

A Representação do Espaço e do Poder em Mário de Carvalho

*uma apologia
da subversão*

Márcia Manir Miguel Feitosa



Café & Letras



Márcia Manir Miguel Feitosa

**A Representação do
Espaço e do Poder em
Mário de Carvalho**
*uma apologia
da subversão*



São Luís, 2018

Copyright © 2018 by Márcia Manir Miguel Feitosa
Editoração: Café & Lápis
Revisão: Claunísio Amorim Carvalho
Diagramação: Germana Costa Queiroz Carvalho
Capa: Marísio Amorim Carvalho
Impressão: Halley Gráfica e Editora S. A.

Dados da Catalogação Anglo-American Cataloguing Rules
Marcelo Diniz - Bibliotecário CRB 2/1533

F311r

Feitosa, Márcia Manir Miguel

A representação do espaço e do poder em Mário de Carvalho:
uma apologia da subversão. / Márcia Manir Miguel Feitosa. – São Luís: Café
& Lápis, 2018.

121 p.

ISBN 978-85-62485-78-7

1. Literatura portuguesa - Crítica literária. 2. Estudos literários - Mário
de Carvalho. I. Título.

CDD B869.4

CDU 82.09

821.134.3

*Livro publicado com recursos provenientes do Edital n.º 043/20167 -
Edital Neiva Moreira Livros.
Programa de Apoio à Publicação APUB/FAPEMA.*

- 2018 -

CASA EDITORIAL QUEIROZ CARVALHO LTDA.

CNPJ 10630734/0001-08 - Inscrição Estadual n.º 12311705-4

E-mail: cafelapis.editora@gmail.com

São Luís - MA Telefone: (98) 3181-5720

A Cordeiro, por ter compartilhado comigo desse ano incrível em nossas vidas.

A Léo, por ter me ensinado o quanto é enriquecedor ser mãe a distância.

Habito um corpo móvel de paisagens
protegidas por clareiras de fátura.
Habito o movimento e a minha pátria
é todo o continente de que não sei o fim.
(Ruy Duarte de Carvalho – “Primeira proposta para
uma noção geográfica”)

Na realidade, o fim do mundo, como o princípio, é o
nosso conceito do mundo. É em nós que as paisagens
têm paisagem. Por isso, se as imagino, as crio; se as
crio, são; se são, vejo-as como às outras. Para quê via-
jar? Em Madrid, em Berlim, na Pérsia, na China, nos
Pólos ambos, onde estaria eu senão em mim mesmo,
e no tipo e género das minhas sensações?

A vida é o que fazemos dela. As viagens são os via-
jantes. O que vemos, não é o que vemos, senão o que
somos.
(Fernando Pessoa – *Livro do Desassossego*)

Agradecimentos

- Agradeço, acima de tudo, a Deus pela maravilhosa oportunidade de viver e de me lançar a desafios para novas experiências.

- À Profa. Dra. Helena Carvalhão Buescu que, com sua generosidade e argúcia, soube ser a interlocutora ideal. Suas sugestões, sempre tão sensatas e pontuais, me descortinaram a prosa de Mário de Carvalho, por cuja obra logo me apaixonei. Sem o seu direcionamento, com certeza, não teria conquistado mais essa etapa da minha vida acadêmica.

- À Universidade de Lisboa e, em especial, ao Centro de Estudos Comparatistas da Faculdade de Letras, nas pessoas de Sofia, Tiago e Rita, que tão prontamente me acolheram e abriram veredas no sistema burocrático do Pós-Doutoramento.

- À CAPES, pela Bolsa de Estágio Sênior, sem a qual, possivelmente, não teria vivido em Lisboa e realizado o sonho do Pós-Doutoramento no exterior.

- À FAPEMA, por ter financiado este livro e por sempre valorizar a produção científica do Maranhão.

- À Universidade Federal do Maranhão, pelo afastamento de minhas atividades como docente do Departamento de Letras.

- À minha enteada Márcia Cruz que, mesmo mãe “de primeira viagem” do meu afilhado, se encarregou de cuidar da minha vida no Brasil e, especialmente, da minha morada, cercada de muito verde e sol, ao sabor da maresia de São Luís do Maranhão.

- À Lúcia e ao Robson por terem mantido em funcionamento e em ordem o meu berço mais íntimo.

Sumário

PREFÁCIO	17
INTRODUÇÃO	21
Mário de Carvalho e a sua prosa desconcertante	21
Literatura e Geografia: entrelaçamento de saberes	22
O REVERSO DA MEDALHA NA ABORDAGEM ESPACIAL	33
“Quatrocentos mil sestércios”: o mito da viagem ao avesso ..	33
“Ocaso em Carvangel”: do insólito à subversão da narrativa ..	55
<i>A sala magenta</i> : entre os desalinhos da memória e do espaço ..	73
A TRANSGRESSÃO DA SIMETRIA DO PODER	93
“O varandim”: do sótão em ruínas à plataforma do poder	93
“A liberdade de pátio”: do discurso do não-interdito à interdição da liberdade	105
BIBLIOGRAFIA	117

Prefácio

O presente livro de Márcia Manir, sobre a questão da representação do espaço (área em que tem vindo a especializar-se e a publicar com muita regularidade e qualidade) na literatura, coloca-se um sem-número de interrogações cuja pertinência e aptidão devem aqui ser desde já sublinhadas. Na verdade, os estudos que, no cruzamento do literário com o geográfico, encaram o espaço como uma construção humana, dotado, pois, de significado social, simbólico, cultural e patrimonial, têm vindo a fazer um seguro caminho e têm permitido, no âmbito dos estudos literários, perceber como a representação do espaço raramente (ou nunca) é apenas um cenário impassível e imutável da acção humana, um quadro fixo para o agenciamento das acções e do que apenas “acontece”. Pelo contrário, nele se encaixam e ganham sentido os eventos da história, a casualidade dos acontecimentos, as instâncias e manipulações de poder, as ansiedades e desejos individuais. Numa palavra, o espaço é uma categoria atravessada por todas as formações e figurações do humano.

No quadro deste comum interesse que Márcia Manir e eu mesma partilhamos (claro, com outros e outras Colegas, também no Brasil), tive oportunidade de seguir de perto, ao longo de um ano, a pesquisa que Márcia fez em Portugal, e em particular em Lisboa, junto do Centro de Estudos Comparatistas, e em permanente diálogo comigo. Recordo com muita amizade as nossas primeiras conversas, em que pouco a pouco ficou delineado o universo literário sobre que iria recair a análise reflexiva e crítica de Márcia: a obra do grande escritor e ficcionista que é Mário de Carvalho.

À primeira vista, poderia parecer uma escolha pouco evidente. Na realidade, a obra deste escritor tem sido preferencialmente lida a partir da categoria do tempo, muitas vezes em função de uma vertente histórica, com um maior ou menor peso da realidade factual. É naturalmente que essas leituras têm a sua pertinência, porque Mário de Carvalho lida com o(s) tempo(s) da História de uma forma absolutamente solta e, por isso, sem preocupação com o carácter de pretensa “fidelidade” a um conjunto de expectativas que estamos habituados a considerar como assinaláveis na ficção de inspiração histórica – pelo menos de carácter mais tradicional. Entretanto, o que a presente leitura de Márcia Manir faz é, não ignorando o peso da História e das formas que a categoria tempo vai diversamente assumindo na ficção de Mário de Carvalho, gradualmente mostrar como esse tempo não é dissociável da sua diversa representação espacial, e encontra nesta representação uma das suas figurações mais manifestas. Digamos que o que podemos inferir desta obra crítica de Márcia Manir é que a tese que defende repousa sobre a ideia de que é através do espaço e da sua subversão que Mário de Carvalho humaniza o tempo, dirimindo-lhe o carácter abstracto para o tornar palpável através de elementos como a arquitectura, as posições geográficas, as deslocações, quer as efectuadas quer, justamente, as não-efectuadas (mas sempre esperadas – e será?) ou, dito de outro modo: a forma como as personagens “praticam” (para utilizar um conceito de Michel de Certeau) o espaço, nele se inscrevendo e inscrevendo a marcha cambaleante e obscurecida da História.

Esta obra tem por isso, e desde logo, um objectivo crítico de revisão da leitura da obra de Mário de Carvalho, levando a entender a complexidade da sua construção e a forma como, quanto mais nela pensamos, mais descobrimos procedimentos composicionais que desafiam as nossas prévias leituras (ou certezas, se elas existem). Só por isso acredito desde logo, e para começar, que este livro de Márcia Manir terá a partir de agora de ser tomado em conta para qualquer abordagem reflexiva sobre a obra deste ficcionista português, cuja herança queirosiana, numa prosa de grande ironia e sofisticação,

chega até nós através da leitura de muitos outros autores, em particular, como gostaria de sublinhar, Kafka e o desconcerto de um mundo que nada mais pode consertar, porque nem é possível determinar quais as formas por que se “encontra fora dos eixos”. A inexistência de explicações causais para os acontecimentos centrais, na maior parte das histórias, e o facto de a ficção parecer viver bem sem elas sublinham esta questão decisiva: a ficção de Mário de Carvalho assenta sobre uma ideia de “absurdo menor” a que é possível assistir, que é possível apreender (em especial pelo espaço), mas que nada pode resolver ou, sequer, diminuir. Uma espécie de mistério da existência (se quisermos utilizar uma expressão de Pessoa) que apenas pode ser transmitido pela obscuridade e pelo sem-sentido das representações espaciais.

A este conjunto de questões acrescenta Márcia Manir uma outra, que delas não é destacável, bem pelo contrário: a forma como a ficção de Mário de Carvalho acaba sempre por ser, de vários modos, uma reflexão instigada pela existência e manifestação de instâncias de poder no universo dos humanos, pertençam eles à esfera ou categoria social, política e simbólica a que pertençam (ou suponham que pertencem). E essas esferas de poder coloca-as Márcia dentro da sua forma visível, através das representações espaciais que assumem: a viagem, a espera reiterada (e gorada) através da repetição compulsiva da visita aos mesmos lugares, o aprisionamento, os palcos do poder – tudo isto é percorrido por Márcia nos seus diferentes capítulos sobre outros tantos livros de Mário de Carvalho. Para assim se chegar a esta tese, que a meu ver a autora fundamenta e argumenta de modo esclarecedor: as manifestações do espaço, ostensivamente produtoras de perplexidades, a que Mário de Carvalho recorre, são outros tantos modos de reflectir criticamente não apenas sobre formas de poder que os humanos encontram e sobre que se interrogam, mas também sobre os processos pelos quais lhes é possível insurgir-se contra, subverter, desalinhar ou tomar consciência da interdição (são palavras de Márcia). É uma tese forte. Mas precisamente a obra de Márcia Manir demonstra-a cabalmente, e produz assim uma leitura simultaneamente densa e entusiasta da obra do ficcionista

português, um dos nossos maiores contemporâneos a escrever em língua portuguesa.

Finalmente, gostaria de chamar a atenção para os capítulos introdutórios e para a densidade conceptual e fundadora para que eles apontam. Através deles, a autora insere-se na tradição reflexiva que evoquei no início deste prefácio, ousando cruzar disciplinas diferenciadas que, entretanto, partilham núcleos de interesse comuns, através da produção e dos estudos do conceito de espaço. Vale a pena ler a sua reflexão sobre o “entrelaçamento de saberes” que é possível tecer entre literatura e geografia – ficamos todos mais ricos ao tomar consciência de que as acções e os acontecimentos humanos dialogam entre si, mesmo quando disso não nos apercebemos. E a ficção de Mário de Carvalho é um dos lugares maiores para disto nos apercebermos.

Helena Carvalhão Buescu

Centro de Estudos Comparatistas

Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

Introdução

Mário de Carvalho e sua prosa desconcertante

Contabilizando vinte e oito publicações a contar dos *Contos da sétima esfera*, de 1981, até a mais recente, o livro de contos *Burgueses somos nós todos ou ainda menos*, lançado em 2018, a fortuna crítica de Mário de Carvalho tem abraçado contos, novelas e romances, com insurgências pelo teatro, literatura infanto-juvenil e ensaios, haja vista um dos mais recentes, *Quem disser o contrário é porque tem razão*, lançado em 2014.

Prêmios importantes têm-lhe sido concedidos, como o Grande Prémio de Conto Camilo Castelo Branco, em 1991, pela obra *Quatrocentos mil sestércios seguido de O Conde Jano* e, em 2013, por *A liberdade de pátio*. Em 1994, foi laureado com os Prémios de Romance e Novela da APE/IPLB (Associação Portuguesa de Escritores/ Instituto Português do Livro e das Bibliotecas), Prémio Fernando Namora, Prémio Pégaso de Literatura e Prémio Literário Giuseppe Acerbi pelo romance *Um deus passeando pela brisa da tarde*, com o qual foi possível ultrapassar a suspensão em se assumir como escritor. Em 2003, com o romance *Fantasia para dois coronéis e uma piscina*, ganhou o Prémio PEN Clube Português Ficção e o Grande Prémio de Literatura ITF/DST, de Braga. Já em 2008, pelo conjunto da obra, foi laureado com o Prémio Vergílio Ferreira. O justo reconhecimento de sua rica produção abriu-lhe as portas junto ao Plano Nacional de Leitura, voltado ao Ensino Secundário em Portugal, onde tem sido leitura obrigatória.

Sua relevância no contexto da produção literária portuguesa tem se destacado para além dos romances ou dos contos premiados,

visto ser um exímio leitor dos clássicos ao recriar o mundo antigo sob o olhar arguto da ironia, ou ainda quando privilegia o fantástico, o insólito enquanto algo obtuso que atravessa o interior do texto e ancora nos planos do implícito e da insinuação. “Em muitas das obras de Mário de Carvalho”, como pontua Natália Constâncio, “predomina uma estética da perplexidade, ante uma realidade que não é possível analisar de um único ponto de vista” (CONSTÂNCIO, 2012, p. 266). No caso da novela “O varandim”, publicada em 2012, juntamente com “Ocaso em Carvangel”, destaca-se, para além das características já apontadas, o que Rosa Sequeira sustenta como “uma desiludida reflexão sobre a actividade política do homem” (SEQUEIRA, 2003, p. 5).

O que nos interessa investigar na prosa de Mário de Carvalho é de que modo as linhas principais de sua ficção dialogam ou se propõem à interlocução com o fenómeno do espaço, alicerçado nos postulados filosóficos da Geografia Humanista Cultural, de base fenomenológica, a ponto de comporem um todo complexo e significativamente expressivo.

Literatura e Geografia: entrelaçamento de saberes

Em *Aula*, Roland Barthes declara que “a segunda força da literatura é sua força de representação” (BARTHES, 2007, p. 21). A linguagem literária, dado seu caráter polissêmico, expressa a realidade humana ao desvelar como o homem se relaciona com o mundo e com os outros, ao mesmo tempo em que descortina a condição humana e sua existência por meio de uma linguagem especial, artística e poética, que leva o leitor ao deslumbramento justamente por dizer aquilo que não foi dito, imerso na ausência desconfortante ou reveladora.

Já a ciência conhecida como Geografia, sistematizada segundo preceitos próprios e consolidada na experiência humana do espaço, embora legitimada, do ponto de vista disciplinar, no discurso metódico e no rigor acadêmico, ao se dispor a romper com as fronteiras da disciplinaridade, revela-se sensível ao diálogo e à troca de experiências. É o caso inusitado do seu encontro com a Literatura.

Dessa aproximação nasce o denominador comum: a noção de localização espacial configurada no “lugar” enquanto microcosmo que atribui sentido à existência. “Mais que um lugar antropológico”, como salienta Eduardo Marandola Jr., “mais que um *habitus* social ou casulo protetor psicológico: ele é tudo isso ao mesmo tempo, sendo significado geograficamente na relação corpórea e simbólica do sujeito” (MARANDOLA JR., 2013, p. 8). Ao propiciar visibilidade às experiências íntimas, onde se incluem as experiências de lugar, a Literatura possibilita o conhecimento de um mundo imerso em sentimentos e intenções, percebidos pela ludicidade, pela imaginação e pela criatividade. Único, portanto.

Desde os anos 60 do século XX, os estudos sobre a categoria “espaço” têm despertado cada vez mais interesse entre as diversas áreas do saber, de modo a motivar a Teoria da Literatura que tem se debruçado sobre as possíveis relações da espacialidade com o universo literário. Antônio Dimas, no livro *Espaço e romance*, publicado em 1985, trouxe contribuições ao estudo do espaço na narrativa, embora reconhecesse o quanto tal elemento estrutural estava aquém dos demais na preferência da crítica literária.

Comportamento semelhante foi adotado pelo Estruturalismo que, apesar da grande difusão a partir dos anos 60, manteve seu vínculo com a linguística, preservando, como ressalta Luís Alberto Brandão, “a ênfase na ‘gramaticalidade’ do texto literário, o que significa que na teoria da narrativa a categoria espaço, entendida como referência a um possível mundo extratextual reconhecível, continua a desempenhar papel secundário” (BRANDÃO, 2013, p. 24).

Sob o prisma da Geografia, o privilégio da abordagem convergia para a literatura realista em prosa, produzida no século XIX, que concentrava no romance descrições dignas de tratados geográficos, voltados, muitas vezes, para o conhecimento e a compreensão de regiões, paisagens e lugares. Na perspectiva contemporânea, o foco ganhou ares de ampliação, a ponto de direcionar para a Literatura um novo olhar, agora centrado em sua dimensão subversiva, em que seja possível identificar manifestações de resistência à hegemonia em matéria de ocupação e de práticas do espaço.

Décadas antes do surgimento da Geografia Humanista, mais precisamente em 1925, Carl Sauer sustentava que o estudo das paisagens deveria ter por princípio a criação de um sistema crítico demarcado pela fenomenologia da paisagem enquanto método epistemológico que se fundamentava na relação entre o homem e o ambiente. Tais ideias difundiram-se não só nos Estados Unidos, mas no exterior, com a criação de diversos cursos sobre “geografia cultural”.

Já John Kirtland Wright, em 1947, conterrâneo de Sauer, mas de tradição histórica, proferiu um discurso como forma de exortação dos geógrafos a fim de que incorporassem a subjetividade nos trabalhos leigos de cunho geográfico, levando em consideração a imaginação que se imiscui em nossas “terras íntimas mais incógnitas”. Nasce assim uma espécie de “geosofia histórica”, campo de conhecimento geográfico produzido por geógrafos e não-geógrafos.

Na década de 60, David Lowenthal, ex-discípulo de Sauer, se propõe a revisitar a obra de Wright com vistas a promover uma renovação da geografia cultural, então sufocada, no interior das academias norte-americanas, pelo eminente domínio da geografia quantitativa e o surgimento da geografia comportamental. Uma nova epistemologia vem a lume, alicerçada numa teoria do conhecimento geográfico, denominada de “geosofia”: “um projeto de ciência que abarcasse os vários modos de observação, o consciente e o inconsciente, o objetivo e o subjetivo, o fortuito e o deliberado, o literal e o esquemático” (HOLZER, 2008, p. 138).

No ano de 1961, curiosamente o mesmo ano do lançamento da proposta inovadora de Lowenthal, o geógrafo chinês Yi-Fu Tuan, já radicado nos Estados Unidos, com base nas leituras da produção filosófica e poética de Gaston Bachelard, dentre elas *A poética do espaço* (1957), impressiona o meio geográfico com a proposta de uma geografia voltada ao estudo da relação amorosa do homem com a natureza, que partisse do ambiente do lar, mais humanizado, para paisagens mais distantes e selvagens. Absorve de Bachelard, portanto, o termo “topofilia” que servirá de suporte para a criação de *Topofilia*: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente, publicada em 1974.

O contexto intelectual dos anos finais de 1960 propiciou o advento do que mais tarde se chamaria “Geografia humanista”, pautado no movimento hippie e no ostensivo questionamento dos padrões instituídos, quer culturais, quer políticos.

