na verdade, nós é que afirmamos que o narrador vê a si mesmo. O que o trecho nos faz notar é que há uma outra figura a visualizar o relato. Uma mudança de câmara (temos optado por essa metáfora...). E o quanto essa mudança ocorrerá, ao longo do romance, sem que o saibamos, sem que o narrador nos revele, abertamente, que opera essa burla, que nos coloque na barca que ele quiser, e que nos faça ver o que ele considera importante, será um mistério. Será um enigma. E um engano. Isto é: em **Tebas**, o narrador é uma metamorfose de narradores. Outra vez: onisciente, onipresente, onipotente. Sobre ele, podemos muito bem atribuir uma intangível versatilidade: um narrador que tudo sabe, às vezes; um narrador, às vezes, que pouco sabe; às vezes, um narrador que nada sabe; e sobre o mesmo assunto: sobre Tebas, por exemplo. E isso embaralha, inevitavelmente, a relação entre ele e as suas personagens. Ora, temos de reescrever a frase, porque as personagens, bem o sabemos, não pertencem ao narrador. E isso embaralha, inevitavelmente, a relação entre o narrador e as personagens: estamos já a ver uma linha que será, na obra de Mário de Carvalho, deliberadamente rompida, noutros romances e contos.

Repetimos que, noutra passagem de **Tebas**, a passos da conclusão do romance, o narrador vê-se a si mesmo ou a seus vários *eus* adormecidos, antes de constatar: “Ora, Tebas, a destruída, afinal” (Ibid., p. 251). O narrador pergunta a um camponês (em parte: um daqueles dois grupos de narradores, Benjamin dirá ou diria, daqui a alguns parágrafos): “Amigo, então que cidade era aquela?”. A resposta que ouve é: “Depende, uns chamam-lhe Camelote, outros Pasárgada, outros dizem que era Tebas, ou lá o que é, depende...” (Ibid., p. 251). Perguntamo-nos: depende do quê? Tebas é uma cidade literária e uma cidade histórica. Mas, ambas, com as suas lendas. Ou as três. Tebas a enfileirar-se ao lado da literatura e do mito; do mito e da literatura. E estamos, pois, e também, inseridos em uma paródia, traço evidente

no romance de que temos falado e que, como já dissemos, é mesmo uma característica investigada e analisada por outros trabalhos dedicados ao romance (CONSTÂNCIO, 2012). Notemos mesmo as palavras que encontramos naquela passagem; naquela passagem em que o narrador encontra-se consigo mesmo:

Ao dobrar dum penhasco, dei de caras comigo mesmo que dormia, cabeça baixa, braços estendidos para diante, num socalco de terra. Certifiquei-me de que era bem eu, acercando-me da face semitombada, entre os braços, até sentir o calor da respiração.

Afastei-me, devagar, mas no caminho que se seguiu fui-me encontrando várias vezes, cada vez mais, sempre dormindo, ora estirado no chão, ora dobrado sobre uma fraga, ora encostado ao tronco velho duma oliveira. Num campo pedroso, em frente, que de repente se me descobriu, eu dormia, às centenas, ora isoladamente, espalhado por aqui ou por além, ora em grupos, magotes, pelo chão, pelos fraguados, debaixo dos arbustos.

Fui passando, cautelosamente, por entre estas multiplicadas figuras de mim, não fosse acordar alguma delas. Confesso que ia assustado, sentia medo. Não queria de forma nenhuma sujeitar-me ao que poderia acontecer se um daqueles eus acordasse e me encarasse. Estremecia a cada movimento, a cada suspiro, dos corpos adormecidos (Ibid., p. 249-250).

Recordemo-nos, por exemplo, do poema “Eros e Psiquê”, de Fernando Pessoa. É assim a sua última estrofe: “E, inda tonto do que houvera,/ À cabeça, em maresia,/ Ergue a mão, e encontra hera,/ E vê que ele mesmo era/ A Princesa que dormia” (PESSOA, 2020, p. 111). Recria-se pois no poema o conto tradicional da “Bela Adormecida”, a partir de elementos do mito grego, como se vê em seu título. No passo daquela viagem de que falávamos a respeito de Bernardo Soares (que, aliás, convenhamos, não está assim tão distante do autor do poema aqui considerado – metafisicamente, quem sabe), podemos dizer que esse poema é

um bom exemplo de um dos múltiplos lugares de sentido que a metáfora da viagem na obra poética de Pessoa adquire: o do poeta *eterno viajante* pelos seus diferentes modos de sentir e o do seu regresso à casa do seu eu, onde príncipe e princesa, *eros* e *psique*, sonho e realidade, corpo e alma, se reintegram mutuamente, numa mesma verdade absoluta” (COSTA, 2010, p. 242, grifos da autora).

Em **Tebas**, não há integração; a personagem continua desintegrada: fugiu de Magda, fugiu de Mariana. E não acorda: foge de si mesmo. De fato, logo ao ver-se multiplicada, retorna à casa: à livraria, à biblioteca. Mas esse retorno, como já vimos, o levará a outro retorno (e infinito): não há verdades, em **Tebas**; ou, como na história de Patrákios, e sua “cidade da verdade”, ela está perdida, espalhada; dividida. Ou

esquecida. E a personagem de que falamos mantém, não precisamos mais realçar, uma relação inequívoca com o narrador. Em **Tebas**, a integração está contida no narrador e na sua procura.

Leia-se o que Walter Benjamin tem ainda a nos dizer:

No sentido da poesia épica, a existência é um mar. Não há nada mais épico que o mar. Naturalmente, podemos relacionar-nos com o mar de diferentes formas. Podemos, por exemplo, deitar na praia, ouvir as ondas ou colher os moluscos arremessados na areia. É o que faz o poeta épico. Mas também podemos percorrer o mar. Com muitos objetivos, e sem objetivo nenhum. Podemos fazer uma travessia marítima e cruzar o oceano, sem terra à vista, vendo unicamente o céu e o mar. É o que faz o romancista. Ele é o mudo, o solitário. O homem épico limita-se a repousar. No poema épico, o povo repousa, depois do dia de trabalho: escuta, sonha e colhe. O romancista se separou do povo e do que ele faz. A matriz do romance é o indivíduo em sua solidão, o homem que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações, a quem ninguém pode dar conselhos, e que não sabe dar conselhos a ninguém. Escrever um romance significa descrever a existência humana, levando o incomensurável ao paroxismo (BENJAMIN, 1987, p. 54).

Em **Tebas**, a existência é um mar: é nele que o narrador realiza muitas das viagens; é nele que o narrador naufraga. Um romance cujo narrador, e protagonista, e personagem, a despeito de seus encontros e viagens, é solitário e a quem ninguém pode dar conselhos. Por exemplo: encontra-se ele com um “um velho muito venerado que anda há milénios pelas praias do Mediterrâneo [...]” (CARVALHO, 1996, p. 46), mas os conselhos que recebe e as parábolas que ouve do velho sage não lhe trazem nenhum proveito.

Vinha um apuramento de várias muitas experiências vividas por outros e que por o serem não se ajustavam bem à mim, só a tocando naqueles pontos em que os outros me tocam e eu toco os outros, mas deixando inteiramente a descoberto as esferas e partes delas que só eu conheço. Daí que me soassem salobras as palavras do velho. Eram-me língua morta, não escrita, mal falada, com corruptelas e omissões, construções gramaticais absurdas, onde se entremeiam de vez em quando panos de frases inteligíveis, logo embutidos na algaravia, de que despontava depois aqui e ali uma palavra conhecida, portadora de algum sentido, ora certo ora desoladoramente inepto (Ibid., p. 109).