Em 1970, Edward Relph, contemporâneo de Tuan, como uma forma de propor novos aportes para a geografia que promovessem a aproximação humanística, defendeu, em um artigo, que a fenomenologia poderia ser esse suporte filosófico que congregaria aqueles geógrafos que não se identificavam com a geografia comportamentalista, mas que se ocupavam com os aspectos subjetivos da espacialidade. Tendo sido um dos pioneiros na eleição dessa nova perspectiva de estudo, antecipou duas consequências possíveis. A primeira delas corresponde à crítica ao sistema positivista o qual, a partir do estudo das leis do espaço, adotou procedimentos técnicos de quantificação ao valer-se de regras análogas às já conhecidas nas ciências da natureza. A segunda seria a abordagem holística e unificadora da relação homem-natureza, uma atitude mais aberta e flexível quando da opção metodológica e da definição dos objetos.

Anne Buttimer (1974) defendeu igualmente essa tese ao argumentar que o mérito da fenomenologia e do existencialismo para a geografia amparava-se no fato de que ambos se propunham a abarcar a totalidade do ser ao integrarem a percepção, o pensamento, os símbolos e a ação. Caminhava-se, assim, ainda que de modo incipiente, para a renovação epistemológica da geografia.

Entretanto, o traço que mais caracterizou a nova geografia, conhecida desde então como “humanista”, foram as apropriações de dois conceitos: o de mundo vivido e o de ser-no-mundo, este diretamente associado ao conceito de lugar. Tal conceito constitui o fundamento das pesquisas desenvolvidas pelo geógrafo Eric Dardel que, em 1952, deu à luz uma das obras consideradas basilares para a geografia fenomenológico-existencialista: *L’Homme et la Terre – nature de la réalité géographique* (*O Homem e a Terra – natureza da realidade geográfica*). O marco de suas concepções situa-se na oposição entre espaço geométrico e espaço geográfico:

O espaço geométrico é homogêneo, uniforme, neutro. Planície ou montanha, oceano ou selva equatorial, o espaço geográfico é feito de espaços diferenciados. O relevo, o céu, a flora, a mão do homem, dão a cada lugar uma singularidade de aspecto. O espaço geográfico é único; ele tem um nome próprio: Paris, Champanhe, Saara, Mediterrâneo.

A geometria opera sobre um espaço abstrato, vazio de todo conteúdo, disponível para todas as combinações. O espaço geográfico tem um horizonte, um modelo, cor, densidade. Ele é sólido, líquido ou gasoso, largo ou estreito: ele limita e ele resiste (DARDEL, 2011, p. 2).

Segundo Dardel, o elemento essencial do espaço geográfico é a “geograficidade”: “a Terra como lugar, base e meio de sua realização. Presença atraente ou estranha, e, no entanto, lúcida. Limpidez de uma relação que afeta a carne e o sangue” (DARDEL, 2011, p. 31). Infelizmente, o que marcou a obra de Dardel foi o seu esquecimento. Resgatado por Relph, em sua tese *The Phenomenon of Place*, de 1973, Dardel daria ensejos à curiosidade pela fenomenologia por uma geração de geógrafos filiados à Geografia Cultural. O que Relph reconhece na fenomenologia como essenciais para a “descrição do mundo cotidiano” são:

o exame dos modos como aparecem os objetos; o estudo da constituição dos fenômenos na consciência; as críticas ao cientificismo, seguidas de apelos do autor pela adoção de um aporte radical; a valorização da intersubjetividade e da intencionalidade; o reconhecimento de que este campo da filosofia tinha importância para o estudo do pensamento e do conhecimento, e na valorização de condutas de vida (HOLZER, 2003, p. 114-115).

Seu companheiro de jornada, Yi-Fu Tuan, por essa época, exercia atuação em dois campos distintos de pesquisa, em especial naquele dedicado à pesquisa das atitudes humanas em relação ao ambiente e em outro direcionado para os conceitos que de fato definem a natureza da geografia. Logo, espaço e lugar deveriam ser

considerados a partir da experiência vivida por meio da sensação (sentimento), percepção e concepção. Do primeiro campo de pesquisa nasce *Topofilia*: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente, de 1974, já referenciada. Do segundo campo, *Espaço e lugar*: a perspectiva da experiência, de 1977.

Estava, pois, lançado o alicerce que daria sustentação a essa nova orientação geográfica. Assim, em 1976, surgia um manifesto com as reais propostas de pesquisa. Uma nova orientação humanista, para Tuan, deveria se voltar não para um tema único, antes para a construção do conhecimento científico pautado na filosofia e na sua maneira de avaliar os fenômenos humanos. Dentre os temas de interesse Tuan elege território e lugar, religião, conhecimento geográfico, modo de vida e economia e, por fim, aglomeração e privacidade.

A partir da década de 80, a expansão da Geografia Humanista foi inevitável, com a adesão de geógrafos sociais dos Estados Unidos e de geógrafos históricos e urbanos da Inglaterra, difundindo-se por países de outras línguas que não o inglês. Em 1981, Relph, na tentativa de colocar abaixo argumentos em torno da criação de um paradigma humanista, elegeu quatro concepções diferentes para a Geografia Humanista:

uma crítica dos significados e dos valores a partir da fenomenologia, uma busca dos laços entre a geografia e seus métodos a partir das humanidades, uma aproximação construtiva que reconciliaria a geografia humanista com a ciência social e uma derivação das tradições da geografia histórica e cultural (HOLZER, 2008, p. 144).

Em função das recorrentes discussões acerca da validade dos paradigmas, Relph e outros adeptos do núcleo humanista evadiram-se, o que provocou um aumento considerável da fragmentação das ideias propostas, com o surgimento de controvérsias em torno de temas e objetivos da Geografia Humanista. Um dos fatos relevantes foi a tentativa de aproximá-la dos conceitos marxistas.

Paralelamente, Tuan dava continuidade à construção da Geografia Humanista com a publicação de *Dominance and Affection* (1984), *The Good Life* (1986) e, adentrando a década de 90, de *Passing Strange and Wonderful: Aesthetics, Nature and Culture* (1993). Cabe destacarmos que em nenhum momento a Geografia Humanista procurou se afastar da Geografia Cultural, tanto que, em 1989, Tuan demonstra que grande parte dos temas do humanismo havia sido absorvido pelo contexto geográfico, o que promoveu uma nova identidade a esse campo disciplinar: a Geografia Humanista Cultural, com uma mundividência de temas a serem trazidos à baila sob o viés do método fenomenológico.

Com o fito de conhecermos mais a fundo os propósitos da Geografia Humanista Cultural, salientamos o seu real objetivo: o estudo dos fenômenos geográficos a partir da incorporação da subjetividade para melhor entendimento da condição humana, por meio do estudo das relações do homem com a natureza, do seu comportamento geográfico e de seus sentimentos e noções acerca do espaço e do lugar.

Dentre seus conceitos basilares, ganham destaque “topofilia”, além dos consagrados “espaço” e “lugar”, sobretudo este último, bem como “experiência”, “paisagem” e “ser-estar-no-mundo”. Inspirado em Bachelard, Tuan, no livro *Topofilia: um estudo da percepção, valores e atitudes do meio ambiente*, afirma que o termo é um neologismo e que inclui “todos os laços afetivos dos seres humanos com o meio ambiente material. Estes diferem profundamente em intensidade, sutileza e modo de expressão” (TUAN, 2012, p. 135-136).

Sua concepção de espaço procura dar conta do que é abstrato, amplo e livre, já para a ideia de lugar suscita as imagens em torno da concretude, da segurança e da estabilidade. Entretanto, faz questão de ressaltar que, do ponto de vista experimental, o significado de espaço se funde com o de lugar, de tal modo que não podem ser concebidos ou definidos sem a presença do outro, o que os torna interdependentes. À proporção que lugar é pausa, espaço é movimento, arremata Tuan.

Caracterizado a partir da experiência, o lugar deveria ser considerado em suas diferentes escalas, a exemplo do lar, da vizinhança, da cidade, da região e do estado-nação. Além de significar posição na sociedade e localização espacial, abarca um significado mais profundo, relacionado, em síntese, ao espírito e à personalidade. Em “Space and place: humanistic perspective”, Tuan releva que

Place, however, has more substance than the word locations suggests: it is a unique entity, a “special ensemble” (Lukerman, 1964, 70); it has a history and meaning. Place incarnates the experiences and aspirations of a people. Place is not only a fact to be explained in the broader frame of space, but it is also a reality to be clarified and understood from the perspectives of the people who have given it meaning (TUAN, 1974, p. 213).

No tocante à “experiência”, num artigo intitulado “Place: an experiential perspective”, publicado em 1975, Tuan concebe “experience is a cover-all term for the various modes through which a person knows his world” (TUAN, 1975, p. 151). Essa mesma elaboração intelectual abre o segundo capítulo de *Espaço e lugar*: a perspectiva da experiência e se desenvolve de forma mais ampla, de modo a abarcar com detalhes os órgãos dos sentidos e sua capacidade de gerar experiência em relação ao espaço.

Na óptica de Tuan, “Experienciar é aprender; significa atuar sobre o dado e criar a partir dele. O dado não pode ser conhecido em sua essência. O que pode ser conhecido é uma realidade que é um constructo da experiência, uma criação de sentimento e pensamento” (TUAN, 2013, p. 18). Contrariamente às noções de passividade e acomodação, o que Tuan sustenta é a atuação sobre o experimento e o espírito de aventura.

Em torno do conceito de paisagem, ancoramos em Eric Dardel, visto ser o conceito que mais se aproxima da natureza fenomenológica. Paisagem, portanto, para Dardel, “é um conjunto, uma convergência, um momento vivido, uma ligação interna, uma ‘impressão’, que une todos os elementos” (DARDEL, 2011, p. 30).

Jean-Marc Besse, um dos entusiastas do pensamento dardeliano, destaca que, segundo o geógrafo francês:

a paisagem exige, para ser, um corpo de carne, um olhar encarnado, um olhar vivo, em outras palavras, um ímpeto, uma intencionalidade presente e que atravessa o espaço que se abre entre o aqui e o distante. Em suma, não há paisagem sem profundidade, uma profundidade que se dá a ver sob a forma de uma presença nos longes, de um ser na distância que significa o espaço da vida. A profundidade da paisagem é a da existência (BESSE, 2006, p. 92).

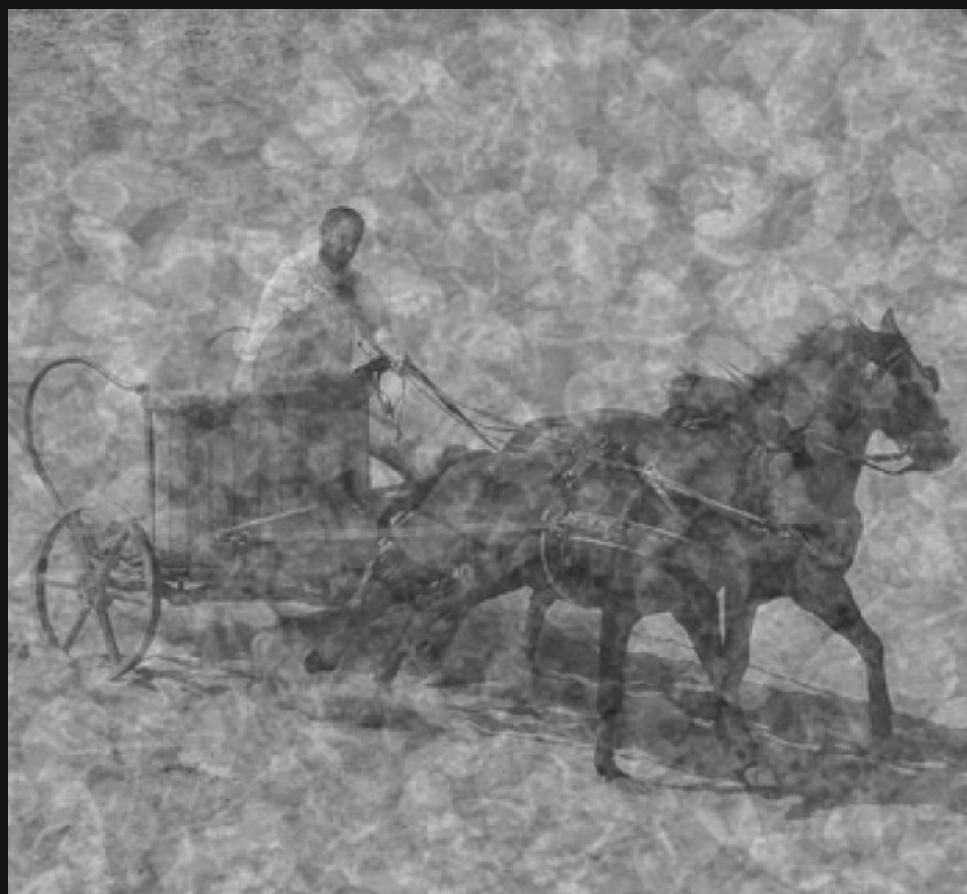
A paisagem consiste na manifestação do movimento interno do mundo. Ela não se fecha em si mesma, antes estende o olhar para um além, para a abertura do sentido e da história, para a cultura em síntese. Por meio dela, é possível ao homem ter consciência de que habita verdadeiramente a Terra. Marcada pela historicidade, ela “diz ao ser humano a contingência da existência e a necessidade da obra e da ação” (BESSE, 2006, p. 95).

No que concerne ao conceito de “ser-estar-no-mundo”, torna-se necessário recorrermos à ontologia da espacialidade, proposta por Relph a partir das relações que Heidegger estabelece entre o homem, a terra, o ser e os deuses, premissa do cuidado e da proteção. Assim, para o filósofo alemão, habitar é o fundamento do ser-no-mundo, ao envolver lugares, territórios e espaço de vida. O habitar é o modo próprio de o homem ser-estar-no-mundo. Eduardo Marandola Jr., em “Heidegger e o pensamento fenomenológico em Geografia: sobre os modos geográficos de existência”, argumenta que “o habitar é o próprio *Dasein*, implicando um conjunto fenomênico de elementos que são mediados pelas ações intencionais e do querer do homem. A existência é fundada num habitar, e este marca, demarca e transforma o espaço” (MARANDOLA JR., 2012, p. 86).

Heidegger, no livro *Ensaíos e conferências*, mais especificamente no capítulo “Construir, habitar, pensar”, explicita detalhadamente a íntima relação entre construir e habitar no sentido de encontrar abrigo. Para ele, resguardar consiste no traço fundamental do habitar:

“O resguardo perpassa o habitar em toda a sua amplitude. Mostra-se tão logo nos dispomos a pensar que ser homem consiste em habitar e, isso, no sentido de um demorar-se dos mortais sobre a terra”. (HEIDEGGER, 2012, p. 129). Espaço e tempo, portanto, perfazem elementos fundamentais do ser-estar-no-mundo a partir do habitar.

Da apreensão dos conceitos basilares que norteiam a Geografia Humanista Cultural, propomos-nos à leitura ampliada de algumas obras do nosso Mário de Carvalho, com a análise de seus contos, novelas e romances à luz da interface geográfica de raiz humanista. Veredas a se abrir, portanto.



O reverso da medalha na abordagem espacial

“Quatrocentos mil sestércios”: o mito da viagem ao avesso

E se os ladrões não tiverem arte, busquem outro ofício; por mais que a este os leve, e ajude a natureza, e não alentarem esta com os documentos da arte, terão mais certas perdas, que ganhos; nem se poderão conservar contra as invasões de infinitas contrariedades, que os perseguem.

(Arte de furtar – autor anônimo)

Vencedor do Grande Prémio do Conto Camilo Castelo Branco, em 1991, o livro *Quatrocentos mil sestércios seguido de O conde Jano* é, curiosamente, pouco apregoadado pela crítica e pouco conhecido pela comunidade de autores em geral.¹ A primeira narrativa, diferentemente da segunda, situa-se numa mundividência característica da época romana, sem muita precisão cronológica, mas com fortes indícios de que seja durante ou após o império de Marco Aurélio, provavelmente no final do século II d. C. Uma das grandes evidências está no próprio título (“sestércios”) que remete diretamente a Roma e que constitui uma antiga moeda que valia dois asses e meio. Estamos diante do símbolo do dinheiro a delimitar o tempo e o espaço na produção do autor, a exemplo do que veremos em “O varandim” e “Ocaso em Carvangel”.

¹ Recentemente, já em 2015, Mário de Carvalho publica *Novelas extravagantes*, em que estão inseridas tais narrativas, acompanhadas de *Apuros de um pessimista em fuga*, cuja primeira edição data de março de 1999, com a intenção, provavelmente, de desfazer a pouca receptividade do público.

Do ponto de vista da geografia – motivo e razão de nossa investigação em torno da fortuna crítica de Mário de Carvalho – “Quatrocentos mil sestércios” satisfaz por veicular como tema a viagem, considerado um dos temas mais importantes da mitologia greco-latina. No entanto, e como não poderia deixar de ser, sob o olhar virado do avesso, à maneira subversiva, tão intrínseca a Mário de Carvalho quanto o discurso irônico e o tom parodístico. O mito da viagem ao avesso, portanto, é o que nos interessa analisar enquanto força motriz do conto em questão. Começemos por compreender como se articula seu entrecho e, em especial, a figura do protagonista, narrador-personagem e herói da trama.

“Quatrocentos mil sestércios” segue o modelo tradicional da narrativa, composta pelo prólogo ou exposição, pelo desenvolvimento, onde são urdidadas as ações dos personagens e, por fim, pelo epílogo, claramente demarcado. Consiste num conto linear, levado a cabo por um narrador-personagem que teria tudo para se configurar na figura épica por excelência, não fosse seu caráter picaresco e astucioso a manipular a história e os acontecimentos.

A partir de uma trama toda ela construída em torno do dinheiro, estamos perante um protagonista preguiçoso, irresponsável, ardiloso e, sobretudo, afortunado, haja vista o auxílio infalível da Fortuna em situações embaraçosas e adversas. Estamos diante de Marco, filho de um famoso centurião da Salácia, que se vê em apuros quando recebe a ordem paterna de cobrar de Lentúlio, o magarefe, a quantia de quatrocentos mil sestércios que este lhe devia. Não o pode fazê-lo pessoalmente por estar de saída para Olisipo onde demorará e será acompanhado pela sua falange de escravos. A dívida vence em dois dias, e o pai exige que Marco a restitua integralmente. Terá que ir vestido de toga e se portar de forma digna, com sobriedade e altivez. Depois de ter conseguido receber a dívida, Marco esconde os sacos do dinheiro sob o leito e acaba por deixar que os amigos boêmios realizem um banquete em sua casa.

No dia seguinte, depara-se com o primeiro de seus infortúnios: o roubo dos quatrocentos mil sestércios. Culpa os amigos e tenta persegui-los, mas apenas Víscon, o dono da taberna da Vénus Calipígia, o convence de que nenhum deles o havia roubado. De-

sesperado, assenhora-se da biga depauperada de um dos amigos beberrões que a abandonou em frente a sua casa e empreende uma viagem até onde mora seu colega Próculo, com quem estudou na juventude e filho de um pai latifundiário. O propósito de Marco é pedir-lhe emprestado a quantia roubada, deixando-lhe como penhor a biga. Hilariamente, percorre, portanto, a estrada de Miróbriga até ser abordado por um bufareiro com quem segue viagem. No meio do caminho, são cercados por bandidos que os rendem. No exato momento em que um dos salteadores iria assaltar o bufareiro, aparece uma patrulha liderada pelo optio, o seu comandante, a entoar uma canção militar. Assustado, o bando se dissipa sem antes atravessar com um dardo o corpo do mercador. Morto, é enterrado pela tropa, e sua mula com os sacos que carregava apossados por Marco que novamente empreende viagem. Inesperadamente, quem irá conduzir a biga será Cósimo, um dos soldados de confiança do optio, que a dirige com extrema velocidade e espírito de competição, o que atemoriza Marco.

Tendo chegado finalmente à vila de Próculo, Marco surpreende-se com o elevado número de escravos do amigo e com seu comportamento efeminado. Próculo, por sua vez, estranha o peso dos sacos que Marco carrega e o abriga em um quarto onde Marco pode a sós, após a saída do intendente germânico que se colocou como seu servo, averiguar de que se tratavam. Qual não foi sua surpresa ao ter se deparado com, nada mais, nada menos, milhares de moedas: “havia-as de ouro e de prata, e áureos e denários valiosíssimos e, mesmo, prata em libras”. Uma pequena fortuna que teria dispensado o empréstimo de Próculo. O impasse recai novamente sobre onde esconder tanto dinheiro. Resta-lhe sob o leito, a mesma medida tomada quando da dívida recebida do magarefe.

Ainda que rico com o dinheiro do mercador, Marco pede emprestado os quatrocentos mil sestércios para Próculo, valendo-se do argumento de que o pai precisava dessa quantia para investir no frete de navios para o transporte de lã, cereais e frutas com que negociava nos mais distantes lugares do mundo. Desconfiado, Próculo reluta até ser persuadido pelo discurso ardiloso e imaginativo de Marco que acabou por suscitar-lhe “a gula do lucro e o brio do empreendedor”.

No dia seguinte, depois de ter dormido com os alforges do mercador sob seu leito, qual não é o susto de Marco ao confirmar que fora novamente roubado: no lugar das moedas, foram colocados seixos de rio. Indignado, aos berros, Marco acusa tudo e todos de o terem roubado, mas acaba por fugir calmamente diante da constatação de que os escravos estavam armados e que poderiam trucidá-lo. Sua esperança repousa sobre o destacamento da tropa que, por sorte, ainda estaria no sítio demarcado. O optio toma a frente e ouve a história de roubo com tentativa de assassinato contada por Marco que, mais uma vez, aposta na sua grande capacidade de invenção e imaginação. Apesar de desconfiar da sua justificativa, o optio, movido pelo interesse no dinheiro, se prontifica a ir sozinho, sem escolta, à vila de Próculo. Este, ao avistar a chegada de Marco e do militar, repõe os alforges com o dinheiro sob o leito onde Marco dormira. Mais do que depressa, o optio, astutamente, transfere as moedas dos alforges para seus bornais e, de modo arrogante e autoritário, exige de Próculo uma explicação pelos alforges vazios. Sem acreditar no que estava a ouvir, Próculo questiona o militar que o ameaça de morte por desrespeitar sua autoridade. Ambos, enfim, o optio e Marco, acabam por roubar o ingênuo Próculo e saem da vila com os bornais e os alforges cheios. Na fuga apressada, Marco acaba por deixar a biga e a mula.

Com o peso dos alforges, Marco atrasa o passo e recebe ordem do optio de desviar o caminho, onde este o espera e o atinge na cabeça para que perca os sentidos. Tem início, portanto, outra parte da narrativa, já com Marco sem nenhum dos alforges e a chorar amargamente o seu infortúnio. O optio, assim, despe-se de sua investidura e foge com todo o dinheiro do mercador e de Próculo. Marco tem a ideia então de ir ao encontro do acampamento da patrulha e se aproxima de Cósimo a quem inventa uma outra história envolvendo dinheiro, de modo que a tropa se desloque para bem longe e ele possa perseguir, “com paciência e persistência”, o comandante ladrão. Enfrenta uma série de dificuldades e chega ao ponto de desistir até que se sente protegido pelos deuses e se lança vorazmente à procura do optio. Contudo, sem rastro deste, acaba por se aproximar da tenda dos salteadores e avista o chefe, Eládio,

que, por meio de palavras ameaçadoras, convence o bando a agir conforme suas orientações. Marco, temendo ser descoberto, forja uma maneira de escapar “daquela zona perigosa sem alarde nem ruído”. No afã de se afastar do bando, esqueceu-se do seu objetivo maior: recuperar os ricos sacos de sestércios.

Desanimado, portanto, anda mato adentro sem esperanças até que avista o optio a dormir tranquilamente, mesmo sabendo que tinha a seu encalço o filho do centurião. Movido pela vingança, Marco se dirige ao local onde está o militar e é surpreendido com um áspero grunhido que “fez estremecer as terras em volta”. Era a temida ursa Tribunda, que cobria de terror a campina desde Salácia até Miróbriga. Ilumina-se sua mente diante do que pôde constatar: a ursa havia matado o optio que tentou se defender arremessando o dardo que trazia consigo, ferindo-a com gravidade. Também constata que sorte idêntica poderia ter Eládio e seu bando, acampados à sombra da ursa. Novamente verte lágrimas de desespero diante de mais um infortúnio: como remover os sacos de dinheiro perante a maior das sentinelas? Foge para se sentir a salvo de suas garras e, sob a proteção dos deuses, arquiteta um plano com as poucas moedas que ainda possuía.

Resolve então aproximar Eládio da ursa Tribunda pelos dons da sutileza, sem que ambos o percebam. Arma uma armadilha qual Ariadne com o seu fio para atrair o Minotauro. Vale-se, assim, das moedas que trazia na túnica para atrair o bandido que morde a isca e acaba por se defrontar com a ursa. Marco assiste ao horror que ele próprio provocou, com a conseqüente morte de Eládio e a agonia de Tribunda, atingida pelo gládio de sua vítima. Espera, portanto, que ela expire para reapoderar-se dos bornais e alforges, o que acontece após um largo período de tempo.

Teve tempo ainda para saborear os tordos assados por Eládio em sua tenda e para roubar mais algumas moedas do outro ladrão. Ao que parece, o pior já havia passado, mesmo com todo aquele peso e com o esforço desumano em arrastar o seu rico quinhão. Consegue ordenar a uma carroça, movida por um escravo que regressava a Salácia, que parasse e o levasse de volta a sua terra.

Mesmo desconfiado do filho do centurião, do que exatamente estava a levar naquela bagagem descomunal, o escravo, temendo ser castigado por sua audácia perante um cidadão romano, o transporta em sua humilde carroça.

Por fim, no capítulo intitulado epílogo, Marco ainda se propõe a narrar alguns acontecimentos, para ele, dignos de importância, como a indiferença dos guardas à porta da sua cidade, quando da sua chegada, e de sua escrava Lícia, que se limitou a iluminar-lhe o quarto, onde mais uma vez Marco dispôs os sestércios, agora sobre a cama por sobre os quais dormiu. No dia seguinte, veio a saber que Víscon desejava falar-lhe. Para não incorrer no mesmo erro, escondeu as moedas debaixo da cama e forjou uma barricada no quarto, tendo ainda armado o palafraneiro com um dardo à mão para guardar a porta. Sob ameaças terríveis de que em seu quarto guardava ervas mágicas e venenosas, exigiu do palafraneiro cuidado extremo. Já na taberna, Marco vem a saber que os sacos de dinheiro recebidos do magarefe estavam ali, intactos, a sua espera. Sem querer dar ouvidos às justificativas descabidas de Víscon, Marco carrega os sacos para casa.

Estava, pois, rico o nosso personagem. O pai retornou um dia de Olisipo e ficou radiante por ter ganho o pleito, mas nada soube do restante do dinheiro, guardado em esconderijo seguro. Para aplacar a ira de Prócuro, de modo dissimulado, entregou-lhe algum dinheiro acrescido da biga e da mula, com promessas de sociedade no tal empreendimento do pai. Dedicou-se, a partir daí, ocultamente, a emprestar dinheiro a juros.

Passa a viver regaladamente e termina a narrativa com uma grande ironia: soube que foi erguida uma estátua ao herói que conseguiu matar a temida urso Tribunda. Quando passar por Miróbriga, irá depor uma coroa de louros no monumento em homenagem ao optio.

Resumidas, assim, as 71 páginas de “Quatrocentos mil sestércios”, deparamo-nos com um dos elementos mais instigantes do conto de Mário de Carvalho: o personagem narrador, protagonista de uma história em que ele é o herói e sobre o qual recaem as

adversidades do percurso. Um herói épico, diríamos. Entretanto, longe de seguir o modelo da epopeia tradicional, Marco pretende ser o avesso disso, dada a roupagem pícaro de que se veste e com a qual espera angariar a simpatia e o apoio do interlocutor.

Massaud Moisés (1999, p. 273) assim se coloca em relação ao herói tradicional: “Instintivo, genuíno, puro, ignorante das forças que possuía, conduzia-se por um dinamismo que se confundia com o próprio ato vital. À sua semelhança, o herói literário se caracterizava pela sua valentia, a coragem física e moral”.

Na trajetória da literatura portuguesa, personagens picarescos foram criados sem a ousadia de *O Malhadinhas*, de Aquilino Ribeiro, tido como o mais célebre dos pícaros rústicos modernos. João Palma-Ferreira destaca outras tentativas, como a de Domingos Monteiro ou mesmo Vitorino Nemésio de *Quatro prisões debaixo de armas*, “ou ainda, embora de forma muito diluída, (...) alguns contos de José de Araújo Correia e de José Cardoso Pires” (PALMA-FERREIRA, 1981, p. 135). Mais contemporaneamente, complementa Palma-Ferreira, Agustina Bessa-Luís, com *O mosteiro*, de 1981, imprimiu contornos picarescos dignos de interesse. Mário de Carvalho, ao que tudo indica, abraça tal caracterização em “Quatrocentos mil sestércios” por desconfiar cada vez mais dos heróis e das construções feitas à sua volta, conforme denunciou em entrevista a Lúcia Costa Gomes por ocasião da publicação do livro *A arte de morrer longe*. Marco é o protótipo, portanto, do anti-herói, do herói sem nenhum caráter, tal qual Macunaíma se configura para um Mário de Andrade na sua concepção moderna de Brasil.

O mais curioso é que semelhante caracterização se dissemina para o conto como um todo, a abranger os personagens secundários, como é o caso singular do optio, um militar subordinado ao centurião que se apropria dos alforques do bufareiro e dos sacos de dinheiro de Próculo em nome de uma ambição desmedida; dos comandados do próprio optio que se lançam mato adentro à procura de um pequeno “tesouro” inventado por Marco em nome dessa mesma cupidez. Acerca dessa caracterização de seus personagens, Nuno Costa, no suplemento do *Diário de Notícias* n.º 135, ressalta que

um dos aspectos mais interessantes neste autor é a pouca complacência que ele tem com as suas personagens. Mário de Carvalho nunca é “demasiado simpático” para com as figuras que cria. Quando uma personagem sua está a exibir um rol grande de qualidade, ele surpreende, levando-a a ter um gesto defeituoso, egoísta. Humano (SANTOS, 1999, p. 52).

Voltemo-nos para o pícaro por excelência, o protagonista desta “rapsódia” não brasileira, mas portuguesa. Marco, um jovem plautino por natureza, segundo Virgínia Soares Pereira (2012), narra em primeira pessoa as peripécias que considera dignas de serem narradas, desde a ordem imposta pelo pai de cobrar do magarefe Lentúlio os quatrocentos mil sestércios até a recuperação “hercúlea” do que lhe foi roubado pelo optio. Participa deliberadamente ao narratário – com quem dialoga – tanto seus infortúnios quanto seus êxitos. Discursa mais que atua. Essa posição, com a qual concordamos, é assumida por Fernando Cabo Aseguinolaza a propósito do estudo em torno da literatura picaresca na Espanha. Segundo o teórico:

El protagonista picaresco no actúa; habla. O, si se quiere, actúa hablando. Todas sus andanzas – sus fortunas y adversidades – son, en primer lugar, parte de un discurso. Y este discurso se produce en un contexto determinado, que, si de una parte lo provoca, es también, de outra, el marco hacia el que va dirigido (ASEGUINOLAZA, 1992, p. 74).

Enquanto relato autobiográfico, Marco se coloca na posição de quem seleciona o que pretende ou deseja compactuar com o narratário, ora solicitando o seu apoio, a sua compreensão, ora a sua cumplicidade e conivência. “La situación de la narración, por otro lado”, continua Aseguinolaza, “es marcadamente dialógica, y, en consecuencia, el prever e influir sobre la posible respuesta del ‘interlocutor’ está en la base del relato y confiere a la narración un cariz eminentemente retórico” (1992, p. 75). É o que podemos

evidenciar num dos momentos iniciais da narrativa, em que Marco, ébrio do vinho servido no banquete em sua casa, apela para a retórica ao se dirigir aos “leitores” sóbrios que, implicitamente, o condenavam pela desatenção com o dinheiro adquirido e esquecido em seu quarto:

Meus amigos, para quê contar-vos o que já adivinhastes, vós, que não tendes o espírito toldado pelos passes de Baco e que, tranquilos, me ledes à sombra de uma faia, enquanto ao longe o pegureiro vigia ternamente o seu rebanho e uma brisa suave e perfumada varre as vossas terras úberes? (CARVALHO, 1991, p. 27).

Ou mesmo antes, quando da instalação dos amigos no triclinio: “O vinho corria e contaram-se histórias que vos poupo, sabendo que não têm o mais pequeno interesse para o desenvolvimento desta” (CARVALHO, 1991, p. 24).

Do ponto de vista espacial, o leitor implícito assiste a um espetáculo em que são partícipes o narrador e o narratário, sem ter por que se identificar ou se sentir interpelado pelo narrador-personagem. A leitura, assim, se torna distante, mas não indiferente. O discurso com o narratário é o que move a ironia, a paródia e a tentativa de moralização. O princípio do epílogo retrata claramente essa condição assumida pelo narrador: “Tem paciência, leitor, manda afastar o escravo que já te chama para a ceia, aproveita, tu, os últimos raios de Sol que dardejам entre a folhagem, e lê, complacente, embora apressado, o relato do que se passou entretanto” (CARVALHO, 1991, p. 79).

Sem deixar de dar a atenção devida a Marco, pelo viés do foco narrativo, o elemento espaço – *leitmotiv* de nossa análise – requer reflexão mais aprofundada, visto as singularidades tecidas durante o périplo do protagonista, de Salácia a Miróbriga e o conseqüente retorno, a encenar um suposto mito da viagem. Do início ao fim do conto, somos envolvidos por este tema, seja quando da viagem do centurião, pai de Marco, para Olisipo, seja quando da maior e mais interessante viagem, a de Marco, com o objetivo de recuperar

os quatrocentos mil sestércios roubados. A primeira viagem se revela importante, na medida em que serviu de força motriz para as aventuras que posteriormente serão vividas pelo protagonista. Consiste numa “viagem pretexto”, movida pelo signo da obediência: se Marco não tivesse conseguido receber a cobrança do dinheiro devido e guardá-lo de forma cuidadosa, teria sido duramente punido pelo pai, possivelmente com a privação da herança.

Em razão do desaparecimento dos sacos de dinheiro e das implicações daí decorrentes, empreende a “grande viagem”, vivida ao sabor da aventura e das mais surpreendentes peripécias. O retorno do pai da viagem empreendida a Olisipo só se verifica nas linhas finais do epílogo, quando da narração despretensiosa de Marco após o enriquecimento “merecido”: “E assim me vi eu rico. Nada disse ao paterfamílias, que regressou um belo dia de Olisipo, radiante por ter ganho o pleito, porque ele poderia por lei reivindicar todo aquele dinheiro para si” (CARVALHO, 1991, p. 82). Assim, de “viagem pretexto” passa à “viagem resultado”, do ponto de vista do pai, que comprovou a eficácia da ação exigida *a priori*. Didaticamente, pelo olhar paterno, o filho aprendeu a lição. Em termos, digamos.

Entre a introdução, momento em que o pai anuncia a viagem para Olisipo, e o epílogo, quando do seu retorno, satisfeito com o cumprimento da ordem dada ao filho, interpõe-se o deslocamento de Marco de Salácia para Miróbriga para fins de recuperação dos valores que lhe foram roubados. Essa transposição efetuada pelo protagonista deveria constituir o que Eric Dardel chama de “Geografia Heroica”:

...aquela compreensão da Terra em que o espaço geográfico é considerado como um espaço a descobrir; apelo à aventura, ampliação da morada terrestre fixada pela tradição e pela vida em grupo. Ela abarca, de fato, dois aspectos bem diferentes: é obra do “herói”, personagem meio fabuloso meio histórico, se produzindo na atmosfera da “fábula”, em um mundo legendário em que se exaltam as virtudes viris, conquistadoras. Mas ela entra mais plenamente no horizonte de uma consciência his-

tórica, quando essa geografia se torna “heroica” pelos riscos assumidos, pelo espírito corajoso e empreendedor (DARDEL, 2011, p. 71).

Deveria constituir, mas de fato não constitui, isto porque Marco é um autêntico herói pícaro, dado a artimanhas e a estratégias sutis para atingir o que ambiciona. Não realiza “virtudes viris, conquistadoras”, antes é assistido pelos deuses, nomeadamente pela Fortuna. Rui Filipe Hilário complementa esta ideia ao advertir que, “por vezes, e, em jeito de lamentação, o jovem romano invoca o poder de outros deuses. No seu relato, tal o de um rapsodo de epopeia épica, recorre a entidades do panteão greco-latino” (HILÁRIO, 2006, p. 97).

Convém que assinalemos o papel da deusa Fortuna ao longo da trajetória desse anti-herói. Segundo o *Dicionário cultural da mitologia greco-romana*,

a Fortuna é identificada com a Tique dos Gregos; é a personificação da sorte, boa ou má, que acompanha os homens e rege a sua vida. Fala-se da *Fortuna bona* ou de *Fortuna mala*, porque se trata de uma divindade mutável, que encarna sobretudo o imprevisto e o inesperado da existência humana. A Fortuna distingue-se do Fado, o Destino, que é uma força cega e invencível (MARTÍN, 1995, p. 116).

Desde as primeiras linhas do conto somos convencidos de que tal deusa terá um desempenho importante nas ações de Marco, haja vista o desassossego que lhe proporcionou, tirando-lhe o que mais gostava de ser: preguiçoso, indisciplinado e beberrão: “Poderia ter passado aqueles dias em perfeito sossego sem dar azo a Fortuna a que se intrometesse comigo” (CARVALHO, 1991, p. 11). Mais adiante, reconhece a ação afortunada da deusa quando da morte do optio pela ursa Tribunda:

E então percebi tudo. O optio dormia, sim, mas o último dos sonos. Fortuna não quis que ele pudesse gozar rega-

ladamente a pecúnia tão miseravelmente angariada, e puseira-lhe na frente, fazendo vontade à Justiça, a tremenda ursa Tribunda o que havia abatido ao peso das suas desconformes garras (CARVALHO, 1991, p. 68).

Outros deuses concorrem com a Fortuna no sentido de reger a sua vida, conforme acentua Rui Filipe Hilário. Marco apela por que o orientem, reage surpreso com o fato de ter chegado são e salvo após a corrida desenfreada a bordo da biga comandada por Cósimo, reconhece o poder dos deuses quando antevê apetrechos do optio pelo mato adentro, ainda que desviado do caminho em certo instante e, por fim, se sente agradecido por Eládio, o salteador, ter mordido a isca da trilha das moedas que levaria até a ursa. Contrariando, pois, o provérbio latino *fortuna favet fatuis*, o conto de Mário de Carvalho subverte o ensejo da sorte e a faz bafejar favoravelmente a um herói pícaro, nada parvo, nada ingênuo. Antes muito inventivo e imaginativo.