A experiência dos outros não é compartilhável ao narrador, ao narrador que diz “Lembro” (o único, mas dividido). “A experiência que passa de pessoa para pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores” (BENJAMIN, 1987, p. 198).

Fala o narrador em **Tebas**:

Mais adiante direi que daqui não tiro nada que proveito me faça. Eu já li muitos livros e andei por muitas águas e terras, de maneira que pouco guardo da esperança dos jovens sedentários. Os que poucos têm transformado as coisas e transformado os outros, contam ainda que outros os possam transformar. São sempre receptivos a um ilusório iluminar de caminhos velhos. Não eu, nem outros da minha laia (CARVALHO, 1996, p. 110).

Reelabora-se as palavras do velho, e temos, no romance, quatro parábolas e dois conselhos, como vimos no título dessa subparte. Mas, após reelaborá-las, o narrador diz: “Muito mais falou o velho, durante horas, e da maneira que foi descrita” (Ibid., p. 112). A imagem do contador de história se desfaz, se corrói. Se o romance é um romance de enganos, de equívocos, o “bom decifrador de sinais e augúrios, capaz de pôr ordem em todos os mistérios” (Ibid., p. 46) é, também ele, “apenas um desengano necessário a ter, para me não restar lanço de dúvida” (Ibid., p. 112). E também as histórias naufragam: como se quisessem tomar forma, mas há qualquer coisa que as impede disso. É o fracasso do narrador. Ou, a bem dizer, as histórias estão perdidas dentro de outras histórias. Estão perdidas em si mesmas, como às vezes o romance, enquanto gênero. Perdidas em seus próprios níveis narrativos. Elas naufragam, mas não morrem.

E, já que voltamos a citar os níveis narrativos de **Tebas**, ou em **Tebas**, falemos agora da subparte “Conto do rume Demóstenes”, onde encontramos um conto, pois, relatado, provavelmente, pelas palavras da personagem Salim Mussa. Dissemos “provavelmente” porque não temos inequívoca marca que nos dê mesmo certeza disso: um narrador e seus vários narradores, pois. No finzinho da subparte precedente, o narrador diz: “Ele [Salim Mussa] acendeu novo cigarro e acedeu, começando a contar o” (Ibid., p. 60). Não há nenhuma marcação tipográfica para a fala de Mussa, e que começa assim: “Este conto, toda a vida o ouvi, de marinheiro a marinheiro, no Bahr-ar-rumi, este mar em que andamos” (Ibid., p. 60). Embora pudéssemos citar, diretamente, um conhecido excerto de Walter Benjamin,

preferimos, a título de ilustração e imprecisão deliberada, citar o ficcionista de que fizemos assunto principal deste trabalho. Pois então, ele diz:

Um dos grandes pensadores do século XX que reflectiram sobre estas matérias da narrativa, Walter Benjamin, apontou, num texto célebre sobre o contista russo Leskov, duas atitudes, ambas enriquecedoras: a do viajante que recolhe e traz as histórias de outras paragens, e a do camponês sedentário que condensa a tradição do contar através dos séculos e é o depositário das histórias ancestrais (Id., 2014, p. 75).

As matérias a que Carvalho se refere, no trecho, dizem respeito ao “ponto de partida” de uma narrativa. No conto de Salim (fiquemos assim), a partida é mesmo esta: “Muitas milhas nesta direcção (vi-lhe mexer o braço esquerdo livre, a mancha branca do albornoz soerguer-se um pouco), há um porto de rumes de muitos navios [...]” (Id., 1996, p. 60). O texto entre parêntesis é um mistério: um mistério que resolvemos dizendo que: trata-se de um à parte realizado pelo narrador, pelo viajante, por aquele que diz “Lembro” (sim, temos insistido nesse verbo, para identificar o protagonista, ou o narrador, o que diz “Lembro”). Observemos que, nesse conto, não haverá outra intervenção (mas noutros, sim). E, pois, na história dentro da história encontramos um “homem desproporcionado de membros, hirsuto, de feições mal talhadas, tatebitate na fala” (Ibid., p. 60). Se, por um lado, a descrição é, de início, pouco elogiosa, logo temos: “encanta todo o povo pelas belas palavras que ala e pela finura do seu encadear de razões” (Ibid.). Tatebitate na fala, mas grande orador. Nenhuma contradição, em termos: mas “a fala de Demóstenes tão-só remexia pedaços dispersos de brilho, resíduos antigos e abandonados de vigor que a cada um ainda dava gozo ouvir recordar. Restos soltos, espalhados, tições velhos, muito de cinza já” (Ibid., p. 62). O discurso do rume é, afinal, estéril.

E o que o narrador dirá da história de Salim Mussa? “Eu disse nada, porque não tinha compreendido tudo” (Ibid.), pois a “história”, em **Tebas**, é uma caricatura; a experiência, agora, é uma caricatura. No estupendo autocarro em que o narrador se encontra, o motorista que o conduz é descrito como “um homenzito pitorra, muito desdentado, de voz aguda, que sobre todos se avantajava, decerto o maior contador de histórias desta parte dos mundos” (Ibid., p. 96); desenfreado e babélico “motorista-rapsodo” (SILVESTRE, 1998, p. 216): “Raro se calava esse motorista, houvesse ou não silêncio, escutassem-no ou não” (CARVALHO, 1996, p. 96). E aqui então, no autocarro, de novo as cores: “Gente colorida e turbulenta esta era...”

(Ibid., p. 99). Quem narra, em **Tebas**? Um viajante que não sabe narrar. Entretanto, alguém poderá nos perguntar: “é possível haver um narrador que não saiba narrar?”. Por definição, temos de dizer que: não, se é narrador, há que saber narrar, a seu modo. Então, reajustemos a frase que nós mesmos criamos: quem narra, em **Tebas**, é um viajante que está aprendendo a narrar. Ou seja: um aprendiz de narrador, para nós. E o que ele narra? Uma viagem em que não há bem um início ou meio ou fim. E como? Alternando-se, mudando a câmara; procurando por uma cidade, por Tebas inventada, por Lisbela, também inventada: procurando as personagens, procurando a história, embora delas se afaste. “Como é que se faz, para entrar em Tebas? Como é que se faz, para abandonar Tebas?” (Ibid., p. 108), ele pergunta ao velho prometido sage (Ibid., p. 107). Nem sequer chegou à cidade que procura, e quer abandoná-la. Quando relata, em discurso direto, o que sentiu ao chegar ao interior do navio, o imediato traduz, a seu modo, uma (ou aquela) característica do narrador: “impulso de fugir, vontade de ficar” (Ibid., p. 171).

Às vezes, as histórias e os conselhos e as parábolas tomam forma, mas elas não têm público que as ouça ou as leia. Obviamente, a narrativa não morreu. Nem o romance. Nenhum romance. E as histórias jamais morreriam. Tudo bem: como vimos, **Tebas**, enquanto livro, é desde a sua origem um romance. Quer dizer, não existe, até onde sabemos, fora do livro. Não pertence à tradição oral. É um livro. Moderno. Pós-modernista. Um detalhe, porém, nos faz recordar que uma de suas subpartes foi publicada antes que o romance tomasse, digamos assim, forma; uma de suas subpartes foi, um dia, um conto⁷³.

Mário de Carvalho publica, em 2019, o livro **O que eu ouvi na barrica das maçãs**, e nele reúne algumas de suas crônicas publicadas nas últimas duas décadas do século passado⁷⁴. O título faz direta referência a **Treasure Island**

⁷³ Repare-se, aliás, que o **Quixote** terá sido idealizado como um conto. Transforma-se, aos poucos, em um romance e para alguns, sublinhamos páginas atrás, no “primeiro romance moderno”. É o que nota John Rutherford, em sua introdução ao livro (RUTHERFORD, 2012); inserida na edição brasileira da Penguin-Companhia (2012).