Identificaremos, ao longo da “grande viagem”, diversas situações em que a capacidade intelectual de Marco conflui para a fabulação, o que torna sua narração muitas vezes cômica e bem humorada; outras tendenciosamente irônicas, ao sabor estilístico do autor. Começamos, portanto, por registrar um recurso estrutural importante adotado pelo narrador durante o relato autobiográfico de sua “odisseia”. Diz respeito às quatro divisões do texto, incluindo o epílogo. A primeira delas corresponde à cobrança dos quatrocentos mil sestércios das mãos do magarefe Lentúlio e vai até o seu desaparecimento durante o bacanal realizado na casa de Marco, com a primeira ideia para tentar recuperar os valores roubados. A segunda quebra da narrativa tem início com a apresentação de Próculo e segue com a viagem pela estrada de Miróbriga, a caminho da vila do amigo latifundiário. Nesse segundo momento da história é que se desencadeiam as mais incríveis peripécias que irão culminar na terceira quebra quando da perda de sentidos de Marco, provocada pelo optio. A terceira e última parte do desenvolvimento, que antecede o epílogo, principia com o despertar de Marco depois de ter sido atingido pelo cabo do pilum do líder da tropa e chega ao apogeu ou clímax quando suas mais sutis e criativas ideias são colocadas em

prática com o intuito, único e exclusivo, de se sair vivo e de voltar a ser o dono de todo o dinheiro conquistado. O epílogo, enfim, equivale ao final feliz do *bon vivant* que dispõe ainda da engenhosidade para persuadir o palafrenero a vigiar, de forma inflexível, a porta do quarto onde, mais uma vez, depositou não mais os quatrocentos mil sestércios, mas cerca de um milhão deles.

Seja, pois, a “grande viagem”. O tema da viagem é considerado um dos mais importantes da mitologia greco-latina,

onde deuses e heróis não param de percorrer o mundo. Os três grandes mitos da viagem são os relatos dos périplos, aventureiros e ricos em peripécias, dos Argonautas, de Ulisses e de Eneias; mas, se é verdade que são os mais conhecidos, estão longe de ser os únicos (MARTÍN, 1995, p. 246).

De fato, não são os únicos. A viagem de Marco de Salácia a Miróbriga circunscreve-se à época de Roma, na antiga Lusitânia, e teria tudo para se igualar à de Ulisses ou à de Eneias não fosse o seu caráter picaresco, a destituir seu herói das qualidades inerentes a sua epicidade. O ponto de partida – Salácia – equivale hoje ao que conhecemos como a cidade de Alcácer do Sal, situada na margem norte do rio Sado, ao longo da costa de Lisboa. Mário de Carvalho, fiel aos dados históricos, o que se configura como uma de suas principais características, procurou dar à trama uma localização geográfica fidedigna, para além da perspectiva temporal. De acordo com o arqueólogo José Carlos Faria (2002, p. 50), “Alcácer era *Salacia* na época romana”. “O nome latino foi *Salacia* ou, segundo Plínio, *Salacia Urbs Imperatoria*. (...). O novo nome poderá ter-lhe sido atribuído por Júlio César...” (FARIA, 2002, p. 125).

De igual modo podemos nos referir quando de Miróbriga, ou Meróbriga, ou ainda Merobrica, destino de Marco até a vila de Próculo. Na opinião de D. Fernando de Almeida, na renomada obra de Plínio, *Naturalis Historia*, encontra-se no Livro IV, 116, que

os “oppida” (povoações fortificadas) mais famosos dos Lusitanos, situados sobre a costa, do Tejo ao Algarve (...) eram *Olisipo*, *Salacia* (a *Urbs Imperatoria*, segundo toda a pro-

babilidade Alcácer do Sal) e *Merobrica*; depois o “Promunturium Sacrum”, etc. Por consequência, entre Sagres e Alcácer devia ter existido a cidade fortificada que levava aquele nome. Até hoje não se descobriram, neste largo trajecto de cerca de 150 quilómetros, quaisquer outros restos de grande povoação romana a não serem estes nas proximidades de Santiago de Cacém. E assim foi feita a muito provável identificação: Meróbrica teria sido ali (ALMEIDA, 1964, p. 11).

A “grande viagem”, portanto, de Marco se dá entre a atual Alcácer do Sal e Santiago do Cacém, cerca de 50 km de distância uma da outra. O mesmo espaço percorrido por Marco na hilariante biga. Ao contrário de uma biga verdadeira, movida por dois cavalos fortes, a biga de Promptínio, um dos amigos beberões de Marco, “ganha” de um militar, era puxada por “cavalo e meio”,

porque a pileca que lhe haviam atrelado, curvada, com o focinho ao rés da calçada, decerto lazarenta, não valeria mais que meio cavalo, a avaliar pelo porte abatido e por aquele ruído sibilado que lhe emergia das entranhas, cada vez que respirava (CARVALHO, 1991, p. 24).

Abandonada pelo dono após o roubo dos quatrocentos mil sestércios, é aproveitada por Marco tanto para ir à vila de Próculo, quanto para tentar negociá-la com ele. Ironicamente, Mário de Carvalho destitui de grandeza o transporte tipicamente romano não só por suas condições extremamente precárias, mas, e sobretudo, por ser conduzida por um anti-herói que viverá peripécias hilárias a sua frente. Em diálogo com o narratário, o protagonista brinca jocosamente após ter insistido em dirigir a biga de “modo pessoalíssimo e temerário” ao passar por uma ponte: “Já conduziram uma estuporada biga? Não? Afortunados mortais que mal sabeis apreciar o esforço dos aurigas e a destreza dos bárbaros que combatem em carros de guerra” (CARVALHO, 1991, p. 31). Estamos diante de um personagem que está aparentemente disposto a vencer os perigos em prol do que almeja, não obstante as pernas dormentes e o arrependimento de ter avançado tanto. Projeta-

se no espaço, assumindo “uma organização coordenada rudimentar centrada no eu, que se move e se direciona” (TUAN, 2013, p. 21). Vive uma nova experiência, complementa Tuan, sendo o espaço experienciado de várias maneiras: “como a localização relativa de objetos e lugares, como as distâncias e extensões que separam ou ligam os lugares, e – mais abstratamente – como a área definida por uma rede de lugares” (TUAN, 2013, p. 22).

A viagem continua seu curso e novo acontecimento se cumpre, a mudar a trajetória traçada previamente pelo narrador-personagem. Nada mais, nada menos que a companhia de um mascate, um bufarinheiro que passava a vida na estrada e que o interpelou para fazer valer o entretenimento de outros viajeiros. Montava uma mula forte e arrastava outra mais escura e pequena. O importante para a trama é que trazia entre as pernas gordos alforques que implicarão nova peripécia. Entre uma história e outra entabulada ao longo do caminho, o mascate prestigia Marco ao invocá-lo como militar ou a reconhecê-lo como verdadeiro cidadão romano que aprecia os combates de gladiadores. No íntimo, porém, o protagonista teme confessar que não se sente realizado perante uma cena dantesca composta por gladiadores velhos e enfermos a se exporem ao ridículo e à morte espetacular. Estampa uma faceta heroica e, no fundo, manifesta um comportamento humano sensível, o que acontecerá em outras situações da narrativa. Marco sabia que “a personagem de perfil heróico individualiza-se pela supremacia a nível moral, psicológico e comportamental, pela grandeza dos seus actos” (GOUVEIA, 2001, p. 59). O que evidenciamos em “Quatrocentos mil sestércios” é um jogo dialético entre aparência e essência, sobretudo no trajeto de Salácia a Miróbriga, quando Marco precisa agir ou arquitetar planos para reaver o dinheiro roubado. Herói exteriormente, mas humano e despido de excepcionalidade em secreto.

O sobressalto se dá quando do cerco a que são submetidos pelo bando de Eládio. Marco escapa da morte não só porque é afortunado, mas, e sobretudo, porque é cauteloso e atento, o que se verificará no decorrer desse transcurso como um todo. Mas também porque é inventivo e esperto. “But to know a place”, argumenta Tuan, “in the full sense of knowing requires participation by the dis-

cerning eye and mind” (TUAN, 1975, p. 161). A falta de experiência de Marco na viagem empreendida é cobrada pelo optio, que chama a sua atenção para a desgraça ocorrida:

- Então viajante, não leste os éditos?

Que é que eu havia de responder a isto? Sabia lá quais éditos... Não leio coisas de mais proveito quanto mais os maçadoríssimos éditos...

- Viaja-se em grupo! – bradou o homem. – Espera-se às portas das cidades até se formar um grupo! Olha o resultado... O teu companheiro no chão, atravessado por uma lança e tu, aí, feito parvo sem saberes bem o quanto deves ao exército (CARVALHO, 1991, p. 38).

Ajudado, inicialmente, pelo optio que, enquanto comandante de tropa, tinha a experiência do lugar, Marco acaba por ser conduzido pelo subalterno Cósimo até a vila de Próculo, onde chega são e salvo, ainda que sobressaltado com a velocidade que Cósimo imprimira a sua biga depauperada. A experiência de Cósimo em conduzir bigas garantiu a segurança de Marco que, romano como era, entregou-se aos cuidados dos deuses. O conhecimento do caminho mais curto era uma das virtudes de que se gabava Cósimo, para quem o espaço era inteiramente familiar, tanto que retorna a pé ao ambiente de origem, contentíssimo por ter dirigido como nos velhos tempos.

É interessante que destaquemos o quanto a experiência se reveste de importância no que diz respeito à esperteza humana: só depois de ter sido roubado por duas vezes do mesmo modo, ou seja, terem levado os alforjes de dinheiro sob o leito em que dormia, Marco adquiriu o conhecimento necessário para não mais incorrer no mesmo erro, o que somente veio a acontecer no epílogo, de posse dos alforjes do mascate e do dinheiro emprestado à força por Próculo. Assim reforça Tuan: “experienciar é vencer os perigos. A palavra ‘experiência’ provém da mesma raiz latina (*per*) de ‘experimento’, ‘experto’ e ‘perigoso’” (TUAN, 2013, p. 18). Marco deixou de ser, portanto, um inexperiente, ainda que, em nenhum momento, tenha deixado de ser um pícaro.

Curiosamente, o arrogante optio, que se vale de sua autoridade e altivez por ser militar, não detém a capacidade plena para assimilar

a experiência, visto o que o espera durante o trajeto de fuga mato adentro. Marco, ao contrário, age por meio da visão e do pensamento, sobretudo com a imaginação e com a incrível habilidade de inventar histórias, o que lhe assegura sucesso no que entabula. A experiência, sob a perspectiva de Tuan, requer a conjunção do “ver” e do “pensar”, enquanto processos intimamente relacionados. Para o geógrafo chinês:

Em inglês, “eu vejo” significa “eu entendo”. Há muito tempo, que já não se considera a visão apenas um simples registro do estímulo da luz; ela é um processo seletivo e criativo em que os estímulos ambientais são organizados em estruturas fluentes que fornecem sinais significativos ao órgão apropriado. Os sentidos do olfato e do tato são educados mentalmente? Tendemos a negligenciar o poder cognitivo desses sentidos. No entanto, o verbo francês *savoir* (saber) está intimamente relacionado com o inglês *savour* (sabor). O paladar, o olfato e o tato podem atingir um extraordinário refinamento. Eles discriminam em meio à riqueza de sensações e articulam os mundos gustativo, olfativo e textural.

A inteligência é necessária à estruturação dos mundos. Do mesmo modo que os atos intelectuais de ver e ouvir, os sentidos do olfato e tato podem ser melhorados com a prática até chegarem a discernir mundos significantes (TUAN, 2013, p. 19).

No relato autobiográfico do narrador-personagem, é dada ao narratário a oportunidade de perceber o quanto os órgãos do sentido são relevantes para as resoluções das peripécias. Um simples modo de caminhar descortina um dado comportamento. É o que acontece quando o optio empreende a caminhada militar até a vila de Próculo, acompanhado pelo estilo “bucólico” de Marco:

Não era o meu estilo de caminhar, eu que me atardo a ver cousas, que atento em qualquer besouro ou libélula a adejar, que reparo no rabito tufado de um coelho a embrenhar-se nas urzes, que tenho a cabeça cheia de

reminiscências bucólicas. Aquilo não era andar, era marchar (CARVALHO, 1991, p. 54).

Despojado das armas defensivas com o intuito de se tornar mais ligeiro em meio à fuga, o *optio* acaba por se converter numa presa fácil. Marco, por sua vez, ao valer-se da esperteza e das pistas deixadas pelo comandante da tropa, embora tenha se perdido em várias ocasiões e se exaurido em outras, mas sempre auxiliado pelos deuses, atinge o objetivo de alcançar o ladrão de seus “pertences” valiosíssimos. “Com paciência e persistência”, conforme o próprio narrador-personagem ressalta, aguarda o melhor momento para agir. Sempre desprovido de qualidades heroicas, literalmente assumidas, Marco se surpreende com a audácia e a ousadia com que conseguiu se desvencilhar de uma série de perigos e armadilhas, tanto para chegar perto do acampamento de Eládio, quanto para dele se afastar e não ser percebido. Caracteriza-se, pois, como um herói às avessas que antes recua e se esconde, sem se colocar à mostra, a não ser quando tenciona ludibriar pela palavra, em prol dos interesses unicamente pessoais. O discurso antecede, indiscutivelmente, o ato. Eis a chave-mestra para o “bem-sucedido” desfecho da viagem trôpega e às escuras que se delinea a cada experiência vivida.

Ao contrariar a roupagem do ser de eleição ou semidivino, inerente, por exemplo, a Eneias a quem toma por modelo exemplar, Marco mergulha mais profundamente na capacidade de engendrar estratégias que antecipam as atitudes de seus adversários, sejam eles humanos ou animais, como a ursa Tribunda.

Convém que dediquemos algumas linhas a essa personagem, cujo papel será decisivo para a resolução do clímax que desembocará no epílogo. Sua aparição se declara, inicialmente, no plano do discurso, na medida em que nasce de um comentário de Marco quando chega às termas e ali não encontra os amigos de sempre, levados à caça por lazer. Em forma de mau agouro, deseja que sejam recebidos pelo “grande terror dos campos de Calipo”, a ursa Tribunda, a correr com eles à patada. Aparição nada inocente, portanto, funcionando antes como mote para o realçamento do potencial picaresco de Marco.

A partir da constatação da morte do optio é que vai se comprovar a presença nada retórica da urso, a assolar “toda a campina desde Salácia a Miróbriga”. É descrita como um ser selvagem e monstruoso, a lembrar os relatos antigos sobre o medo nas montanhas e nas florestas. Segundo Tuan,

As montanhas aparecem na categoria de natureza teimosa e incontrollável, fora do domínio humano e até, de certo modo, além da competência de Deus. Igualmente os animais selvagens e as florestas sombrias. Os significados do radical da palavra *wilderness* são sugestivos: o adjetivo *wild* vem de *willed* e *deor* é inglês antigo para “animal”. *Wilderness* é, então, a região de animais selvagens sobre os quais os seres humanos não têm controle. Na Europa Setentrional as bestas selvagens viviam nas florestas. Como cenário ou meio ambiente *wilderness* é floresta, e na verdade a palavra *wild* pode ter outro radical, *weald* ou *woeld*, palavra do inglês antigo para floresta. Os campos cultivados representam o mundo familiar e humanizado. Ao contrário, a floresta circundante parece estranha, um lugar de possíveis estrangeiros perigosos. (...). A floresta é um labirinto através do qual se arriscam os caminhantes. Eles podem literalmente perder-se, mas perder-se também significa desorientação moral e conduta desordenada. A floresta está cheia de bandidos – animais selvagens, ladrões, bruxas e demônios (TUAN, 1995, p. 129).

A campina que interliga Salácia a Miróbriga pode não se configurar como uma floresta na acepção primeira da palavra, mas funciona como um ambiente bastante inóspito e desumanizado, haja vista ser habitada por bandidos, pela urso Tribunda e seus filhotes e, ainda, por ladrões, a exemplo do optio e de Marco. Na verdade, estes dois últimos se valem dela como refúgio da perseguição de Próculo, embora o primeiro tenha a intenção de lá abandonar Marco à própria sorte. A grande adversidade, a essa altura do conto, passa a ser não mais o optio – a dormir “o último dos sonhos” –, mas a temível urso que guardava como uma sentinela os sacos de sestércios, mesmo ferida profundamente pelo dardo do comandante.

No entanto, Marco lembra que o acampamento dos bandidos está ao pé da sombra da urso e disso poderia tirar proveito. Roga novamente o poder dos deuses sobre as suas adversidades e é auxiliado por eles com o aguçamento do engenho. Reforça, assim, que a astúcia está acima de qualquer ato de heroísmo, visto não ter sido criado para “atacar ursos gigantes e mal-humorados”. E ela consiste justamente na tentativa de aproximação entre Eládio – o temido bandido – e a urso – a monstruosa fera, numa simbiose perfeita a solucionar o impasse em que havia se metido. Planeja, então, um jogo que remete diretamente à mitologia grega, mesmo ele sendo romano. Um jogo às avessas, como a “grande viagem” e o protagonista anti-herói.

Dotado de “sutileza e flexibilidade”, Marco dispõe, cuidadosamente, as poucas moedas que lhe restaram atrás da tenda de Eládio, de modo a configurarem um caminho que levaria até a urso. Sem qualquer modéstia, invoca os “cidadãos” que o leem a aplaudiremo, dada a engenhosidade em que dispôs as moedas. Constrói, assim, um subterfúgio eficaz para o intento maior: o resgate dos sestércios. O mais interessante nessa passagem e que remete à mitologia grega é o fato de o narrador confessar que seu ardil consiste numa “nova versão altamente valorizada e adaptada com subtileza da lenda do fio de Ariadne. E o furor daquela urso bem valia o do Minotauro...” (CARVALHO, 1991, p. 71).

A leitura às avessas do mito de Teseu e o Minotauro só confirma o caráter irônico e burlesco do personagem, a subverter o que se tem por canônico. Em vez de promover a morte da urso Tribunda pelas mãos de Eládio, como Ariadne agiu ao oferecer a espada e o novelo de linha para Teseu, Marco fomenta a cupidez do bandido e o lança cada vez mais labirinto adentro, onde não terá saída. A floresta ou a campina por onde se infiltra Eládio, conforme acentuado por Tuan, se converterá no labirinto no qual se defrontará com a ferocidade, a sua e a da urso. Bandido e fera juntos, sob o olhar monstruoso de Marco. Portanto, o fio de Ariadne adquirirá no conto dupla significação, na medida em que implicará tanto seu viés mítico quanto figurativo. O problema complexo com o qual se confrontou – o de se livrar de ambos, bandido e fera – chegará a

uma solução favorável, bafejada em muito pela sorte, pelos deuses e, sobretudo, pela sua própria engenhosidade.

Vale ressaltar que as armas utilizadas para atingir Tribunda são o dardo e o gládio, destacadas poeticamente pelo autor num exímio jogo estilístico, em que concorrem rimas internas, aliterações e assonâncias: “A ursa, depois do *dardo cravado* pelo optio, havia sido trespassada em *pleno peito pelo gládio afiado de Eládio*” (CARVALHO, 1991, p. 74 – grifos nossos).

Seu anti-heróismo é tão flagrante que se exime de sacrificar Tribunda em nome de um sentimentalismo que percorre várias passagens do conto e que aqui culmina com um autoquestionamento: “Por que é que sou assim?” A glória acaba por ser sufocada por uma falsa comiseração que beira a tentativa de se autopiedar, manifestada pelo emprego de expressões e pensamentos que fogem à verdade deflagrada pelo narratário, com quem Marco dialoga ou finge dialogar, num cariz claramente retórico. É o caso de “desgaste emotivo”, “penosíssimo caminho”, “merecidamente”, “todo o meu esforço e determinação”, “gemendo do esforço”, “extenuado”. Ajudado novamente pela sorte e, quem sabe, pelos deuses, adentra Salácia de posse dos gigantescos sacos de dinheiro e se torna rico, graças ainda à devolução, feita pelo taberneiro Viscon, dos quatrocentos mil sestércios pagos por Lentúlio. Sua estúrdia atinge as raias do atrevimento ao prometer a Próculo, com o intuito de aplacar sua ira, “sociedade no tal empreendimento inventado de remessas de trigo para o Ponto” e chega às vias de fato quando decide, ocultamente, emprestar dinheiro a juros e a esperar que um dia o pai expire.

Ao fim e ao cabo, a figurar como um acontecimento subitamente lembrado, sem muita importância e relevo, Marco informa que o optio fora condecorado herói por ter liquidado a ursa e mais quinze ladrões e por ter sucumbido em seguida, “após um combate homérico”, o que lhe garantiu um lugar no pódio dos homens audazes. Ao empunhar a arma da ironia, Mário de Carvalho revolve o panteão do heroísmo. Ao eleger um pícaro para uma mítica viagem às avessas, consagra uma lição de moral também ela subversiva. Diante de um Bem inexpressivo, parece que o Mal pode durar. Uma nova fábula se impõe. Eis tudo.



“Ocaso em Carvangel”: do insólito à subversão da narrativa

Difícilmente acorda a antiga memória e recordamos que estas estrofes são do cântico que salmodiavam os marinheiros, belos como heróis da Iliada, quando passavam os grandes, os excelsos navios e avançavam indo – quem sabe para onde.

(Trecho de “Os navios” – Konstantinos Kavafis)

Passa agora o casco negro num bamboleio manso. É um lugre-barca, vela redonda no mastro real. O pano vai todo largado. Poucas sombras se lhe remexem no convés.

Eis a ré, finalmente. Acima, no cadaste, antes de se embrenhar mais no nevoeiro, pode talvez ler-se Maria Speranza, bom nome para navio.

(O Livro Grande de Tebas, Navio e Mariana – Mário de Carvalho)

Uma mesma moeda. Um nobre de mesma linhagem. Um grupo de anarquistas. Um protagonista avesso ao senso comum. Apenas alguns dos ingredientes da receita de “O varandim” que povoam a inusitada novela “Ocaso em Carvangel”, ambas a tecerem em coro o volume publicado por Mário de Carvalho em 2012.

Muito mais longa e complexa do que a primeira novela, “Ocaso em Carvangel” concorda com o pensamento de António Guerreiro (1990, p. 31), para quem “há sempre algo de obtuso, um nível de sentido que atravessa o interior do texto e vive do implícito e da insinuação” na produção de Mário de Carvalho. Nela o que impera se situa no plano do extraordinário, da singularidade. Do insólito, enfim.

A começar pelo entrecho narrativo, construído difusamente, de forma digressiva, com personagens que gravitam ora em torno de Rossélio – o protagonista –, ora em torno do *Maria Speranza* – o esperado navio que nunca chega ao porto de Carvangel, mas que já aparece em *O Livro Grande de Tebas, Navio e Mariana*, publicado em 1982. Acontecimentos insólitos marcam o cenário da novela, como

ressalta Ramiro Teixeira acerca da selvagem morte dos pescadores das aldeias de Nimur e Agade, igualmente suscitadas no conto “Agade e Nimur”, do livro *Contos da sétima esfera*, de 1981:

...todos os anos se assassina mutuamente, com requintes de supra crueldade em pleno mar, sem outro motivo aparente que não o de proporcionar um espetáculo gratuito, entre o folclore e o exibicionismo de todo absurdos, dado nunca haver sobreviventes da matança, aos turistas e cidadãos locais, que a tudo assistem impávidos e serenos, tal como as autoridades que somente esperam pelo estertor do último dos litigantes para recolher os corpos, ou o que deles sobrar, antes que nuvens de grifos venham a lançar-se sobre o remanescente humano da contenda! (TEIXEIRA, 2013, p. 226).

Afora os acontecimentos, coexistem na bruma do insólito um canhão-símbolo que nunca foi disparado; um istmo que leva a uma cratera; uma diligência cercada por mabecos, típicos cães selvagens da África e o mais incrível: um navio ansiosamente esperado e que, por fim, parece existir apenas no plano da imaginação.

É o que veremos com mais acuidade na análise que pretendemos desenvolver em torno da geograficidade em “Ocaso em Carvangel”, de modo a configurar o mapa geográfico/fenomenológico em associação à trama novelesca tão bem urdida pelo autor.

Assim, perfazendo 136 páginas distribuídas em dezesseis capítulos, “Ocaso em Carvangel” descortina-se com a figura de Rossélio Zeidrik, jovem tabelião enviado a Carvangel pelo pai para lá ocupar o lugar do “condiscípulo antigo, grande jurista e homem de saber”, Dr. Huysler, proprietário do cartório da cidade. De posse da metade do que o pai pôde conseguir dos credores, Rossélio deixa não só sua cidade – cujo nome não sabemos –, como duas “pretendentes”: Liselotte e Gherda, a pura e a pecadora; a ilibada e a amante de todos os homens.

Principia-se, pois, o primeiro capítulo com a caleça a caminho de Carvangel, conduzida aos solavancos pela estrada, “uma

pista pedrosa, de areias rijas, que varava todo o istmo. Era uma longa estreiteza rasa, milhas e milhas de rebordos irregulares, ligando os horizontes difusos do grão-ducado à crista escarpada da cratera” (CARVALHO, 2012, p. 86). Um istmo a desembocar numa cratera. Eis Carvangel.

A título de curiosidade, reza, nos dicionários especializados em geologia e geomorfologia, que a forma de relevo istmo compreende uma faixa de terra cercada de água por dois lados, servindo de elo de ligação para corpos continentais de tamanho muito maior. Vide o istmo do Panamá, na América Central. A importância de Carvangel reside, portanto, no que ela representa: um canal de ligação entre dois mundos de terra. Apenas representa, visto que não estabelece a ligação com terra nenhuma. A noção de istmo subverte-a Mário de Carvalho, assim como outros elementos ou categorias. Veremos.

O primeiro indício de que Carvangel faz as vezes de um canal de transição é a menção ao nome do famoso navio *Maria Speranza* logo nas páginas iniciais, em razão do número de carruagens que estava se dirigindo para a cidade, num tropel desenfreado, como a aguardarem a chegada da dita embarcação. É digno destacar que, em todas as vezes em que o nome do navio é citado, sua grafia se faz em itálico, a prescindir, invariavelmente, do seu denominador. Em tais circunstâncias, funciona como uma metonímia, o que, para o leitor, se revela altamente significativo, dada a sua vasta ocorrência no desenrolar de toda a novela, isto é, nada menos do que 49 vezes, com regularidade garantida em todos os dezesseis capítulos.

Em meio à viagem tumultuosa, assombra a mente de Rossélio não Liselotte ou Lisse, de “brandura apagada”, mas Gherda, a loura veneziana que, a cada mover de olhos, irrompe “uma ironia despreziva e um arrebatamento abrasador”. Mais adiante, outras e outras mulheres assombrarão Rossélio, que se verá assediado pelas mais disparatadas razões. Em uma das entrevistas concedidas ao longo de sua fecunda produção, Mário de Carvalho salienta que só há dois tipos de mulher em sua escrita: “A mulher que age e a mulher que espera (...) As mulheres dos meus livros estão entre dois pólos. A mulher que percorre o espaço e a mulher que espera”. Certamente,

Lissa se enquadra no segundo polo, ao passo que Gherda, para a impaciência e desespero de Rossélio, desbrava o espaço da liberdade e da autonomia. Mas surpresas ainda virão.

Durante a jornada até Carvangel, assoma um dos casos insólitos: o aparecimento de mabecos a cercarem a caleça, naturalmente afastados pelo chicote do cocheiro. Como se compusessem o cenário da viagem, os mabecos voltarão a atormentar outras diligências, especialmente aquela em que se encontram dois jesuítas e outros personagens curiosos.

Ao chegar ao fim da odisséia até Carvangel, Rossélio avista o canhão da íngreme ladeira. Cabe ao narrador a descrição não só do artefato de guerra, como, e sobretudo, da paisagem que se lança à vista:

Por ali abaixo, casario e telhados de Carvangel derramavam-se festivamente até ao mar, pejado de pequenas embarcações, de velas muito alvas e ridentes. Em frente, à distância, a ilha de Katzenjammer, cerradamente arborizada sob o planar de aves marinhas. De ambos os lados, arcos de recifes, rasados pela espuma, que deveriam ter sido rebordos da cratera, em tempos remotos, e que curvavam erodidas eflorescências para o lado de terra.

À esquerda, adiantado e sobranceiro, mas um pouco abaixo destes cumes, o descomunal canhão, com o tubo dominando os longes, rebrilhava agora ao sol, como um guerreiro de armadura completa, de pé, ao canto de uma mesa engrinaldada, em que populares, despreocupados, cantam e bebem. À retaguarda, muito em baixo, transposta a barreira rochosa, tinha ficado para trás a faixa sombria do istmo, a perder de vista. Ladeava-a uma costa irregular e empardecida. Coberta de extensões pantanosas, que mal se destrinçavam do escuro do mar (CARVALHO, 2012, p. 93-94).

Os detalhes da descrição constituem a projeção do olhar de Rossélio sobre o ambiente que o aguarda. É a sua percepção que aflora pela pena do narrador. Na esteira do pensamento de Yi-

Fu Tuan, “*percepção* é tanto a resposta dos sentidos aos estímulos externos como a atividade proposital, na qual certos fenômenos são claramente registrados, enquanto outros retrocedem para a sombra ou são bloqueados” (TUAN, 2012, p. 18 – grifo do autor). Para Rossélio, sobressai, portanto, a par da natureza pitoresca de Carvangel, o portentoso canhão que representará, em todos os momentos em que é suscitado, a sensação de defesa e de segurança de que a cidade necessita ou, pelo menos, deveria necessitar. O curioso é que vale mais o que representa, e menos para o que de fato deve servir, visto nunca ter sido disparado.

Entretanto, o mais curioso se manifesta logo após a descrição primorosa do narrador. Diz respeito à tentativa de diálogo do cocheiro com Rossélio; falhada em função de sua total ineficácia. De que vale falar de um navio que ainda não chegou para um forasteiro? Como supor um lugar-comum a um viajante cuja percepção se atém ao que a cidade parece oferecer? Diferente é, pois, a percepção do cocheiro, concentrado no “fenômeno” chamado *Maria Speranza*. Surpreendentemente, ele pressupõe que transportava mais um passageiro com destino a Carvangel sob o pretexto de embarcar no famoso navio. Ao fim desse primeiro capítulo, já é possível entrever a subversão de tempo e espaço que constituirá esse sim o lugar-comum da novela, haja vista o que nos espera: um tempo indeterminado para a chegada do *Maria Speranza* que navegará, sabe-se lá, em que espaço para além de Carvangel. A percepção do cocheiro abre a janela das possibilidades interpretativas em torno do que Rossélio descortinará ao longo do período em que estiver na cidade. O suspense, característico de Mário de Carvalho, tem início justamente com o olhar perscrutativo do cocheiro para o porto, o azul e a ilha. Ilha, mas que ilha? Não é um istmo? É preciso, pois, que adentremos os capítulos seguintes para a compreensão de tais implicações.

O mesmo comportamento antevisto no capítulo I se verifica com o Dr. Huysler quando da recepção em seu cartório ao jovem notário. O *Maria Speranza* enche os olhos do Dr. Huysler só pelo fato de poder ser vislumbrado, quando chegar, da janela do quarto do sótão onde Rossélio ficará hospedado, não dando margem a

retorquir qualquer observação que seja. Acomodado em seu novo espaço, Rossélio é apresentado à criada Pamina e, já no capítulo III, à filha atrevida do Dr. Huysler, Neyra, autora, em grande parte, do semanário *O Tambor de Carvangel*, “instrutivo, castigador e indispensável”. Ambas acercam-se do notário com intenções de exercer o papel de “esperar” e anseiam por embarcar, como todos os habitantes de Carvangel, no *Maria Speranza*, a contar pelo casal barão e baronesa de Travenk. Outras duas mulheres se apresentam a Rossélio, as irmãs Mascha e Reischa, que ficarão à espera do príncipe dos mabecos, figura emblemática e misteriosa.

No capítulo V, concomitantemente à presença das mulheres de Carvangel e às que Rossélio deixou na cidade natal, somos apresentados a Schmiss, “comerciante de nistros”, “grande entendedor de vinhos” que se aproxima de forma pretensiosa de Rossélio, aparentemente interessado na sua condição de notário. Novamente incorre uma tentativa de diálogo em torno do *Maria Speranza* e, pela primeira vez, Rossélio é instado a se manifestar a respeito, uma vez que constitui ponto pacífico para Schmiss ter a bordo do navio “um notário tão simpático”. Diante da negativa em sair de Carvangel, com o argumento de que é “notário de terra”, o diálogo muda de tom e a atmosfera criada beira o desapontamento. Para Schmiss, a condição de notário pressupunha o conhecimento do paradeiro do *Maria Speranza*, mas não é o que se evidencia. A negação do “símbolo” tem suas implicações.

Na visão de Tuan (2012, p. 203),

Um símbolo é um repositório de significados. Estes emergem das experiências mais profundas que se acumularam através do tempo. As experiências profundas têm, muitas vezes, um caráter sagrado, extraterreno, mesmo quando elas se originam na biologia humana. Quando os símbolos dependem de acontecimentos singulares, eles devem variar de um indivíduo para outro e de uma cultura para outra. Quando se originam em experiências comuns à maior parte da humanidade, eles têm um caráter mundial.

Em razão da mística que circunda o “fenômeno” *Maria Speranza*, não é aceitável que haja um indivíduo que se recuse a viver a experiência da viagem, vide a filosofia de sistema que manipula os moradores de Carvangel. O mais impressionante é a abrangência deste domínio que extrapola os arredores da cidade a ponto de para ela convergirem pessoas sedentas por realizar tal travessia. Não é o caso de Rossélio, o forasteiro. O estranho.

No mesmo ambiente em que se encontram o notário e o “comerciante de nastros”, aparece outra figura feminina de relevância na obra que exercerá papel significativo junto a Rossélio. É Wanda, filha mais velha da família Collaise-Vitroc que, em função da falência da alfaiataria do pai, se torna a grande esperança de recuperação financeira, dadas suas qualidades de sedução. Tanto o pai, quanto a mãe e a irmã decidem partir para Carvangel e lá poderem embarcar na esperança que o grande navio representa, enquanto Wanda ainda sonha conquistar um pretendente, seja ele Bernardo ou Óskar, personagens secundários que igualmente anseiam viajar no *Maria Speranza*.

O narrador faz questão de informar aos leitores, tão ávidos quanto os personagens, sobre o paradeiro do navio, registrando o tempo que falta para tão almejado encontro. No capítulo VI, portanto, revela com cuidado a proximidade da sua chegada: “Nessa altura, mal tinha começado o afluxo de viajantes a Carvangel. Considerava-se próxima, mas não iminente, a chegada do *Maria Speranza*” (CARVALHO, 2012, p. 118). O suspense precisa ser mantido, para assegurar a expectativa dentro e de fora do texto.

De forma digressiva – característica singular de “Ocaso em Carvangel” –, no compasso mesmo da espera do *Maria Speranza*, é-nos apresentado o capítulo VII, todo ele dedicado a uma nova viagem de diligência para o “istmo”, com a presença de um indivíduo muito magro chamado Gaudner, de uma jovem de cabelos negros de nome Booltheswif, dos jesuítas Schlachten e Schopfen e de outros passageiros. Interessa-nos o momento em que o diálogo converge para o tópico fundamental desta novela: o *Maria Speranza*, objeto de exibição de Gaudner que revela detalhes do navio que aparecerá remodelado, segundo lhe contou “um primo que era caixeiro-via-

jante e amigo do imediato do *Maria Speranza*". Seu exibicionismo é contestado por um dos passageiros que mal havia se pronunciado durante toda a viagem, o que confirma o lugar-comum que os abraça. Até que o sobressalto do reaparecimento dos mabecos suspende a interlocução e a viagem, somente retomada com a intervenção do príncipe dos mabecos.

Convém que nos detenhamos, a esta altura, em torno desta figura enigmática. Pela primeira vez, desde que foi suscitado pelo narrador, temos a visão esclarecida de quem de fato ele é: um homem de barbas e cabelos descaídos ao longo da cintura, portando um fino cajado. O que impressiona é a sequência de sua ação, a lembrar os atos misteriosos e inusitados de Jesus Cristo:

Mesmo por cima da figura, em torno duma minúscula estrela que mal se distinguiu, a abóbada celeste foi rodando, vagarosa e augusta, cristalina e majestosa, até completar uma volta inteira. Não houve qualquer ruído, nem o ar estremeceu, nem se perturbou aquele mar de pequenas feras enquanto o astro rodou. Também seria muito difícil calcular o tempo do suave movimento da lua e das estrelas, porque tudo se cristalizou cá em baixo, num assombro respeitoso.

O casco de uma ferradura baqueou no solo rijo, com um estalo áspero. A massa dos mabecos começou a afastar-se em boa ordem. Tornou a ouvir-se o som agulhado de miríades de patitas a tinir no terreno e a figura de branco foi-se afastando, no meio daquela inúmera escolta, deslizando como a vogar, até se perder a vista (CARVALHO, 2012, p. 143).

O curioso é constatar o quanto os passos da vida de Jesus se refletem neste personagem, haja vista a possível associação das irmãs Mascha e Reischa com as também irmãs de Lázaro, Marta e Maria, à espera da chegada do Mestre à sua casa ou, no caso da novela, a Carvangel:

Quando o príncipe dos mabecos apareceu recortado contra os restos da noite, curvado e sombrio, por um

caminho de ronda que deitava sobre as escarpas, do lado do istmo, as duas irmãs esperavam-no ao fundo da esplanada, a alguma distância uma da outra. Ele entrou na sombra do grande canhão e estendeu, custosamente, os braços ao alto, largando o cajado recurvo, que estalidou, seco, nas lajes.

Mascha e Reischa precipitaram-se, correram para ele e abraçaram-no. Depois, vieram-no trazendo, devagar, uma de cada lado (CARVALHO, 2012, p. 213-214).

Mais detalhes são dados pelo cocheiro da diligência acerca do príncipe dos mabecos, porém o que chama a atenção diz respeito à encarnizada luta entre os pescadores dos lugarejos de Agade e Nimur, fomentada no final do capítulo VIII e já suscitada quando da introdução a essa análise. Um caso insólito que incomoda no sentido de que possa obscurecer a chegada triunfal do *Maria Speranza*, mas hipóteses foram levantadas, inclusive a de consistir numa “contenda ancestral sobre propriedade de redes” ou ainda numa “liturgia sacrificial, com propósitos de purificação”. A autoridade máxima de Carvangel, o margrave, justificava sua inoperância ao alegar falta de contingência militar, mas cumpriria a “recolha higiénica dos despojos”. A grande preocupação, portanto, residia na limpeza absoluta da água, que deveria perder o tom vermelho do sangue do ódio e reassumir o tom verde da esperança, espelhado no navio tão intensamente aguardado: “– Quando o *Maria Speranza* vier, já não há nem uma palhinha na água. Isto, claro, salvo erro ou omissão, melhor opinião e com a devida vénia” (CARVALHO, 2012, p. 158).

A propósito dessa batalha infernal no mar, Eric Dardel, ao tratar da Geografia Mítica em *O Homem e a Terra*: natureza da realidade geográfica, aponta uma possível compreensão para o fenômeno. Da interpretação dada em torno do espaço mítico ou sagrado é-nos válido relacioná-lo com o que ocorre em “Ocaso em Carvangel”. Assim, de acordo com Dardel,

[o espaço mítico] comporta referências seguras, os centros de referência, os pontos de partida que não confundem. Essa estrutura não tem, bem entendido, nada a ver com

as linhas e zonas da nossa geografia. Trata-se de uma estrutura mítica, pode-se dizer, qualitativa, em que se distinguem os espaços “fortes” ou sagrados, e os espaços “fracos” ou quaisquer; os lugares marcados, santificados, árvores, rochedos, alagados, montanhas, e as regiões indiferentes, “profanas”. Uma hierarquia de valores espaciais, uma organização a partir de um “centro” ao qual se retorna sempre, sobre o qual “são orientados”. A experiência do sagrado é inseparável aqui de uma apreensão *estética*, como nos lembram os sentidos complexos das palavras *cosmos* e *mundus* (DARDEL, 2011, p. 60-61 – grifos do autor).