⁷⁴ Informações recolhidas em:

<https://www.portoeditora.pt/produtos/ficha/o-que-eu-ouvi-na-barrica-das-macas/22838774>. Acesso em: 10 mar. 2024.

(1883), um dos clássicos do autor britânico Robert Louis Stevenson (1850-1894), em que o jovem Jim Hawkins, narrador e protagonista do romance⁷⁵, esconde-se em um barril de maçãs, onde ouvirá uma “dúzia de palavras”⁷⁶ – o capítulo em que essas palavras serão ouvidas intitula-se, pois, “What I Heard in the Apple Barrel”⁷⁷. Uma alusão ao texto de Stevenson será também encontrada em **Tebas**, nomeadamente na penúltima subparte da única parte de seu segundo capítulo, assim designada: “«Venho da ilha dos Vidros / da terra dos diamantes...» – o que eu ouvi numa velha baleeira”. Atentemos que, além da referência ao escritor britânico, há também um trecho de uma modinha tradicional alentejana, “Ilha dos vidros”. Nos dois casos, as referências são explicitadas pelo narrador; diz ele, ao citar a canção:

Quem, em passos cautelosos, cirandava por ali, entoava baixinho uma velha canção do Sul, bem minha conhecida:

Venho da Ilha dos Vidros,

da Terra dos Diamantes;

ando no mundo perdido

pelos teus olhos brilhantes (CARVALHO, 1996, p. 195, grifos do autor).

E, ao correr dessa passagem, lemos:

Quando por palavras e frases soltas, embora abafadas e distorcidas, percebi que era de conspiração que ali se tratava, exultei. Nunca pensara poder vir a encontrar-me em situação semelhante à do rapazito de *A Ilha do Tesouro*, a ouvir coisas escondido na barrica das maçãs [...] (Ibid.).

Se a intertextualidade é, como dissemos, uma característica da obra de Carvalho, naturalmente encontraremos não apenas essas duas e aquelas que antes citamos, como também outras e tantas referências em **Tebas**: marcadas, citadas, transformadas. Poderíamos nos aproximar desses dois últimos exemplos, não para

⁷⁵ Na verdade, Hawkins é o narrador de quase todo o romance: em três de seus capítulos, quem toma a palavra é o Dr. Livesey.

⁷⁶ Para situar um tanto melhor o que dissemos, convém transcrever aqui, na tradução de José Roberto O’Shea, as últimas palavras de “The Voyage”, capítulo imediatamente anterior àquele a que nos referimos: “Enfiei-me dentro do barril e só encontrei uma mísera maçã; mas, sentado no escuro, com o barulho do mar e o balanço da escuna, acho que peguei no sono, ou estava prestes a fazê-lo, quando um homem pesado sentou-se, com um estrondo, perto do barril. O barril oscilou quando o homem apoiou as costas nele, e eu já ia dar um pulo quando o sujeito começou a falar. Era a voz de Silver, e depois de ter ouvido menos que uma dúzia de palavras, eu não iria aparecer por nada nesse mundo; apenas permaneci onde estava, tremendo e escutando, com muito medo e muita curiosidade, pois, com base naquela dúzia de palavras, compreendi que a vida de todos os homens honestos a bordo dependia unicamente de mim” (2020, ZAHAR).

⁷⁷ Ou seja, uma tradução possível é, justamente, “O que eu ouvi na barrica das maçãs”.

nos dedicar à intertextualidade e suas consequências, mas para nos concentrar no comportamento do narrador. Estamos no segundo capítulo, na décima quinta parte, a passos de encontrar Magda e Mariana, e preferimos, propositalmente, retroceder à nona subparte do romance, “A expedição ao interior do navio”, aquela que, antes da publicação de **Tebas**, foi publicada na revista **Mar**. Não tivemos acesso à revista e, conseqüentemente, não conhecemos o texto ali publicado e integrado ao romance: não sabemos portanto quais alterações foram realizadas, se o foram, mas, a partir da edição do livro de que dispomos, olhemos para o narrador e, ainda mais, veremos se podemos ou conseguimos encontrar ali uma estranha e inquietadora atmosfera (MARTINS, 2015, p. 158).

Destaquemos as primeiras linhas dessa subparte: “Aí no quarto ou quinto dia de derrota sobre a passagem do paralelo de Gilgamesh ainda eu cismava muito sobre os vinte e oito esquifes, envoltos em pó, naquela escondida câmara do navio” (CARVALHO, 1996, p. 160). Quatro linhas, na edição em livro, e por elas somos situados a uma ligeira situação temporal e sabemos que o narrador cismava (ali, e também antes: noutras subpartes). Estamos, é claro, em um navio, no navio. Logo encontramos uma descrição da rotina dos gestos e de uma aparente indiferença, entre o narrador e o imediato ou do imediato em relação ao narrador: “Fazia não dar por mim, como se estivesse embutido nas suas grandes responsabilidades, mas não me perdia de vista” (Ibid., p. 161).

A presença do imediato, para o narrador, é intermitente, embora distante, e deriva de uma recordação: “Não consigo recordar”, ele diz, “um único momento desses tempos sem a presença aqui ou além da sua esguia figura azul negro, ou das vibrações de garrida música marcial” (Ibid.). Se recorrêssemos ao que sabemos dos demais capítulos e subpartes, diríamos que aí se reforça, pois, o fato de que há uma diferença de nível entre o que relata e o relatado (embora inconstante), e que os esquifes a que o narrador se refere são os “vinte e oito féretros alinhados” (Ibid., p. 158), mencionados na subparte anterior (“As masmorras dos mágicos e a cripta funerária”). Ou seja, o narrador, o que diz “Lembro” é uma personagem de sua própria história: história pequena, história concentrada. Entretanto, o foco narrativo recai ou finge recair sobre o imediato, em alguns desses primeiros parágrafos, seis, sete, oito: é o narrador, agora cismado, que nos faz olhar, a partir de seu ponto de vista, para essa personagem. Observemos o sexto parágrafo:

Uma noite, segui-o de longe quando ele, julgando-me a dormir, regressava ao camarote. Notei que tomava um cuidado especial em não pisar os interstícios do tabuado da coberta. Demorou-se longo tempo junto à porta da cabina. A sua música, então, vinha tão em surdina que o tilintar de chaves se lhe sobrepunha com nitidez (Ibid., p. 161).

Não sabemos se o imediato julgava mesmo que o narrador dormia; ou se o imediato cuidava mesmo em não pisar no tabuado. Aliás, caso isolássemos dos demais parágrafos esse excerto, à força, veríamos de partida pouca diferença entre ele e um registro, digamos, realista tradicional: em dado momento do dia, alguém, às escondidas, observa outro alguém, que, por sua vez, caminha por um navio e para junto a uma porta. O levíssimo estranhamento aí, por ora não muito evidente, é o da música. “A sua música”, diz o narrador. Para estranhá-la, temos mesmo de nos voltar aos trechos anteriores, noutras subpartes e partes. Ou esperar as seguintes (ou seja, esse trecho, assim registrado no romance, depende, semanticamente, de outros trechos; o que nem sempre será o caso). No sétimo parágrafo, pois, continuamos a ver, com o narrador-personagem, as ações, os movimentos do imediato, que: tranquilo, seguro, acompanhado por “acordes harpejados do seu prolongamento musical” (Ibid., p. 161), com calma, veste um pijama, apaga a luz e deita-se. E dorme, talvez, pois disso não sabemos: somos abruptamente levados ao dia seguinte. “O imediato veio ao meu encontro, com desenvoltura, de marcha militar estridente” (Ibid., p. 162), diz o narrador, e poderíamos suspeitar que a figuração do imediato seria ou será um tanto caricatural; ou que o relato do narrador não é, digamos, confiável. E poderíamos nos perguntar: e não será sempre assim? Digamos que sim. Mas, e o que faremos por exemplo com os contos de Salim Mussa? São, também eles, não-confiáveis? Aliás, aplicam-se a eles a questão da confiabilidade ou as perguntas são aqui vazias? Vazias, possivelmente, mas a depender do narrador em... **Tebas**.

Daquele encontro entre as personagens, o narrador e o imediato, temos uma mudança de atitude e de gestos: “Apertou-me a mão com entusiasmo, revogando muito dia de trato sorumbático de olhares de esguelha, fez considerações amáveis sobre o tempo, a minha saúde” (Ibid.), diz o narrador. E ao passar dos dias conta-se uma história: ou melhor: o imediato conta uma história. E o narrador, o que diz “Lembro”, e agora “cismado”, observa o imediato e interrompe a história, textualmente: “Notei que durante este falar do imediato a música se lhe tinha

interrompido por uns instantes” (Ibid., p. 163). E aqui, pois, a sonoridade parece mudar de tom; mas poderíamos supor que ela se origine menos do observado, e mais do observador: isto é, outra vez, trata-se de um engano do narrador. Uma imprecisão, uma incerteza do narrador. Ou seja, outra vez: um narrador autodiegético que se confunde, que se ironiza, que se transforma, de repente, noutros narradores. Mas, como já dissemos, o narrador é sempre o mesmo. Mas, alterado. Ocorre que, se ele se altera, não é o mesmo. Uma questão, fatal, de identidade. Uma questão lógica. Mas, estamos em **Tebas**. O narrador aproxima-se do imediato do navio, e a ele dirige uma espantosa e agônica pergunta: “Diga-me uma coisa, com sinceridade: você não será eu?” (Ibid., p. 172). Espantosa, agônica e irônica, poderíamos acrescentar. E a resposta será brusca: “Ora, vá de brincar com coisas sérias!” (Ibid.). Estamos em um jogo. Contrafacção: inventa-se um narrador que, ao fim e ao cabo, é o mesmo: e brincando com coisas sérias.

O narrador encontra-se na Grécia, junto ao levantino Patrákios e seu bando. Estão à procura de uma réplica do Colosso de Rodes⁷⁸.

Os piratas e eu recuamos. Depois olhamos uns para os outros e vejo remexerem-se mãos inquietas. Patrákios, hirto, não se moveu, e não tira os olhos, feitos pedra, daquilo que para ali a seus pés se entremove.

A primeira pancada, de punho de sabre, avança-o um passo em frente num rechinar de escorpiões pisados, crepitado. A segunda pancada, de coronha, derruba Patrákios entremeio da massa escura e musgosa e dos pedaços de estátua. De Patrákios os gritos, os estremeções, a cada uma das mil aguilhoadas que lhe entraram no corpo. Fascinados em torno, os ribaldos assistiam e eu com eles, o tormento. [...].

Muito tempo estiveram os piratas acorados em roda, fascinados pela agonia de Patrákios, muito para além do último estremecer-lhe do corpo, sob a massa eriçada da escorpionagem (Ibid., p. 83).

Golpeado pela “maior colônia de escorpiões do mundo” (Ibid., p. 83), Patrákios morre, como vimos no trecho que acabamos de citar. Ao longo da cena, o narrador é acometido por “uma grande uma fúria”, diz ele, “de matar escorpiões”

⁷⁸ Construído, provavelmente, entre 294 e 282 a. C., na cidade de Rodes. Pouco se sabe sobre sua exata localização e aparência (HIGGINS, 2003).

(Ibid., p. 84); e logo a seguir, ao correr do texto, registra-se: “E ao redor do cadáver de Patrákios jazeram despedaçados, britados, triturados, pequenos cadáveres em massa de escorpiões” (Ibid., p. 84). Se os escorpiões efetivamente morreram, não o sabemos. Na cena, ou no bando de Patrákios, encontramos um homem de neandertal a falar a língua sueca; não ficaríamos exatamente surpreendidos, portanto, se os escorpiões não morressem.

Tebas é um romance muitas vezes anacrônico: suas personagens, vimos um exemplo aqui, mas ainda outras, como Narezzin e Till Eulenspiegel, embora trancafiados e sem ação; sua linguagem; seus tempos fora do tempo; e sua ausência de morte: estão vivos os escorpiões que entraram no corpo de Patrákios. E Patrákios apresenta-se ao narrador, que, espantado, diz: “Mas então [...] tu não morreste? Que é da tua morte?”. “Aqui ninguém morre, meu caro”, responde o... sacerdote (Ibid., p. 84).

No terceiro capítulo d’**O livro**, encontramos a misteriosa e enigmática Magda. Após abandonar o navio, o gigante e sem nome navio (que ocupa o segundo capítulo do romance), o narrador caminha algo sem rumo por um incerto cais, pois que ouve uma voz: “– Eu sou Magda”. E a personagem é assim descrita:

Uma mulher vestida de preto, camisolão grosso e calça estreita, muito jovem, de cabelo precocemente grisalho, cortado curto, veio ao meu encontro, de mochila aparelhada. Era bela, de lábios finos e feições regulares, mas sem um sorriso (Ibid., p. 203).

Diz, então, a bela mulher: “– Eu sou Magda, compete-me guiá-lo”. E, já aqui, notemos o que diz o canto IX (estrofe 86), d’**Os Lusíadas**:

Que, depois de lhe ter dito quem era,
 Cum alto exórdio, de alta graça ornado,
 Dando-lhe a entender que ali viera
 Por alta influência do imóvel fado,
 Pera lhe descobrir da unida esfera
 Da terra imensa e mar não navegado
 Os segredos, por alta profecia,
 O que esta sua nação só merecia,
 (CAMÕES, 1980, p. 408).

O narrador d'**O livro** será por Magda guiado em um extenso caminho de escadas. Duas ou três semanas de percurso, a depender do ritmo conseguido por ele. Magda, a guia, silenciosa e enigmática, procura objetiva procura cumprir a sua missão: conduzir o narrador pelas escadas. Entretanto, Magda é um exemplo, mais um, da duplicidade ou da contradição, ou do engano. É, sim, “muito jovem”, mas “de cabelo precocemente grisalho” (CARVALHO, 1996, p. 205). Se, no princípio de sua caminhada pela escadaria, o narrador afirma que a personagem é silenciosa, ao fim dessa mesma subida, encontraremos a “Fala de Magda”; se Magda, no princípio, quer subir, convicta, a meio ela quer ficar, perguntando ao narrador: “Está com pressa?” (Ibid., p. 217). Se vemos, frequentemente, adormecido o narrador – “Um grande sono me pesava nos olhos” (Ibid., p. 157), ou no “momento crepuscular em que nem estamos a dormir nem acordados” (Ibid., p. 151) –, Magda, ao contrário, não dorme. Magda, a que previne ou sugere ao narrador uma saída e uma resposta, ou várias, todas as quais por ele negadas. Misteriosa e dona duma sensibilidade pungente e imemorial: antes que a viagem das personagens se inicie, o narrador ouve o canto dolente (e as primeiras páginas do romance regressam aqui, menos enevoadas talvez, mas fora do tempo...), e fixa-se, parado, observando o que está à volta, comportando-se como quem vai partir, “Porque é costume”, ele diz, ao que ela adverte: “Você não vai partir”. “Você, a bem dizer, partiu há muito” (p. 204). Pungente e infinita a sensibilidade Magda, a repetir o que já conhecíamos e sabíamos: “Não se esqueça nunca disto: que os tempos se vejam e se contemplem, mas que não se misturem” (Ibid., p. 212). À semelhança de Salim Mussa, o dos contos.