O espaço “forte” da água, lugar santificado para a luta mortal dos pescadores, é acompanhado de uma experiência estética, marcada pela cor rubra do sangue a ser tingida com o verde sagrado do mar. Embora a cena narrada tenha acontecido fora do “cronograma” previsto – esperava-se para o Outono, o que ressalta a subversão temporal –, não deixa de circunscrever-se, do ponto de vista da comunidade dos pescadores, dentro do plano mítico, visto o fim bem delineado: a morte violenta e atroz de todos os envolvidos. No entanto, tal não se configura a interpretação do mestre Tapf Baunic, responsável pela recolha dos corpos mutilados e queimados. Incomoda-o a mudança da estação do ano para a matança, bem como o ato de exibicionismo que acompanhava essa antecipação. Tudo porque o *Maria Speranza* estaria se aproximando e atraindo turistas e viajantes para a cidade. Nada melhor, portanto, do que apresentarem o espetáculo antes do tempo. O insólito e mítico, na perspectiva de Tapf Baunic, seriam sinônimo de representação. Os atores a dramatizarem no palco da morte perante uma plateia sugestivamente omissa. A exceção: Rossélio.

Não obstante a indignação com a passividade dos habitantes de Carvangel, Rossélio acaba sendo obrigado a presenciar o ataque dos grifos de Melville aos corpos dilacerados dos pescadores, o que lhe provoca reação imediata de revolta, sufocada pela indiferença do mestre Tapf e de seus ajudantes, apenas concentrados “[n] aquele aspecto de barrela enxovalhada, talvez ocultando salvados à deriva, perigosos para a navegação e desairosos para a imagem do

porto, numa altura em que tantos aguardavam o *Maria Speranza*” (CARVALHO, 2012, p. 170).

E o capítulo XI dá conta não do famoso navio, mas do seu atraso. A cada capítulo cresce, simultaneamente, a expectativa em torno da sua chegada e decresce a possibilidade de que isso de fato aconteça. No capítulo XII, somos dados a saber que a pensão Evoé, a mais importante hospedagem de Carvangel, abriga os prováveis passageiros do *Maria Speranza* e no seu sótão três pretensos revolucionários da Junta Universal Libertadora, reunidos para o intento “meritório” da explosão e afundamento do almejado navio. Três anarquistas com intenções de arruinar o sonho coletivo, à semelhança, como veremos, dos três anarquistas das páginas finais de “O varandim”. Estes atingiram seu objetivo. Veremos o que nos esperam os capítulos finais de “Ocaso em Carvangel”.

Afora os casos insólitos entrevistados, destaca-se, no capítulo XIII, aquele que diz respeito ao padre Gutig, um virtuose do violoncelo, e seu sacristão Weich, filho do abastado proprietário da agência de viagens, péssimo tocador de flauta e o mais curioso – o atalaia da chegada do *Maria Speranza*. Qual numa torre de marfim, alheio à chacina dos pescadores e ao bando de grifos, Gutig aguarda ansiosamente a chegada da embarcação enquanto se dedica de modo ardoroso à música e aos ensaios. Seu grande sonho, depois de ter ganho um bilhete de passagem do pai do jovem Weich para viajar no extraordinário navio, era executar um concerto ao som de Bach ou Handel, ainda que sob os protestos do margrave, um desafeto do mundo da música. Importa assinalar nesse capítulo mais uma aproximação com o trecho de “O varandim”.

Assim que a população de Carvangel tomou ciência, por meio do padre Gutig, de que o margrave também viajaria a bordo do *Maria Speranza*, elevou-se o preço dos bilhetes de passagem, o que “estimulou um buliçoso mercado negro”. Comportamento característico se insinua na primeira novela, com a venda desmedida de lugares no sótão de Zoltan Tremlich para a “festa” do enforcamento.

No tocante ao capítulo XIV, o foco se volta para Rossélio, coadjuvante em alguns capítulos anteriores ou sequer presente

em outros. Vale destacar o retorno das mulheres que o rodeiam, quer por meio de cartas, como é o caso de Lisellote e de Gherda, quer pessoalmente, como é o caso de Pamina, Neyra e Wanda. As duas primeiras convergem no sentido de que tomam a iniciativa para resolver o impasse criado em torno da decisão de Rossélio em assumir o cargo de notário em Carvangel. Lisse ou Liselotte, para surpresa de Rossélio, anuncia seu casamento com o pai deste; já Gherda manifesta profundo desprezo pela carta recebida com a rosa prometida que não chega à altura do sentimento que o pretendente deveria demonstrar. Funciona tal argumento mais como uma desculpa por estar envolvida com outro cavaleiro que a visitava frequentemente. Pamina o interrompe num rompante de bailado para rogar que o notário a leve consigo no *Maria Speranza*, visto que o patrão e a filha não a querem em Carvangel. Alimenta, portanto, a esperança em Rossélio. Em síntese: Lisse e Gherda se comportam como as mulheres que agem, aquelas que Mário de Carvalho assenta no ponto extremo de sua abordagem em torno do gênero feminino, ao passo que Pamina se conserva no ponto da espera, a aguardar um possível resgate de Rossélio. Neyra será a próxima a se manifestar.

Adentra o quarto num vestido de amarelo radioso e, de maneira graciosa, anuncia que partirá com o pai no *Maria Speranza*, numa clara atitude de quem espera uma reação contrária de seu interlocutor. Diante da indiferença de Rossélio, ao contrário de Lisse, Neyra cobra-lhe uma decisão. Sai, portanto, do lugar de passividade e assume as rédeas da “relação amorosa”. Não por muito tempo, pois aguardam-no no cartório, impacientemente, os novos compradores do *Maria Speranza*, vendido por Gaudner, o mesmo passageiro que viajava na diligência para Carvangel. O narrador explicita os termos do negócio, arrazoado em função da morte trágica da esposa e filhos de Gaudner numa escuna em alto mar. Tomado pelo ódio a tudo que diz respeito ao ambiente marinho, estende o sentimento de repulsa ao *Maria Speranza* e ameaça afundar o navio com o canhão-símbolo de Carvangel. O mais curioso é que seria utilizado o canhão que nunca fora disparado contra um navio prometido, sem paradeiro definido, sofregamente esperado. Um símbolo a arruinar uma promessa.

Delibera, após uma cena bem teatral, em vendê-lo por um milhão de táleres aos comerciantes Gelegen e Sakristai, exigindo para tanto um sinal de cinquenta mil e emitindo, em seguida, um documento comprobatório de venda, o qual deveria ser legalizado pelo agente notarial Rossélio. Tamanha surpresa não conta o leitor quando se registra a invalidade do documento, ou seja, impõe-se novamente o insólito na narrativa de Mário de Carvalho, na medida em que um suposto dono do *Maria Speranza* procura desvencilhar-se do navio “messiânico” com a aplicação de um golpe sobre dois comerciantes, ávidos por serem proprietários de um bem tão precioso e venerado.

Interceptado por Wanda, Rossélio se vê obrigado a acompanhá-la escadas abaixo. Novamente se interpõe a figura feminina na vida do notário, a depositar sobre ele as esperanças pessoais. Compara-o aos pretendentes Bernardo e Óskar e o que a move se circunscreve justamente em torno da confiança que um “notário deveria suscitar”, não pelo rigor do cargo, antes por exalar “quietação, segurança, honradez e [impregnar] os ares em volta de mansidão e doçura” (CARVALHO, 2012, p. 198). A observação seguinte feita pelo narrador confirma o segundo tipo de mulher de Mário de Carvalho, aquela que espera, que visa alcançar no outro o que precisa e não o que o outro de fato revela ser. “De novo Rossélio se sentia solicitado, num chamamento de susto, para o meio de uma espécie de onda, turva mas suave, que lhe pedia lassidão e lhe esvaía a vontade” (CARVALHO, 2012, p. 199-200). O desejo de Wanda é a resolução do impasse firmado na escolha dos pretendentes e a proteção de Rossélio durante a viagem no navio.

Qual Zoltan, de “O varandim”, que se indis põe com o sistema estabelecido, novamente Rossélio manifesta sua recusa em compartilhar com o espírito coletivo o sonho que não era o dele. Revoltada, Wanda expressa sua indignação com o que constitui ponto pacífico, o que imprime em Rossélio o ardente desejo pela claridade, pela luz que emana da liberdade de pensamento. É abordado, mais uma vez, por outra mulher, Mascha, que pede para ser ouvida por Rossélio em quem confiava plenamente. Sentindo-se

perseguida pela irmã Reischa, Mascha confessa a Rossélio o anseio pela vinda do príncipe dos mabecos, mas temia pelo fuzilamento deste. Disputava, pois, com a irmã a figura emblemática, como já ressaltamos anteriormente. Rossélio aconselha-a, após uma série de argumentos perspicazes, a confiar a escolha à providência divina.

Entrevemos, portanto, a essa altura da novela, imbricações de opinião que justificam a subversão temporal e espacial, assinalada *a priori* desde o primeiro capítulo. Wanda e Rossélio distanciam-se no sonho que alimentam: um, o tempo e o espaço coletivos; o outro, o tempo e o espaço individuais, intransferíveis. Já Reischa e Mascha pleiteiam o mesmo Redentor ao mesmo tempo e no mesmo espaço. O mais inusitado é que, por mais argumentos que tenha elaborado, é nas mãos da fortuna que Rossélio deposita sua sagacidade em convencer Mascha. Um notário que, páginas atrás, impressionava pela condição de impassibilidade e impermeabilidade no que concerne a sentimentos e estados de alma, agora se coloca à mercê da espiritualidade, a nutrir o tempo e o espaço da ressurreição.

Com vistas a encerrar o capítulo, o narrador orienta sua objetiva para o cartório novamente e lá se encontram as três mulheres reunidas: Wanda, Pamina e Neyra, dispostas nos degraus da escada, em pose para a fotografia que irão expor durante a viagem no *Maria Speranza*. Juntas a aguardarem, sem qualquer sobressalto, pela confirmação da promessa. Rossélio foge e, a fim de não se encontrar com as duas irmãs na pensão Evoé, dirige-se para o porto – espaço da liberdade e, ao mesmo tempo, abrigo seguro do lugar.

A propósito dessa dualidade, Tuan explicita, em *Espaço e lugar*: a perspectiva da experiência:

O espaço permanece aberto; sugere futuro e convida à ação. Do lado negativo, espaço e liberdade são uma ameaça. Um dos sentidos etimológicos do termo *bad* (mau) é “aberto”. Ser aberto e livre é estar exposto e vulnerável. O espaço aberto não tem caminhos trilhados nem sinalização. Não tem padrões estabelecidos que revelem algo, é como uma folha em branco na qual se pode imprimir qualquer significado, O espaço fechado e

humanizado é lugar. Comparado com o espaço, o lugar é um centro calmo de valores estabelecidos. Os seres humanos necessitam de espaço e lugar. As vidas humanas são um movimento dialético entre refúgio e aventura, dependência e liberdade (TUAN, 2013, p. 72).

A dialética se instala na alma de Rossélio que se aventura ao cais e acaba por buscar refúgio junto a frequentadores da taberna “A Verdadeira Perna de Pau” onde finalmente consegue almoçar, com acolhimento e tranquilidade, mas não por muito tempo. Afora as cinco mulheres que o assediavam, eis que surge Booltheswif a cobrar-lhe o seu senso de justiça. Perplexo por ter que servir de esteio para as mulheres de Carvangel, Rossélio sintetiza, racionalmente, quais são as atribuições de um notário, o que não é levado em conta pela jovem que requer do rapaz aconselhamentos amorosos, à semelhança, sobretudo, de Wanda e das irmãs Mascha e Reischa. O mais inusitado deste capítulo é o impacto sofrido por Rossélio quando da reafirmação da recusa em embarcar no *Maria Speranza*. Pela primeira vez, o notário parece reconsiderar sua posição diante da observação de Booltheswif de que “ficar em terra é um mau exemplo”. Implicitamente, tudo leva a crer que servir de “mau exemplo” não condiz com a condição de notário para quem a palavra de ordem é a justiça; associada, indiscutivelmente, à confiança.

Mergulhamos, portanto, na dúvida. O capítulo XVI, em sendo o derradeiro da novela, dissipará esta e outras questões, sem, contudo, deixar de nos surpreender. “Em muitas das obras de Mário de Carvalho”, atesta Natália Constâncio, “predomina uma estética da perplexidade, ante uma realidade que não é possível analisar de um único ponto de vista” (CONSTÂNCIO, 2012, p. 266). Perplexidade é o que nos garante o autor até as linhas finais de “Ocaso em Carvangel”.

O abalo inicial se verifica quando da chegada sombria do príncipe dos mabecos, aguardado pelas irmãs que se posicionam uma de cada lado, a trazerem-no para a claridade da vida, numa espécie de ressurreição cristã. Marta e Maria se curvam perante o “Messias”. O abalo seguinte consiste no mais grave fenômeno que

irá provocar um verdadeiro sismo em Carvangel: a notícia frustrante da não-chegada do *Maria Speranza*, anunciada pelo sargento Heiss. Iria singrar, enfim, para Shandenoor. As consequências de tamanha tragédia têm seus efeitos:

houve agitação, inquietações, espantos, empurrões, perguntas, teimosias, brados, lágrimas, perorações, missas. Um duelo frustrado, uma separação violenta, dois vidros partidos, uma frenética dança de São Guido por toda a cidade (CARVALHO, 2012, p. 215).

Os demais eventos contados pelo sargento no botequim da pensão Evoé, a exemplo da luta mortal entre mabecos e grifos de Melville, ou mesmo a expedição por terra dos pescadores de Agade contra os de Nimur, não repercutiram na população de Carvangel, disposta a “interceptar o *Maria Speranza* da forma mais expedita e segura”.

A interceptação será feita por meio de todas as embarcações atracadas no porto, com o apoio de um velho oficial da Marinha. Para o empenho na abordagem não se dispõe Rossélio, o que contraria sobremaneira o margrave que lança sobre o notário uma espécie de vaticínio: se ele não for em busca do *Maria Speranza*, ficará sozinho na cidade, ao menos assim Carvangel não será bombardeada. Ironicamente, portanto, o margrave acaba por demover Rossélio da ideia de não embarcar no almejado navio, uma vez que a possibilidade de viver numa cidade-fantasma, de exercer a função de notário num cartório para ninguém encerra a pior das consequências da demanda desenfreada por um navio utópico, verdadeira “nave dos loucos” medieval.

Assim, no decorrer dos dias, vê-se a preparar as malas e a cuidar dos últimos preparativos para a viagem do sonho de todos – e agora também seu –, embalado pelas ondas suaves do mar e pela atmosfera de festividade. As únicas pessoas a não se aventurarem para além do porto são justamente o príncipe dos mabecos, Mascha e Reischa, recém-ajustados ao convívio e, sobretudo, a Carvangel. Não anseiam, pois, desbravar o espaço com o intuito de culminar num navio da esperança. Esta, para eles, já havia chegado.

Sob o olhar observador de Rossélio, o mesmo podemos afirmar com relação a Booltheswift, a bordo de uma grande barcaça comandada pelo homem de sua vida, o mestre Tapf Baunic, ladeado por outra mulher de traços pouco claros para um notário disposto em outra embarcação. A câmara de Rossélio ainda consegue distinguir, na mesma barcaça, o sargento Heiss e “uma multidão de marítimos trabalhadores do porto de gente de ganhar”. Mais adiante, avista uma escuna com outros personagens e, curiosamente, os jovens anarquistas num bote onde se vislumbrava uma suspeita carga de barris, acompanhada de perto pelo espião Schmiss num potente rebocador. O importante é destacarmos a contrariedade que se manifestava da expressão de cada anarquista, visivelmente frustrados pela não-chegada do *Maria Speranza*. Entretanto, a esperança para eles ainda era possível.

Num pequeno iate de cor clara, a denunciar o nível social de seus ocupantes, viajava a família Collaise-Vitroc, a compartilhar espaço com os pretendentes de Wanda. Em outra embarcação, Gaudner e um grupo de sujeitos mal-encarados. Estava, portanto, composta a armada, espetacularmente imensa, em tão grande número e com tantas variações “que nunca outro mar conheceu”. A liberdade implicada na ideia de mar obriga a que o lugar representado por Carvangel e por seu símbolo máximo, o canhão, se situe numa distância considerável, longe do olhar e da percepção de seus habitantes. O ocaso, aos poucos, se instaura, “numa barra lilás, num traço lilás, num halo lilás cada vez mais difuso e esmaecido”, a ofuscar o sol da cidade.

Ao som do violoncelo do padre Gutig, numa melodia envolvente e doce, todos os ocupantes da embarcação em que viajava Rossélio se transformam em pessoas encantadoras e belas, hipnotizadas pela sensação de liberdade que estavam vivenciando, aparentemente encorajadas. Mesmo diante da comprovação de que o *Maria Speranza* não apareceu e não aparecerá em parte alguma, mesmo com a decisão de regressar a Carvangel, sussurrada pelo comandante ao Dr. Huysler e a Rossélio, a armada segue adiante, sem se importar com o que advirá de tal decisão. Subverter o tempo e o espaço ao sabor das próprias escolhas. Este o outro lado do istmo.



A sala magenta: entre os desalinhos da memória e do espaço

Fisicamente habitamos um espaço; sentimentalmente uma memória. O espaço físico é a cidade, o espaço sentimental é a memória. (José Saramago)

O meu melhor livro, creio, se é que minha opinião conta. Porque é que a vida está tão cheia de equívocos e contrariedades? Porque é que as mulheres não são como os homens e os homens como as mulheres? Um romance do grande desencontro. E do grande (des) Amor, sobretudo. (Mário de Carvalho)

Publicado em 2008 e laureado com o Prémio Fernando Namora, *A sala magenta*, romance do “grande desencontro”, como pontua o autor, revela, em seu enredo diluído e pouco transparente, o quanto há de desencanto no amor e de melancólico na vida destituída de sinceridade e franqueza.

Em seus doze capítulos antecedidos por cinco epígrafes e uma advertência, reina um clima de cinema, que parece se espelhar na própria trajetória do anti-herói Gustavo Dias Miguel, um “realizador” de filmes incapaz de assumir a condição profissional que, em tese, abraçou. A advertência assinada por Mário de Carvalho alerta para a necessidade de que o leitor não procure encontrar “moldes da vida real” nas páginas do romance, sob pena de torná-lo uma obra não ficcional. Ficção, sim. Para os incautos, realidade.

Independentemente do dualismo imposto, interessa-nos o âmago dessa narrativa dirigida por um narrador onisciente que perscruta os personagens e expõe as suas mais recônditas mazelas, seus mais íntimos segredos. Vale-se constantemente de flashbacks e – o que é mais notável – de uma grande habilidade em inserir o âmbito da memória em meio à sequência da narração, de modo a promover constantes quebras no curso das ideias desenvolvidas. Presente e passado se interpõem sem cerimônia, num vaivém labiríntico.

Podemos afirmar que vários são os personagens envolvidos, porém em torno de três a história se concentra: em Gustavo, pelo

qual o narrador nutre sensível predileção, a reconhecer sua condição masculina; em Marta, mulher sofrida e mal-amada tanto pelo ex-marido e filho quanto pelo irmão Gustavo; e em Maria Alfreda, a amante impenetrável e inatingível, foco dos maiores dissabores do anti-herói.