Pois, em Tunes, o narrador havia conhecido o velho mestre Salim Mussa, convencendo-o a levá-lo até a Síria. Próximo de seu destino, veria, de repente, “uma grande esquadra de mil navios”, a dar início ou a sugerir uma perigosa sobreposição de tempos. E Salim dirá: “não posso consentir que se misturem os tempos. Que os tempos se contemplem e se toquem, mas que não se misturem” (Ibid., p. 71). Em **Tebas** os tempos se misturam. E se tocam. E se bifurcam, diria ou poderia dizer o seu narrador, caso escrevesse ficção: “todas as coisas nos acontecem precisamente, precisamente agora. Séculos de séculos e apenas no presente ocorrem os fatos; inumeráveis homens no ar, na terra e mar, e tudo o que realmente sucede, sucede a mim...” (BORGES, 1972, p. 96).

E, na esteira dessa última citação e daquela passagem, voltaremos aos níveis narrativos, pela última vez, para dizer que, naquele ensaio de Genette, “a passagem de um nível narrativo para outro” recebe um nome: “metalepse” (GENETTE, 1995, p. 233). Como já poderíamos ter intuído, trata-se de uma transgressão⁷⁹. E, ressalta o teórico, essas transgressões (ou a intensidade dos efeitos que elas geram), realçam a importância daquilo que pretendem ultrapassar (ou... transgredir), quando desafiam a verossimilhança: a “fronteira oscilante mas sagrada entre dois mundos: aquele em que se conta, aquele que se conta”⁸⁰ (Ibid., p. 235). Poderíamos dizer que: o mundo em que se conta é, apenas, o mundo que está fora da diegese⁸¹. No passo desse trecho aí referido, Genette por sua vez fará uma citação que gostaríamos de ter feito, antes: “Tais invenções sugerem que, se as personagens de uma ficção podem ser leitores ou espectadores, nós, os seus leitores ou espectadores, podemos ser personagens fictícias” (Ibid., p. 235). O dono do excerto citado é Jorge Luis Borges, e o título do texto de onde extrai-se a citação é “Magias parciais de Quixote”⁸². Nele, o escritor argentino assinala a estranha ambiguidade que encontramos na segunda parte do romance de Cervantes, quando os protagonistas leem a primeira parte da história em que são, pois, protagonistas, e a noite em que o rei Xariar ouvirá da rainha Xerazade a sua própria história, isto é, a história que contém as demais e, também, a si mesma. A partir dessas constatações, Borges propõe o motivo da inquietação e perigo (um curioso perigo...) que elas revelam, e que é, portanto, a resposta que está no trecho citado pelo teórico francês, e que repetimos agora: porque “se as personagens de uma ficção podem ser leitores ou espectadores, nós, os seus leitores ou espectadores, podemos ser personagens fictícias” (Ibid., p. 235).

Genette então enfatiza que, na metalepse, o que há de mais perturbador é a “hipótese inaceitável e insistente de que o extradiegético é talvez sempre já diegético, e que o narrador e seus narratários, quer dizer, eu, vós, pertencemos

⁷⁹ Genette deriva o termo, sublinhe-se, da retórica clássica (GENETTE, 1995, p. 234).

⁸⁰ No original, em francês. “Tous ces jeux manifestent par l'intensité de leurs effets l'importance de la limite qu'ils s'ingénient à franchir au mépris de la vraisemblance, *et qui est précisément la narration (ou la représentation) elle-même* ; frontière mouvante mais sacrée entre deux mondes : celui où l'on raconte, celui que l'on raconte” (GENETTE, 1972, n. p., grifos do autor).

⁸¹ Como nota Françoise Lavocat (2020), os “efeitos” a que Genette se refere e mesmo a “fronteira” a que se refere nem sempre são especificados. Notemos também que, em 2004, o teórico publica o livro **Métalepse**, onde amplia e mesmo modifica o alcance do termo (LAVOCAT, 2020).

⁸² Em português, podemos encontrá-lo no livro **Outras inquisições**, publicado pela Companhia das Letras, em 2007; ou, ainda, como aparato textual de **Dom Quixote**, pela mesma editora (2012).

talvez ainda a alguma narrativa” (Ibid.). Em **Tebas**, na iminência de encontrar-se consigo mesmo, o narrador revela: “Não queria de forma nenhuma sujeitar-me ao que poderia acontecer se um daqueles eus acordasse e me encarasse” (CARVALHO, 1996, p. 250). Como se ainda não tivesse se transformado em personagem de sua própria ficção, era esse um dos perigos que o narrador gostaria e queria evitar.

No prefácio que escreve para a 2ª edição d’**O livro grande de Tebas, navio e Mariana**⁸³, Mário de Carvalho faz a seguinte observação:

Hesitei perante traços estilísticos a que eu dava na altura importância inovadora, adjectivação de substantivos, substantivação de adjectivos ou de verbos, blocos de adjectivação fiada, inversão da ordem habitual da oração com o verbo, o pronome ou o advérbio no lugar mais inesperado, repetição obsidante de frases inteiras, construções alatinadas, rimas no interior dos períodos, funambulismo sintácticos, acentuação das descrições por uma cadência escolhida, às vezes muito vincada, da frase, e por aí fora... (CARVALHO, 1996, p. 7).

Assinado pelo escritor (com as suas iniciais: “M. C.”), o prefácio desde logo nos oferece um caminho de análise; ou, um caminho para começá-la. Ou seja, poderíamos destacar, realçar, mostrar, demonstrar os traços estilísticos que estariam presentes no romance. A questão, evidentemente, é: por quê? Se fizéssemos miúda análise estilística, ou, nalguns casos, nem tão miúda assim, e encontrássemos os traços de que fala, o que eles nos diriam? A questão, assim colocada, de maneira um tanta vaga, não nos ajuda... Mas, a dispensar os efeitos que essas escolhas poderiam provocar, e sabemos que, se estamos falando de “efeitos”, talvez ampliássemos demais a dimensão deste trabalho, além do que gostaríamos, temos a dizer que **Tebas** foi um exercício. E o prefácio continua: por um lado, confirma a hipótese que acabamos de propor; por outro, põe em suspeita a ideia de que **Tebas** seja uma obra matricial:

⁸³ Edição publicada pela Editora Caminho.

Cheguei a apontar o lápis normalizador, ávido de harmonia, aos lugares em que a prosódia da Língua Portuguesa me pareceu particularmente desacatada. Hesitei, mas respeitei. Não me arroguei o direito de bulir com as opções (ou as ingenuidades, ou os achados...) dum autor de trinta anos que não é exactamente eu. Em começando a aprofundar, ver-me-ei no caminho da impossível reescrita de Tebas. Ora essa busca ficou lá para trás, pertenceu a outro, não me compete a mim, já (Ibid.).

Uma suspeita que, no entanto, poderá se diluir, sem muito esforço.

E passemos, enfim, às nossas considerações finais. Costuma-se evitar, nessa etapa, novas citações; e, via de regra, costuma-se fazer dela um repetitivo e talvez reforçado momento sobre o que já foi dito ao longo do trabalho: faz-se uma retomada, vertical, do assunto que antes se desenvolveu, realçando os seus pontos mais importantes e as suas contribuições para a área em que se insere. Faremos, parcialmente, o que se costuma fazer, mas com pequenos acréscimos. E, além disso, faremos uma conveniente e, presumimos, justificável exceção, no que diz respeito à palavra do outro: quem falará por nós, algumas vezes, é o escritor que escreveu o romance sobre o qual fizemos este estudo; se outras vozes aparecerem, será mesmo por acaso, e às escondidas, embora devidamente referenciadas.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em vários momentos desta dissertação, sobretudo em seu segundo capítulo, fizemos ou procuramos fazer uma leitura cerrada de **O livro grande de Tebas, navio e Mariana**. Ou, melhor dizendo: talvez um tanto exaustivamente, procuramos seguir o passo a passo de alguns de seus trechos e parágrafos e sequências, buscando identificar neles aspectos que nos ajudassem a entender e explicar a construção de seu narrador. E encontramos, com essa leitura, um narrador múltiplo, flexível, inconstante, a fazer uso de “multiplicadas engrenagens que fazem girar as esferas, num suave ranger de cordas e roldanas, lamentoso” (CARVALHO, 1996, p. 40). Encontramos, com essa leitura, um narrador, em um romance, com a sua prosa porosa: com as suas muitas vozes, ou com os seus muitos eus (“eus”), como havíamos sugerido, antes, no primeiro capítulo, com as aproximações que fizemos entre esse romance e outros trabalhos ficcionais. Encontramos, com essa leitura, um narrador: com as suas várias histórias, mas com dificuldade para encontrá-las; com a sua obsessão, mas com dificuldade para controlá-la. Com essa leitura, alguém dirá, encontramos também um narrador em formação. E, para um narrador em formação, diremos nós, são inúmeros os caminhos e inúmeros também os atalhos: há um horizonte de imensíssimas possibilidades, e a escolha por uma delas talvez resulte em uma sempre provisória e especular tentativa. E resultou: tentativas e obsessões, afinal. Um narrador obcecado, sobretudo, por uma palavra. Tebas.

Obsessão, aliás, assumida por Mário de Carvalho, quando escreve seu manual de escrita de ficção:

[...] A cidade de Tebas é lida como a pátria de Édipo, ainda como a que venceu Esparta e foi arrasada por Alexandre, mas também pode ser uma cidade no Egípto, de nome grego apostro, ou **uma misteriosa cidade sonâmbula, de um delírio acabrunhado, que obcecou certo autor contemporâneo** (CARVALHO, 2014, p. 208, grifos nossos).

Como se vê, o excerto foi deliberadamente recortado. Por nós. Queríamos, primeiro, realçar a obsessão por uma cidade sonâmbula. Agora, queremos realçar a obsessão pela literatura. Antes de sugerir ou afirmar o delírio do autor contemporâneo, lemos:

A literatura desvenda o seu próprio território, que sobrevive aos dados da ciência e à nossa observação empírica. A cidade de Pequim, minuciosamente descrita pelo nosso Fernão Mendes Pinto, é uma povoação lendária onde a poderosa imaginação do autor se entrelaça com algum ouvir dizer e com reminiscências de outras paragens. Três séculos antes, o livro de Marco Polo também está repleto dessas coisas, frase-puxa-frase, memória enriquecida (Ibid.).

Frase-puxa-frase, memória enriquecida, memória infinita: “Cada história é o ensejo de uma nova história, que desencadeia uma outra, que traz uma quarta, etc.” (GAGNEBIN, 1987, p. 12-13). Ora, uma obsessão pelas histórias e pela profusão de sentidos que elas escondem, negam e, a um só tempo, revelam: para evitar a morte, para depurar a morte, para contradizer a morte. Uma obsessão, repetimos, pela literatura. Mas, note-se, prudentemente: uma obsessão do narrador. E para falar dele e de sua obsessão, podemos recorrer ao autor de **Um deus passeando pela brisa da tarde**, quando diz, antes de realizar leitura de um de seus mais conhecidos trabalhos:

Devo dizer, e talvez isso constitua uma surpresa, que durante os tempos tumultuosos da Revolução, enquanto tudo se movia e corria em volta, eu consegui arranjar tempo para escrever. Estava na altura a escrever um livro chamado *O livro grande de Tebas, navio e Mariana*, que me obcecava, e aproveitava às vezes os intervalos das reuniões, das manifestações, das correrias para escrever mais um trechozinho do livro⁸⁴.

E não seríamos particularmente astutos se, com essa informação a nosso dispor, tivéssemos nos dedicado a procurar paralelos entre a matéria ficcional de **Tebas** e os acontecimentos a que o autor alude. Haveria alguns ou muitos paralelos, e talvez pudéssemos encontrá-los e aqui destacá-los. Ao mesmo tempo, porém, poderíamos concluir que o romance, e a sua escrita, afasta-se deliberada e completamente daquele contexto em que o escritor vivia; uma saída, uma distância: se, à sua volta, tudo se movia e corria, compõe-se um romance à espera: das ações, das personagens, da passagem do tempo. Pois a obsessão, afinal, é pela literatura. E, como sabemos, a referência da literatura é, sempre, a própria literatura⁸⁵. E assim

⁸⁴ O autor de **Um deus passeando pela brisa da tarde** é, evidentemente, Mário de Carvalho. O trecho foi extraído de uma breve entrevista que concede à Biblioteca do Congresso, em Washington, nos EUA. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=X3p0RPGSA8>. Acesso em: 07 mar. 2024. O trecho que citamos encontra-se entre 04:43 e 05:07.

⁸⁵ O termo “referência”, aqui aplicado, se aproxima, alguém dirá, do termo “mimesis”, e com razão. E é com muitas e boas razões que não iremos desdobrá-lo(s) aqui, limitando-nos apenas a dizer, para o que nos interessa, que eles podem ser intercambiáveis, inclusive no alcance a que podem chegar

poderíamos diluir a inquietação de Borges: se o domínio da literatura é o da imaginação, estamos seguros⁸⁶. E o narrador em **Tebas**, também. Note-se, e reafirme-se: uma obsessão do narrador. E para falar dele e de sua obsessão, podemos recorrer ainda a outro narrador, o dos **Casos do beco das Sardinheiras**, e citá-lo. Quando as personagens das suas narrativas o interpelam, no epílogo da obra – “O amigo não leve a mal, mas responda lá, recusa-se mesmo a contar mais histórias cá do pessoal?” (CARVALHO, 2008, p. 85), pergunta uma delas, o Zeca da Carris –, assim é a resposta que o narrador oferece à personagem:

– Nem pensar em tal semelhante – respondi eu. – 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... (CARVALHO, 2008, p. 85).

Se fizéssemos um qualquer malabarismo, diríamos que a procura do narrador, em **Tebas**, é a procura por um grande livro, não a “literatura de miuçalha, de facilidade” (CARVALHO, 2008, p. 84). Procura-se pela grande literatura (e pela literatura grande). Mas, sem encontrá-la, sem ver e decifrar o que, se visse e decifrasse, seria o que procura, o narrador terá de voltar à livraria, para dali sair abalado e emabalada para a mesma viagem: “Certa manhã...” (CARVALHO, 1996, p. 252). A contrafacção que o narrador oferece ao leitor é, também, a sua própria.

O narrador de Mário de Carvalho está em todos os lugares, e por isso mesmo não esconde do leitor essa... autoridade. Cria a sua própria autoridade, que dirá, afinal, que a ficção em **Tebas** foi criada, desenvolvida e alterada por ele. E a câmara, se houver necessidade de uma câmara, será posicionada onde satisfizer ao narrador: onde for apropriada ao que irá contar ou mostrar. Se Salim Mussa afirma que os tempos não podem se misturar, o narrador responderia “mas que me importa?, se quem criou Salim Mussa fui eu?”; e diria que os tempos podem, sim, se misturar. Se uma deusa cochilar, misturam-se os tempos, e o resultado dessa combinação não terá de ser uma catástrofe (ou um perigo...). E também as personagens podem intervir na narrativa, na história: podem ter e pegar para si a palavra e atalhar uma arguição, com o seu próprio vocabulário, à escolha, ou aos

(embora, ao mesmo tempo, possam não coincidir...): a referência/mimese da obra; a referência/mimese construída pela obra.