Teresa Sousa de Almeida, na recensão crítica do romance, sublinha que

a chave do livro reside no seu título: a sala magenta é a antecâmara da felicidade, o espaço em que Maria Alfreda, a amante inacessível, recebe o anti-herói do romance, Gustavo Dias Miguel, nunca o deixando penetrar no seu quarto, o que significa, no contexto da obra, a recusa absoluta de amor ou de partilha (ALMEIDA, 2010, p. 218).

Em torno não só dessa “chave do livro” convergirá a análise de *A sala magenta*, mas será entremeada, inevitavelmente, por uma reflexão crítica do fenômeno da memória em suas especificidades, dado o papel singular de que se reveste ao longo da narrativa, a exhibir suposições, ressentimentos, incongruências.

Começemos pelo espaço definido como a sala que carrega em si a tonalidade viva do vermelho arroxeadado, conhecida como “magenta”. Durante toda a obra, o narrador a menciona exatas seis vezes: no capítulo IV, num relance de memória, ainda sem a tonalidade que a caracteriza: “imaginava-se na sala de Maria Alfreda, numa tarde de sábado, a larga janela aberta, o olhar no azul de Lisboa, (...)” (CARVALHO, 2016, p. 59); no capítulo VI, por ocasião da presença do casal Cristina e José Silvério Lopo, a usufruírem do mesmo espaço: “foi inábil a disfarçar a desilusão causada pela presença daquele casal na sala magenta, o tenso lugar carregado de ressonâncias de luta, de raiva, de amor, de ironia, de crueldade, de arrebatamento e regelo” (CARVALHO, 2016, p. 76); no capítulo VII, quando numa das inúmeras sessões de confiança com a amante Norma: “(...) agradada de ouvi-lo discorrer sobre uma outra, que surgia em certa sala de tons magenta, repassada de murmúrios misteriosos e desacertos subteis” (CARVALHO, 2016, p.

97); no capítulo VIII, após a desolação de Gustavo diante da morte não-comunicada da amante-mor: “na sala de tons magenta, cortados por vermelhões e negros súbitos, num concheço alcatifado, a um tempo tranquilizador e abafadiço, (...)” (CARVALHO, 2016, p. 105); no mesmo capítulo, quando do rompimento definitivo com Maria Alfreda: “Gustavo nunca mais regressou à sala magenta de Maria Alfreda, não respondeu às escassas chamadas dela, que se foram espaçando, (...)” (CARVALHO, 2016, p. 113) e, por fim, no capítulo XI, em meio às investidas às garrafas de uísque de Marta: “passar-se-ia um dia, dois, e lá voltaria a telefonar, voz magoada e trémula, quase a implorar ser de novo recebido, a sós, naquela sala magenta (...)” (CARVALHO, 2016, p. 149).

Curioso é, portanto, constatar o número escasso de vezes em que a sala é suscitada explicitamente no romance e mais curioso ainda é a sua presença duas vezes em um único capítulo, o oitavo, que configura mais da metade da história narrada. Vejamos cada circunstância dessa à luz dos princípios teóricos da Geografia Humanista Cultural.

No primeiro momento em que a sala se evidencia ainda sem cor, o que se descortina é a suposta tentativa de Gustavo de se aproximar de Maria Alfreda de maneira mais confessional, a solicitar-lhe conselhos quanto a sua carreira de cineasta. O modo verbal no futuro do pretérito do indicativo compõe uma cena cujas ações se dariam *a posteriori*, antecipadas pelo narrador. Nesse primeiro momento, pois, a sala não tem cor, destituída do aconchego e do acolhimento característicos da noção clássica de “lugar”. Do ponto de vista do geógrafo humanista Edward Relph, inspirado no pensamento de Heidegger, a ideia de lugar deve ser entendida como fenômeno. Assim, a partir do livro *Place and placelessness*, publicado em 1976, Relph aprofundará “a problemática do lugar em seus atributos essenciais, sociais e culturais, tendo sempre como pano de fundo a dimensão da experiência e da identidade dos lugares” (MARANDOLA JR., 2016, p. 7). Dentre as ideias-chave da argumentação de Relph está a de habitar (*dwelling*), responsável pela construção do sentido existencial de lugar, e a compreensão

fenomenológica da identidade dos lugares a partir de como Heidegger concebe a identidade e a diferença.

Da identidade dos lugares, bebida em Heidegger, Relphe desenvolverá as ideias de exterioridade e interioridade, tidas como possibilidades de envolvimento com os lugares. Interessa-nos, em função da análise que ora empreendemos, os tipos de interioridade que implicam a noção de envolvimento/pertencimento. Classifica, por conseguinte, a interioridade em comportamental, empática e existencial. A comportamental implica envolvimento funcional com o lugar; a empática, quando se verifica envolvimento profundo com o lugar graças ao interesse sincero e a existencial exige sentimento orgânico de apego ao lugar.

Nesse primeiro momento, portanto, em que a sala de Maria Alfreda é suscitada, evidenciamos a interioridade comportamental, em que se sobressai o envolvimento funcional com o lugar, visto que Gustavo refere-se à sala de modo objetivo, mais preocupado com a opinião da amante quanto ao fato de ter se enganado e aos espectadores acerca da carreira de cineasta.

Na página 76, o que se acentua é o comportamento arredio de Gustavo frente à situação de ter que compartilhar da sala magenta com a figura execrável do cronista social José Silvério Lopo. Sua presença significa invasão de território, logo, do lugar de pertencimento, com o qual mantém envolvimento emocional e de posse. Mais adiante, na página 97, a sala é referenciada novamente, com o matiz que a individualiza. Ainda que não se configure como um lugar para Norma, que apenas registra o que Gustavo lhe confessa sem qualquer comprometimento, o mesmo não podemos afirmar em relação ao anti-herói, definitivamente entranhado na teia amorosa com Maria Alfreda, tanto nos seus “murmúrios misteriosos”, quanto nos “desacertos subtis”. A sala matizada ganha outra atenção de Gustavo, que passa a nutrir por ela uma experiência empática, de interesse sincero e envolvimento profundo, a exemplo do que verificamos quando da sua ocupação pelo casal Cristina e José Silvério Lopo.

Já no capítulo VIII, em que a sala magenta é explicitamente mencionada por duas vezes, o que é possível destacar diz respei-

to aos sentimentos de dor e revolta que se apoderam do “realizador” de filmes. Uma dor aguda toca Gustavo só por imaginar o corpo de Maria Alfreda a dividir espaço com outros corpos contíguos ao seu em sepulturas tão próximas. A reminiscência ganha voz e invade a casa da amante, sobretudo a sala magenta, descrita detalhadamente como até então não tinha sido. Dessa descrição minuciosa da sala decorre outra confissão à Norma, talhada com mais verossimilhança: o de nunca ter dormido com Maria Alfreda em seu quarto (“santuário reservado e secreto”). Afinal, ela nunca o amou a ponto de recebê-lo na sua mais entranhada intimidade. Tamanha constatação revela o quanto a sala magenta constituiu para Gustavo um lugar de interioridade profunda, existencial, tão orgânica quanto compromissada. Daí depreendermos o quanto a sala magenta promove o desconcerto não só para os personagens nela implicados, mas para a própria estrutura enovelada do romance.

Em contrapartida à situação de dor e sofrimento, advém o de revolta por ter surpreendido Maria Alfreda a chegar acompanhada por um sujeito desconhecido e ambos irromperem casa adentro. Após ter pedido esclarecimentos de Maria Alfreda acerca do que presenciou e de ter recebido como resposta a indiferença da amante, Gustavo encetou o rompimento, ameaçado por Maria Alfreda que ainda tentou reatar a relação com esparsos telefonemas. O narrador salienta o fato de o protagonista nunca mais ter regressado “à sala magenta de Maria Alfreda”, ainda que aguardasse, de modo sôfrego, novas e mais novas chamadas da amante. A sala magenta, assim, deixa de se configurar como território de domínio de Gustavo e passa a pertencer exclusivamente a sua dona – senhora de seu próprio destino. Gradativamente, Gustavo abandona o envolvimento existencial com a sala magenta em face da separação de Maria Alfreda. O vermelho vivo a dar o tom à vida de Gustavo se converte em vermelho insípido, prenhe de náusea e angústia.

A última aparição da famosa sala ganha novo fôlego no penúltimo capítulo, quando dos primeiros sinais de alcoolismo do protagonista. Num rememorar incessante – alimento da alma de Gus-

tavo –, reaviva-se o jogo entre ir e vir, a conjurar a trama para o dualismo sem fim entre atração e repulsa. O emprego do pronome demonstrativo “aquela” incita a ideia de distanciamento, o que se revela apenas como um pró-forma discursivo, visto o comportamento compulsivo de Gustavo a implorar que fosse novamente recebido por Maria Alfreda naquele “antro de feiticeira” ou naquela “caverna mágica das regiões de mistério”.

Na tentativa de esmiuçamento desses arquétipos, recorreremos ao *Dicionário de símbolos*, de autoria de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant. “Sob a designação genérica de caverna”, explicitam os autores, “incluímos igualmente as grutas e os antros, se bem que não haja sinonímia perfeita entre essas palavras” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1995, p. 212-213). Seguindo um entendimento mais lógico, ambos argumentam:

Entendemos por caverna um lugar subterrâneo ou rupestre, de teto abobadado, mais ou menos afundado na terra ou na montanha e mais ou menos escuro; o antro seria uma espécie de caverna mais sombria e mais profunda, situada bem no fundo de uma anfractuosidade, sem abertura direta para a luz do dia; entretanto, excluímos o covil, guarida de animais selvagens ou de bandidos, cujo significado nada mais é do que uma forma corrupta do símbolo (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1995, p. 213).

A associação direta da caverna e do antro à obscuridade ou à escuridão remete à sensação constante de assombro que acomete Gustavo em várias passagens do romance. Tomado pela presença insuportável de Maria Alfreda quer na realidade, quer no plano da memória, Gustavo confessa, por meio do narrador, que:

Só um penoso esforço de memória e uma grande vontade de fixar limites conseguiriam situar num curso de realidade, com factos e calendários, a confrontação ocorrida entre a primeira noite e a última despedida, a que foi mesmo irrevogável, depois de ensaiadas muitas outras. Pensando bem, não tinha acabado, nunca mais acabaria,

enquanto, sem aviso nem propósito, a partir da lembrança de um pistolete num móvel, ou da memória dum gesto, duma fala, dum local, duma cor, duma brisa, dum nada, Maria Alfreda continuasse a assombrá-lo e sem clemência (CARVALHO, 2016, p. 46).

Ainda mais curiosa é a qualificação do antro e da caverna. Não bastam ser ambientes sombrios onde impera a obscuridade, precisam ser espaços da magia, do feitiço, do sobrenatural. Acerca dessa interpretação, assim se pronunciam Jean Chevalier e Alain Gheerbrant:

A caverna também é considerada como um *gigantesco receptáculo de energia*, mas de uma energia telúrica e de modo algum celeste. Por isso ela sempre desempenhou (e ainda desempenha) um papel nas operações mágicas. (...) Historiadores da magia acrescentam: *a disposição quase circular da gruta, sua penetração subterrânea, a sinuosidade de seus corredores, que evoca a das entranhas humanas, sempre fizeram com que a caverna fosse um local preferido para as práticas da feitiçaria* (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1995, p. 214 – grifos dos autores).

Embebido, pois, do “feitiço” inerente à sala magenta, Gustavo não consegue se sentir pleno e acolhido na casa da irmã, situada no campo, nos arredores da Lagoa Moura, ladeada por uma floresta que detinha

um disfarce astuto para tranquilizar os ouvidos humanos que não captavam os rastejos, o ruído das unhas nos trilhos, o roçar das asas nocturnas, o arfar das corridas, o salto do predador, o gemido ininterrupto da presa (CARVALHO, 2016, p. 69).

Apesar da obscuridade da sala de Maria Alfreda, torna-se mais sombrio e tenebroso o ambiente em que vive a irmã, a única que o socorreu quando do assalto sofrido. Nutre, deste modo, um claro sentimento topofóbico pelo campo, pela Lagoa Moura e,

sobretudo, pela floresta que a circunda, a lembrar a psicanálise de Jung, para quem “os terrores pânticos seriam inspirados pelo medo das revelações do inconsciente” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1995, p. 439). Inconscientemente, Gustavo teme que seus mais intrincados segredos e pensamentos venham à baila e exponham a sua fraqueza moral e espiritual, revigorada, no entanto, pelo narrador graças ao fenômeno da memória.

As cenas finais do romance descortinam aparentemente um desfecho trágico, em que se verificaria um dos ingredientes mais caros à ação teatral aristotélica: a peripécia. Tudo, portanto, convergia para o suicídio de Gustavo na Lagoa Moura: o ambiente trevoso da floresta, seu estado de embriaguez, a solidão desmedida, a carreira fracassada. Qual em um filme de suspense, o narrador conduz a história sob a luz da lua em quarto crescente, munido de artifícios da linguagem que compõem um quadro verossímil, um exemplo cristalino de peripécia. Assim é que se vale novamente do ambiente da floresta, com suas “massas escuras” ou sua “escura massa”, das “carumas e urtigas”, das “plantas ásperas que o arranhavam e magoavam”, da “moita negra” e, finalmente, do “vidro negro da lagoa”. Em torno dela tece o clímax do suspense, na medida mesma de um cenário de terror: “Gustavo apoiou-se numa árvore, contemplou demoradamente as águas escuras, conformou-se e decidiu que a única forma de escapar ao terror era entrar nele” (CARVALHO, 2016, p. 179). O mergulho nas águas viscosas da lagoa corrobora com esse raciocínio, tanto que lhe sobrevém, em contrapartida, o claro desespero por se salvar.

Rompe-se, nesse momento, com a peripécia aristotélica e passa a residir o desfecho grotesco, com os personagens a representarem o que nunca deixaram de ser: Marta, a protetora de sempre, que se sente responsável pela tentativa de suicídio do irmão, e Gustavo, o eterno covarde e leviano, incapaz de gerir a própria vida, mas sempre disposto à conquista do sexo feminino.

Em relação ainda à sala magenta, cabe destacarmos os convivas que a frequentavam, sob a autoridade segura de Maria Alfreda. Havia, durante os longos serões que ali transcorriam, um clima de

comedimento, em que se dava vazão às frases de espírito e ao gosto pela poesia, que provocavam amargo ciúme no protagonista. No que tange ao cronista social Silvério Lopo, que costumava se instalar no sofá de couro antes ocupado pelo cineasta durante os vários desentendimentos com Maria Alfreda, Gustavo cria verdadeira objeção a tudo que o cerca, o que não o impede de se relacionar intimamente com Cristina, esposa de Silvério Lopo. O mais curioso é constatar que Gustavo não era o primeiro e não seria o último. Por meio de um acordo entre o casal, tanto Silvério Lopo quanto Cristina mantinham uma relação livre, que implicava um jogo em que a palavra de ordem era a sedução e o foco, o relato.

Sedento pelos relatos dos casos amorosos de Cristina, Silvério Lopo

apoderava-se dos gestos, dos movimentos, das preferências, das almas, dos corpos, das obras por interposição da mulher. Dava-lhe um gozo especial confrontar cada uma das presas de Cristina em ocasiões mundanas, sobretudo no dia a seguir, e com ela presente” (CARVALHO, 2016, p. 85).

Qual Ricardo de Loureiro, de *A confissão de Lúcio*, Mário de Carvalho parece criar a figura do duplo ao interpor Cristina para satisfazer os desejos do marido. Marta – obra de arte de Ricardo – se comporta como a mulher lasciva que se delicia com as personalidades artísticas que frequentavam a sua casa, com o consentimento e aval de Ricardo. Evidentemente que as aproximações com a genial narrativa de Mário de Sá-Carneiro terminam aqui, haja vista as intenções outras do poeta do *Orpheu*. De modo curioso, entretanto, os dois Mários encetam uma interlocução.

A sala magenta ainda inspira outras reflexões, como a que é tecida pelo narrador e que consiste num dos elementos cruciais para a composição da figura do protagonista. Estamos a falar do fenômeno da memória que, aliada à perspectiva do lugar, perfaz a íntima e indissociável junção espaço-tempo. Como já salientado no introito deste capítulo, o romance de Mário de Carvalho é permeado por

flashbacks que dão o tom e o ritmo à narrativa, sem os quais a história da vida frustrada do “realizador” de filmes não despertaria a atenção e o interesse do leitor. Um dos recursos mais elaborados pelo narrador sob a pena do autor é a interposição entre presente e passado no mesmo plano do discurso, de modo a configurar flashes de cenas que se justapõem a tentar compor o todo. Vários são os exemplos. Vejamos alguns.

Uma das primeiras cenas onde nos foi possível identificar esse jogo entre o passado e o presente se revela quando o narrador suscita na mente de Gustavo a lembrança do sobrinho Cláudio, filho de Marta, em razão de estar ocupando o quarto do rapaz. O mote para que Gustavo remonte ao passado se dá justamente no momento em que se lembra do sobrinho. Do sobrinho para o diálogo com Maria Alfreda o passo foi curto: apenas a interposição do discurso direto:

Dormia na cama rústica de Cláudio, de robusta cabeceira triangular, com uma abertura em forma de coração, sob uma coberta de retalhos já desbotada, de cores sabiamente desconstruídas. Numa estante de ilhargas de metal, em que se alternavam armários com prateleiras, corria uma interminável coleção da Marvel, de lombadas ainda a brilhar de verniz, e encastelavam-se álbuns de Hergé, de capas amassadas pelo uso de gerações.

“Tenho um sobrinho chamado Cláudio, é um miúdo giro, vivaço”, disse a Maria Alfreda, há muitos anos. “Queres que o traga aqui, um dia?” (CARVALHO, 2016, p. 26).

Em outra passagem, diferentemente, o narrador interpõe o passado transcorrido com Maria Alfreda e o presente vivido a duras penas na casa da irmã. O curioso é a evidência da interpenetração entre o lugar, representado pela famosa sala magenta, e a memória, reconstituída poeticamente. O ponto de quebra, enquanto recurso estilístico, novamente é o discurso direto:

Imaginava-se na sala de Maria Alfreda, numa tarde de sábado, a larga janela aberta, o olhar no azul de Lisboa, por cima dos telhados, partículas a boiar numa tira de sol oblí-

qua, dando a impressão de que se apressavam, afundavam e revolviavam quando lhes tocava a luz ou a respiração dela. “Que faço?”, interrogaria, “denuncio isso tudo?” “Em nome de quê?”, diria Maria Alfreda, naquele seu jeito de responder a perguntas com perguntas, “não preferias pensar melhor?”, e passar-lhe-ia os dedos pela testa e puxá-lo-ia a si, mais uma vez, e as partículas de poeira disparariam num torvelinho doido.

– Mano, não ouviste o que o doutor Furtado te perguntou? Porque é que estás tão agitado? – Marta tinha arrastado a cadeira e estava pronta a levantar-se, inquieta (CARVALHO, 2016, p. 59).

A fim de elucidar de que modo o fenômeno da memória se interpõe sutilmente no transcurso da narrativa de *A sala magenta*, consideremos a passagem seguinte, em que se enovelam a fala do narrador, de Maria Alfreda e, por fim, a de Gustavo em diálogo com Marta:

Era uma maneira de ser: as amarguras da vida não o impregnavam, antes escorriam para qualquer recôndito depósito, onde criavam volume e lastro que o iam arrastando devagar. Só mais tarde, no moer dos dias, as recordações viriam, ora em cachão, ora espaçadas e escandidas, ora como comentário e ilustração da vida de todos os dias, ora como a nota ferida de uma permanente e já definitiva derrota.

“O corpo é para gastar”, sussurrava Maria Alfreda um dia, (...)

- Sim, mana, estou bem, não preciso de nada, (...)

(CARVALHO, 2016, p. 176-177).