⁸⁶ Não diluímos a inquietação de Borges: “A literatura não reflete a vida, mas também não escapa dela: engole-a” (FRYE, 2017, p. 70).

desatinos do escritor, que porventura será o narrador, e que terá de se defender. Um magistrado romano, solene e circunspecto, poderá, também ele, admitir que em suas memórias haverá espaço para a imaginação: para a ficção⁸⁷. E se o narrador de **Era bom...** não irá consolar o seu protagonista, porque há entre eles uma inapelável diferença ontológica⁸⁸, o tio de Emanuel Elói, noutra romance, terá mesmo uma conversa com o narrador, e pedirá a ele mais cuidado com o seu jovem sobrinho, ou, nesse mesmo romance, a Maria das Dores, a exasperar-se com o narrador, poderá dizer: “O tanas. Mas porque é que havia de falar a sério consigo? Devo-lhe alguma coisa? Tomei algum compromisso? Estamos noivos?” (CARVALHO, 2003, p. 183).

E, enfim, quem nos oferecerá duas justificativas, breves e oportunas, para essas rupturas ou distensões é mesmo uma personagem de **O livro grande de Tebas, navio e Mariana**: uma personagem que falará, como deve ser, com as palavras do narrador. Referimo-nos ao mujique sonhador, que sonhava em “ligar a terra à lua, com um grande cabo” (Id., 1996, p. 181), e que vê, nesse seu desejo, duas utilidades, entre outras: por “efeito estético” (Ibid., p. 182), a primeira, e “porque sim” (Ibid.), a segunda. Se estamos no domínio da literatura, podemos muito bem chegar a uma conclusão: **Tebas** faz um uso particular da língua e refere-se a um mundo ficcional (ou cria um mundo ficcional), e faz literatura. E, com essa definição implícita de literatura, deriva a função (e a multiplicidade) do narrador, em **Tebas**: ordenar a imaginação. Por oposição à ficção, nós os leitores, sem nos transformar em personagens fictícias, descobrimos o resto (para não morrer): respirar, comer, dormir. E assim, sem mais e melhores desdobramentos, as explicações talvez não sejam as mais convincentes; mas, para nós, é o que há.

⁸⁷ “A imaginação também é amparo da verdade”, diz o narrador e protagonista de **Um deus passeando pela brisa da tarde** (CARVALHO, 2013, p. 26).

⁸⁸ O narrador aproxima-se da personagem, mas: “Apercebo-me de que é inútil querer chegar ao contacto de Joel Strosse [...]. Joel existe, eu não” (CARVALHO, 2005, p. 129).

REFERÊNCIAS

- AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. **Teoria da Literatura**. 8. ed. Coimbra: Almedina, 2018.
- ARNAUT, Ana Paula. **Post-modernismo no romance português contemporâneo**. Coimbra: Livraria Almedina, 2002.
- BAL, Mieke. **Narratologia**: introdução à teoria da narrativa. Tradução de Elizamari Rodrigues Becker et al. Florianópolis: Editora da UFSC, 2021.
- BARBOSA, Tereza Virgínia Ribeiro. Neoars moriendi: Mário de Carvalho e a nova arte de morrer. In: _____; SILVA, Maria de Fátima (Coord.). **Ensaio sobre Mário de Carvalho**. IUC/CECH, 2012, p. 273-290.
- BARRENTO, João. **A chama e as cinzas**. Um quarto de século de literatura portuguesa (1974-2000). Lisboa: Bertrand Editora, 2016.
- BENJAMIN, Walter. Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Leskows. In: _____. **Schriften zur Theorie der Narration und zur literarischen Prosa**. Frankfurt: Suhrkamp, 2007, p. 103-128.
- _____. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In _____. **Magia e técnica, arte e política**. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 197-221.
- BESSE, Maria Graciete. Recensão crítica a 'O Livro Grande de Tebas Navio e Mariana', de Mário de Carvalho. In: **Revista Colóquio/Letras**. Recensões Críticas, n. 80, Jul. 1984, p. 104-105.
- BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- _____. **Le livre à venir**. Paris: Éditions Gallimard, 1959.
- BORGES, Jorge Luis; OCAMPO, Silvina; CASARES, Adolfo Bioy. **Antología de la literatura fantástica**. Buenos Aires: Editorial Sudamerica, 1980.
- BORGES, Jorge Luis. **Autobiografía**. Tradução de Marcial Souto y Norman. Buenos Aires: El Ateneo, 1999.
- _____. **Ficções**. Tradução de Carlos Nejar. Porto Alegre: Globo, 1972.
- _____. **O outro, o mesmo**. Tradução de Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- _____. **Outras inquisições**. Tradução de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BRANDÃO, Jacyntho Lins. **A invenção do romance**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2005.

BRITO, Casimiro de. «Da Rosa Fixa»: nove pistas para uma leitura multimodal. *In: Revista Colóquio/Letras*. Notas e Comentários, n. 52, Nov. 1979, p. 79-81.

CAMÕES, Luís de. **Os Lusíadas**. 4. ed. Lisboa: Instituto Camões, 2000.

CARVALHO, Mário de. **A inaudita guerra da Avenida Gago Coutinho**. Lisboa: Edições Rolim, 1983.

_____. **Cronovelemas**. Porto: Porto Editora, 2017. Disponível em: <https://biblioteca.portoeditora.pt/reader/index.html>. Acesso: 15 mar. 2024.

_____. **Era bom que trocássemos umas ideias sobre o assunto**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. **Era uma vez um alferes e outras histórias**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. **Fantasia para dois coronéis e uma piscina**. Lisboa: Caminho, 2003.

_____. **O livro grande de Tebas, navio e Mariana**. Lisboa: Caminho, 1996.

_____. **Quem disser o contrário é porque tem razão**. Porto: Porto Editora, 2014.

_____. **Um deus passeando pela brisa da tarde**. Porto: Porto Editora, 2013.

CERVANTES, Miguel de. **Dom Quixote**. São Paulo: Penguin-Companhia, 2012.

CONSTÂNCIO, Natália Marília Massa. **Subversão e paródia na obra de Mário de Carvalho**. 2012. Tese (Doutoramento em Estudos Portugueses) – Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2012.

CORTÁZAR, Julio. **Valise de cronópio**. Tradução de Davi Arriguci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2006.

COSTA, Maria Velho da. **Da rosa fixa**. Lisboa: Moraes Editores, 1978.

COSTA, Paula Cristina. Eros e psique. *In: MARTINS, Fernando Cabral (org.). Dicionário de Fernando Pessoa e do modernismo português*. São Paulo: Leya, 2010, p. 886-889.

DAL FARRA, Maria Lúcia. “Orelha”. *In: PESSOA, Fernando. Livro do desassossego*: composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

Dicionário infopédia da Língua Portuguesa [em linha]. Diversão. Porto: Porto Editora. Disponível em: <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/diversão>. Acesso em: 10 mar. 2024.

FOUCAULT, Michel. **Estética**: literatura e pintura, música e cinema. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

FRYE, Northrop. **A imaginação educada**. Trad. Adriel Teixeira; Bruno Geraidine; Cristiano Gomes. Campinas: Vide Editorial, 2017.

FUKS, Julián Miguel Barbero. **História abstrata do romance**. 2016. 144 p. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, São Paulo, Brasil, 2016.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Prefácio. Walter Benjamin ou a história aberta. *In*: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 7-19.

GARCÍA, Flavio. Casos do Beco das Sardinheiras, de Mário de Carvalho: paradigma do macro-gênero do insólito. **O Marrare**. Rio de Janeiro: v. 8, 2007, p. 8-19.

_____. Insólito Ficcional. **Dicionário Digital do Insólito Ficcional**. 2019. Disponível em: <https://www.insolitoficcional.uerj.br/insolito-ficcional/>. Acesso em 31 out. 2023.

_____. Figuração insólita de personagens: exemplos nos *Casos do Beco das Sardinheiras*, de Mário de Carvalho. **Brumal**. Revista de Investigación sobre lo Fantástico. Barcelona: v. 4, p. 173-188, 2016.

_____. O insólito na narrativa de Mário de Carvalho: uma questão de gênero literário. **Revista Augustus**. Rio de Janeiro: v. 1, 2010, p. 34-41.

_____; SILVA, Luciana Morais da. A insólita tessitura do tempo: no cochilo da Deusa Clio, passado e presente se amalgamam na Lisboa novecentista. **Letras**. Santa Maria: v. 22, n. 45, 2012, p. 127-146.

GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. Tradução de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, 1995.

_____. **Figures III**. Paris: Édition du Seuil, 1972.

_____. **Paratextos editoriais**. Tradução de Álvaro Faleiros. Cotia: Ateliê Editorial, 2009.

HIGGINS, Reynold. O Colosso de Rodes *In*: CLAYTON, Peter; PRICE, Martin. T. **As sete maravilhas do mundo antigo**. Tradução de Maria Inês Duque Estrada. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

JAMES, Henry. **A arte do romance**: antologia de prefácios. Tradução de Marcelo Pen. São Paulo: Globo, 2003.

LAVOCAT, Françoise. Et Genette inventa la métalepse. **Nouvelle revue d'esthétique**. Presses Universitaires de France, n. 26, 2020, p. 43-51.

LIEBERMAN, Daniel E. **A história do corpo humano**: evolução, saúde, doença. Tradução de Maria Luiza Borges. 1. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2015.

Livro das mil e uma noites: volume 1: ramo sírio. Tradução de Mamede Mustafa Jarouche. 4. Ed. São Paulo: Biblioteca Azul, 2017.

LOPES, Teresa Rita. Introdução ao(s) Livro(s) do Desassossego. *In*: PESSOA, Fernando. **Livro(s) do desassossego**. São Paulo: Global, 2017.

MACHADO, Regina Helena. Uma voz apesar de si mesma. «Os Alferes» de Mário de Carvalho. *In*: **Revista Colóquio/Letras**. Ensaio, n. 143/144, Jan. 1997, p. 144-160.

MARGARIDO, Alfredo; FILHO, Artur Portela. **O novo romance**. Lisboa: Editorial Presença, 1962.

MARINHO, Maria de Fátima. O sentido da história em Mário de Carvalho. **Revista da Faculdade de Letras. Línguas e Literaturas**. Porto, 1996, p. 257-267.

MARQUES, Carlos Vaz. **As palavras não se afogam ao atravessar o Atlântico**. Rio de Janeiro: Tinta-da-china Brasil, 2015.

MARTINS, José Cândido de Oliveira. Mário de Carvalho e a reflexão metaficcional sobre o futuro do romance. *In*: BARBOSA, Tereza Virgínia Ribeiro; SILVA, Maria de Fátima (Coord.). **Ensaio sobre Mário de Carvalho**. IUC/CECH, 2012, p. 31-53.

MARTINS, Manuel Frias. Porque ele já era escritor. Mário de Carvalho e Os Quatro Elementos Editores. *In*: **Revista Colóquio/Letras**. Notas e Comentários, n. 190, Set. 2015, p. 158-162.

MONEGAL, Emir Rodríguez. **Borges**: uma poética da leitura. Tradução de Irlemar Chiampi. São Paulo: Perspectiva, 1980.

MONTAIGNE, Michel de. **Ensaio**. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Editora 34, 2016.

MORETTI, Franco (org.). **O romance, 1**: a cultura do romance. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

OLIVEIRA, Eduardo João Alves de. **Fantasia para dois coronéis e uma piscina, de Mário de Carvalho, como visão pós-moderna do Portugal contemporâneo**. 2019. 108 p. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa) – Faculdade de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Católica Portuguesa, Braga, Portugal, 2019.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Viagem. *In*: MARTINS, Fernando Cabral (org.). **Dicionário de Fernando Pessoa e do modernismo português**. São Paulo: Leya, 2010, p. 886-889.

PESSOA, Fernando. **Livro do desassossego**: composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. **Poemas Publicados em Vida**. I. Dispersos. Lisboa: Imprensa Nacional, 2020.

REIS, António M. Palma dos; REIS, Maria Filipa. A procura de sentido: sistemas de decisão, na literatura e na informática de gestão. **Discursos**: estudos anglo-americanos. Universidade Aberta, 2005, p. 99-122. Disponível em: <https://repositorioaberto.uab.pt/handle/10400.2/4172>. Acesso em 20 jun. 2023.

REIS, Carlos. Apresentação. *In*: ARNAUT, Ana Paula. **Post-modernismo no romance português contemporâneo**. Coimbra: Livraria Almedina, 2002.

REIS, Carlos. **Dicionário de estudos narrativos**. Coimbra: Livraria Almedina, 2018.

_____. **História crítica da literatura portuguesa**. Do neo-realismo ao post-modernismo. Vol. IX. Lisboa: Verbo, 2005.

_____. **Introdução à leitura das Viagens na minha terra**. Coimbra: Almedina, 2001.

RIBEIRO, Bernardim. **História de menina e moça**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2015.

RUTHERFORD, John. Introdução. *In*: CERVANTES, Miguel de. **Dom Quixote**. São Paulo: Penguin-Companhia, 2012.

SANTOS, Rosana Baptista dos. **Aspectos da Herança Clássica em Mário de Carvalho**. 269 p. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, MG, 2009.

SEIXO, Maria Alzira. Dez anos de literatura portuguesa (1974-1984): ficção. *In*: **Revista Colóquio/Letras**. Balanço, n.º 78, Mar. 1984, p. 30-42.

SILVA, Maria de Fátima. Tebas. A imagem literária do Tempo e da História em Mário de Carvalho. *In*: BARBOSA, Tereza Virgínia Ribeiro; SILVA, Maria de Fátima (coord.). **Ensaio sobre Mário de Carvalho**. IUC/CECH, 2012, p. 13-30.

SILVEIRA, Jorge Fernandes da. Prefácio. *In*: COSTA, Maria Velho da. **Da rosa fixa**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2014. Disponível aqui: <https://www.assirio.pt/produtos/ficha/da-rosa-fixa/15981487>. Acesso em 04 mar. 2024.

SILVESTRE, Osvaldo Manuel. Mário de Carvalho: revolução e contra-revolução ou um passo atrás e dois à frente. **Revista Colóquio/Letras**. Ensaio, n. 147/148, p. 209-229, 1998.

STEVENSON, Robert Louis. **A ilha do tesouro**. Tradução de José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

VIEIRA, Maria Cecília de Sousa. **A metaficção em Mário de Carvalho**. 277 p. Tese (Doutoramento em Estudos Portugueses) – Universidade Aberta, 2016.

ZENITH, Richard. Introdução: *In*: PESSOA, Fernando. **Livro do desassossego**: composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.