A rememoração articulada por Gustavo, mediante a onisciência do narrador, encontra em Paul Ricoeur um porto seguro, na medida em que o teórico se vale da diferenciação entre lembranças e memória para compor o quadro complexo da capacidade humana de voltar ao passado. Segundo o filósofo francês,

De um lado, as lembranças distribuem-se e se organizam em níveis de sentido, em arquipélagos, eventualmente

separados por abismos, de outro, a memória continua sendo a capacidade de percorrer, de remontar no tempo, sem que nada, em princípio, proíba prosseguir esse movimento sem solução de continuidade. É principalmente na narrativa que se articulam as lembranças no plural e a memória no singular, a diferenciação e a continuidade (RICOEUR, 2007, p. 108).

Assim, Gustavo se apropria de lembranças que se comportam como ilhas, sendo suscitadas à medida da necessidade de se lamber as feridas provavelmente sem cicatrização. E a memória se revela como o apanágio que lhe garante a continuidade da existência, não obstante o abrupto desaparecimento de Maria Alfreda. O “remontar no tempo” parece ser a única maneira de manter o pulso da vida em circulação diante do fracasso da profissão, da frustração amorosa, da falta de espaciosidade. Estrategicamente, portanto, a memória supre a carência afetiva e minimiza a angústia do apinhamento.

Acerca do dualismo espaciosidade x apinhamento, recorramos a Tuan que, em *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência*, promove uma clara diferenciação que se revela fundamental para o entendimento do que de fato afeta o protagonista de *A sala magenta*. A espaciosidade, na perspectiva de Tuan, associa-se à sensação de se estar livre, o que, inevitavelmente, implica poder e espaço suficientes em que se possa atuar e agir. O fundamental, ressalta Tuan, é ser capaz de transcender o presente sob a forma da locomoção. Logo, ao locomover-se, a pessoa experimenta o espaço e seus atributos diretamente. “Uma pessoa imóvel”, o geógrafo continua, “terá dificuldade em dominar até as ideias elementares de espaço abstrato, porque tais ideias se desenvolvem com o movimento – com a experiência direta do espaço por meio do movimento” (TUAN, 2013, p. 70). O não poder se locomover, durante quase todo o romance, devido às sérias contusões numa das pernas, em função do assalto, impede que Gustavo experimente a sensação de liberdade e usufrua da espaciosidade necessária ao domínio do seu campo de atuação. Mesmo quando, no final da narrativa, já de posse de uma bengala e declaradamente bêbado, a espaciosidade não se confirma, dada a incapacidade de se libertar pelo suicídio.

Salvo por Farhid – o dono de um estabelecimento comercial na Lagoa Moura – e por Deolinda – uma rapariga fagueira por quem Farhid se engraçou –, Gustavo retorna ao colo de Marta e aos seus cuidados, bem como à bengala, ressuscitada das águas pútridas em que mergulhou.

De maneira inversa se caracteriza o apinhamento. Sendo o oposto da espaciosidade, o apinhamento pode promover a restrição da liberdade e a privação do espaço, à proporção que o indivíduo se sinta sob condições de medo e opressão. No caso particular de Gustavo, o apinhamento o cerca por todos os lados, seja nos quartos com a irmã, sob o olhar constante e ameaçador da floresta. O único ambiente que favorece a sua libertação é a sala magenta, desde que não frequentado pelos convivas espaçosos e oportunistas a usufruírem da companhia de Maria Alfreda, o que caracterizaria, inevitavelmente, novo apinhamento.

Apinhado quer na intimidade, quer na impossibilidade de retornar à capital portuguesa e lá viver, Gustavo refugia-se na memória construída, “resultado de um verdadeiro trabalho de organização” (POLLAK, 1992, p. 204). No centro de suas lembranças, está o amor por Maria Alfreda, envolto, simultaneamente, em ameaça, indiferença e reconciliação.

Afora os sentimentos que nutrem a alma desajustada do protagonista, um há que merece algumas linhas de reflexão. Estamos a falar do ressentimento, considerado uma das dimensões mais infáveis da condição humana, de caráter duradouro, não fugaz. Robert C. Solomon, no livro *The passions (As paixões)*, classifica o ressentimento como

a paixão mais vil – uma das emoções mais obsessivas e duradouras, envenenando a subjetividade, elevando-se a um estado de humor e ao mesmo tempo se voltando contra um sem-número de ofensas que presente ser contra si mesma (SOLOMON, 1993, p. 290).

Já David Konstan, no texto “Ressentimento – História de uma emoção” (2004), argumenta que a definição própria de ressentimento

paíra sobre o tratamento injusto que se imputa sobre o indivíduo, que acredita merecer o objeto que censura.

No que tange à obra em tela, por diversas vezes, o narrador descortina ao leitor um Gustavo ressentido, a remoer argumentos e contra-argumentos a uma Maria Alfreda indiferente ou alheia a suas provocações. Uma mágoa sentida povoa o mundo de Gustavo a ponto de interferir na sua carreira de cineasta, na realização amorosa, na adaptação à nova vida após o assalto. Tudo gira em torno do amor exasperado que dispensa a Maria Alfreda, de quem espera muito e sempre. O ressentimento não morre, embora o relacionamento tenha findado. De caráter duradouro, portanto, envenena a subjetividade do protagonista, incapaz de recuperar o paraíso perdido do passado. O trecho seguinte, às vésperas do último capítulo, sintetiza essa emoção dominadora:

Gustavo perguntava-se às vezes se, quando desacompanhada e sem precisar de manter a guarda, Maria Alfreda seria capaz de avaliar a sua inabalável crueldade, de rever as palavras da noite, de se censurar por ter desprezado, magoado e humilhado o outro, que se oferecia sem preceções nem reservas. Durante os anos que aquela relação durou nunca descobriu qualquer sinal de remorso, o mínimo abalo na maneira de ser de Maria Alfreda que indiciasse, mesmo levemente, que eram tomados em conta os sentimentos dele. Os muitos momentos de jactância e de autocontemplação, sempre apresentados com uma determinação meiga e espraiada, não admitiam reconsiderações ou desvios que, ao menos, os relativizassem (CARVALHO, 2016, p. 158).

Circunscritos ao universo de Maria Alfreda e de Gustavo estão, ainda, curiosamente dois elementos simbólicos que varrem a narrativa desde o seu início: a pistola ou pistolete e a pedra do Pártenon. Dedicuemos nossa atenção a esses dois objetos metonímicos, contíguos ao plano da memória em que habita Maria Alfreda.

Seja a pistola, cuja presença já se faz notória nas primeiras páginas do romance. Sua aparição se anuncia quando Gustavo,

convalescendo-se na casa de Marta, realiza a primeira reminiscência de várias que se seguiriam. Antes mesmo de suscitar Maria Alfreda, Gustavo invoca a pequena pistola e o local onde a avistou. Detalhadamente, o narrador a descreve, com o intuito, ao que tudo indica, de incitar um certo suspense que poderia ser a pedra de toque da narrativa. Abandonada sobre uma escrivaninha,

de leveza enganadora, incisa de volutas escurecidas, irradiando de um punho de pau-rosa, sombreava um bloco de notas em branco e fazia par, familiar e doméstico, com um castiçal de prata sob um coto esquecido, sulcado de riscos (CARVALHO, 2016, p. 10).

Apesar de ter avistado a arma somente essa única vez, nunca mais ela o abandonaria, assim como a lembrança melancólica de Maria Alfreda e a vontade de ser morto pela pistola abandonada na escrivaninha da sala magenta. O não cumprimento do agouro e a improbabilidade de que tal situação de fato se concretizasse deprimem mais ainda o protagonista/cineasta, para quem o tempo da vida só teria sentido no drama, no rasgo da tragédia. Nem ao menos esse filme inspirado em fatos reais teve o sabor do sucesso.

É digno de nota que destaquemos a primeira edição do romance, publicada pela Editorial Caminho em 2008. Diferentemente da atual edição, publicada pela Porto Editora, cuja capa conota o cenário da Lagoa Moura, palco do falso suicídio de Gustavo, a capa inaugural do romance, em tom próximo do magenta, retrata a pistola rosa da casa de Maria Alfreda, como a prescrever para o leitor uma obra de ficção policial, mergulhada em visível suspense. Um engodo irônico, bem ao gosto do Mário de Carvalho de “O varandim”.

A “armazita” ou “pistolete” rosa perseguirá a memória de Gustavo como uma ameaça constante, como “uma declaração de hostilidade” velada, sobre a qual jamais conseguiria esclarecer com Maria Alfreda. Morta a amante, o filme passional perde o sentido, bem como os dias que lhe restam. O fim trágico pelo suicídio, no

entanto, sem o *glamour* romanesco do tiro de pistola, é abortado em nome da acomodação e do fracasso. Sem o símbolo sexual que a pistola representa, Gustavo mais uma vez se distancia de Maria Alfreda sob o véu da impossibilidade.

Paralelamente à pistola, a pedra de Pártenon se reveste de significado por também estar relacionada ao universo da amante, ainda que sem o poder encantatório da arma. Consiste na única prenda que Maria Alfreda um dia lhe concedeu: “uma lasca de mármore encardido” embalada em um papel de seda, oriunda da Grécia, sonho de consumo de suas férias. Tendo recusado a companhia de Gustavo, Maria Alfreda – indiferente ao ressentimento do amante – o presenteia com a “preciosa pedra do Pártenon”, desagregada em mil pedaços anos mais tarde, na intenção de se desapegar definitivamente das lembranças de Maria Alfreda. Em vão. A povoar a sua mente, lá estava a assombração incansável da mulher de sua vida:

Anos atrás, tirara-a do porta-luvas do automóvel e arremessara-a o mais longe possível, apontada a um campo de urzes e sobreiros. Fora um gesto de raiva e de ruptura, para se ver livre dum objecto que tinha sido tocado e recolhido por Maria Alfreda e que era, de certo modo, uma materialização da sua existência e da sua presença. O lance, mais inútil que cruel, não impedira que Maria Alfreda continuasse a assombrá-lo, sem necessidade da intermediação duma coisa. Fosse como fosse, não se sentia orgulhoso do feito, e menos ainda do varejo que fez no dia seguinte, as pernas traçadas pelas urzes, as costas doridas de tanto se dobrar, na frustração de não destrinçar a pedra no meio das ervas, resíduos, folhas, outras pedras (CARVALHO, 2016, p. 43-44).

Proveniente do magnífico templo dedicado à deusa Atena, a pedra do Pártenon simboliza o poder do heroísmo advindo da tenacidade de uma mulher que, em disputa com Poseidon, presenteou à mais bela cidade da Grécia uma oliveira carregada de frutos. Em sua homenagem, a cidade foi denominada “Atenas”. Em honra,

portanto, à menina, *pallas*, e à virgem, *parthenos*, a cidade de Atenas lhe dedicou o Pártenon. Assim,

a filha sem mãe, nascida da cabeça do divino progenitor, é o pensamento que se apresenta ‘maduro’ e já adulto, com a lança da equidade, o elmo da sabedoria, o escudo da prudência, para opor ao impulso dos instintos o freio da razão (NARDINI, s.d., p. 28).

A preciosa pedra, um *souvenir* presenteado com muito gosto a Gustavo, desvela o quão racional e prudente é Maria Alfreda, o quão impenetrável e inacessível é o seu amor. “Com uma delonga e contemplação que evocavam um mago a exhibir o ouro transmutado”, assim se apresenta Maria Alfreda diante do presente ofertado. Logo, a própria Palas Atenas, a deusa do Pártenon, heroína de seus amantes, dona absoluta da sala magenta e da felicidade que nela reina.

Depreendemos, em razão da falta de sintonia entre Gustavo e Marta e entre Gustavo e Maria Alfreda, que o mundo feminino de *A sala magenta* assume ares de incompreensão tanto para o narrador quanto para o protagonista, ambos revestidos do olhar masculino que prefere silenciar e sofrer a estabelecer a interlocução franca e autêntica. “Indo um pouco mais longe e parafraseando Deleuze, a propósito de Proust”, assinala Teresa Sousa de Almeida, “poder-se-ia dizer também que os signos do amor mentem e que apenas se dirigem ao protagonista para referir a origem de mundos desconhecidos” (ALMEIDA, 2010, p. 219). Parafraseando uma das epígrafes que abrem esse capítulo, *A sala magenta* afigura-se um livro, enfim, do grande desencontro e do grande desamor.

Em consideração, aliás, às epígrafes que descortinam uma história, um romance, uma tese, nada mais instigante do que refletirmos sobre as cinco epígrafes que inauguram *A sala magenta*, dada a intrínseca relação com o protagonista em seu espaço-tempo. O primeiro aspecto relevante diz respeito à autoria dos trechos selecionados, na maioria, de origem portuguesa. O segundo aspecto situa três trechos no século XV, no final da Idade Média, tendo apenas um deles autor definido. O quarto trecho é extraído

igualmente da literatura portuguesa, de um dos mais prestigiados e conhecidos escritores do século XIX, Eça de Queirós. E o quinto deles – o primeiro a ser citado por Mário de Carvalho – é de autoria de um premiado roteirista, escritor, diretor e ator francês do século XX, Jean-Claude Carrière.

Extraído da *Tertúlia de mentirosos*, o trecho de Carrière retrata uma espécie de provérbio chinês que faz apologia da inutilidade de se buscar com sofreguidão o futuro, visto que será uma cópia do presente. Por que sair rapidamente da chuva se mais à frente ainda está a chover? Por que ambicionar um futuro promissor, longe do fracasso do presente, se esse mesmo futuro nada mais é do que o prolongamento desse fracasso? Qualquer semelhança com Gustavo não será mera coincidência.

As duas epígrafes seguintes, de autoria, respectivamente, de D. Duarte e de Eça de Queirós, primam por enfatizar a arte da escrita literária, seja pelo prazer e gosto que tal empresa sugere, seja pela genial e criativa possibilidade que dela decorre. Em especial, a epígrafe extraída da carta de Eça de Queirós ao jornalista Carlos Lobo d'Ávila revela-se algo inusitada e não menos surpreendente ao solicitar ao endereçado que se dirija ao Sr. Raimundo Antonio Bulhão Pato – poeta, ensaísta e memorialista português, de clara posição ultrarromântica – e lhe peça que se retire de dentro de seu personagem Tomás de Alencar, de *Os Maias*. Ironicamente, portanto, Eça responde a uma acusação de ter se valido de uma caricatura para compor o poeta Tomás de Alencar com o inverso dela: que a realidade saia da ficção, o que nos remete novamente à “Advertência” de Mário de Carvalho para quem a imaginação ficcional paira acima da fidelidade à vida real.

Quanto às duas últimas epígrafes, extraídas, ao que tudo indica, da literatura doutrinária do século XV, a associação com os desconcertos da vida de Gustavo é patente, haja vista a narrativa amarga e melancólica do personagem retratado em *Boosco deleitoso*, de 1515, e o exemplo moral, de tom contemplativo, do *Horto do esposo* acerca da efemeridade da vida humana.

A partir dos desconcertos da vida e dos desalinhos da memória e do espaço, é tecida a trama de *A sala magenta*. Os equívocos e as

contrariedades, o desencanto e a melancolia sustentam o silêncio da linguagem. Não o silêncio de Mário de Carvalho.



A transgressão da simetria do poder

“O varandim”: do sótão em ruínas à plataforma do poder

Em todos os rostos à minha volta, mesmo naqueles que sorriem, surpreendo a mesma expressão: não de ódio, não de prazer sanguinário, mas de uma curiosidade tão intensa que os seus corpos estão paralisados e só os olhos vivem, órgãos de um novo e voraz apetite.

(À espera dos bárbaros – J. M. Coetzee)

Quanto mais intenso é o sentimento antibárbaro mais me encolho ao meu canto, na esperança de que não se lembrem de mim.

(À espera dos bárbaros – J. M. Coetzee)

Concomitantemente ao ano de 2012, em que publicou a peça *Não há vozes não há prantos*, eis que Mário de Carvalho lança *O varandim seguido de Ocaso em Carvangel*, duas novelas que primam pela tensão dramática e pela genialidade imaginativa de seu autor, verdadeiro mestre da narrativa curta, hábil artífice da palavra e do enredamento do leitor.

No que concerne especificamente à primeira novela, somos envolvidos em roldão pela trama bem urdida, tecida em torno da “bela cidade de Svidânia” com seus personagens típicos e suas características peculiares, localizada em algum lugar da Europa Central, cuja moeda é o táler. Tal comarca, sob jurisdição de um grão-duque e seu primeiro ministro, acaba sendo alvo dos anarquistas, o que obriga a presença de uma tropa de soldados que imprime novo ritmo à cidade. Na verdade, o alvo dos anarquistas é a carruagem do grão-duque que escapa ileso às duas bombas lançadas. Entretanto,

o foco da narração não incide prioritariamente sobre a cidade, e sim sobre a família de Zoltan Tremlich, sobre a sua casa, sobre o seu sótão, transformado em varandim, autêntico camarote de onde será possível assistir à espetacular execução de alguns condenados pelo atentado.

O que nos interessa realçar nessa novela tão bem construída por Mário de Carvalho diz respeito à sua geograficidade, de que modo a categoria espaço exerce papel fundamental na narrativa a ponto de interferir nas ações das personagens e na composição do tempo. De que modo o narrador gira a sua câmara e focaliza espaços importantes que irão canalizar para o sótão da casa de Zoltan.

E tudo tem início justamente no sótão. O oposto vertical do porão. Bachelard, nessa linha de raciocínio, argumenta que “a casa é imaginada como um ser vertical. Ela se eleva. Ela se diferencia no sentido de sua verticalidade. É um dos apelos à nossa consciência de verticalidade” (BACHELARD, 2008, p. 36). Tal verticalidade advém da polaridade entre o porão e o sótão. Fenomenologicamente,

pode-se opor a racionalidade do teto à irracionalidade do porão. O teto revela imediatamente sua razão de ser: cobre o homem que teme a chuva e o sol. (...) No sótão, vê-se a nu, com prazer, o forte arcabouço do vigamento. Participa-se da sólida geometria do carpinteiro (BACHELARD, 2008, p. 36).

A casa da família de Zoltan concentra toda a sua energia numa das suas polaridades, não porque represente o prazer da “sólida geometria” ou o lugar da dissipação dos medos. Antes porque consiste no cômodo da casa onde pode “viver” o avô, prostrado numa cama e inconsciente do que se passa a sua volta. A descrição desse “refúgio” nada acolhedor é filtrado por Zoltan:

pensava na barafunda do sótão, a casa da tralha, em que se acumulavam velhas prensas de azeite, de permeio com cartapácios meio roídos, cabides e gaiolas amolgadas, rendilhados de poeiras de várias gerações, fumos tismados de falecidas lanternas, despojos quebrados de abastanças pasadas. O forro carcomido, o soalho manchado, aqui e além

ainda com velhos retalhos dispersos de oleado, desencorajavam a vista, quanto mais a entrada (CARVALHO, 2012, p. 16).

Renegado por toda a família, o sótão, diferentemente do que apregoa Bachelard, aparece, pelo menos neste primeiro momento, como o sítio onde não reside a racionalidade e a clareza, mas sim o despojo ideal para o velho moribundo que não se importa com o descaso da neta, ávida por dele se livrar para obter mais espaço no quarto. Apesar das justificativas de que no sótão o avô terá mais sossego e saúde, a filha de Zoltan encontra dificuldades em convencer o pai – o único mesmo a valorizar o sogro e a sua condição enferma. Enfim, acaba por ceder, o que acontecerá sistematicamente ao longo da novela também com o filho Cleonardo, que o ludibria em prol dos próprios interesses, sempre escusos.

Convém destacar que a casa não era a herança que Zoltan gostaria de ter herdado da tia já falecida. Nas primeiras linhas da narrativa, o narrador faz questão de enfatizar o descontentamento do protagonista que preferia “um modesto rés-do-chão na Rua dos Lojistas, perto do cais e da praça” a essa casa ampla, motivo que será de um grande desassossego, já antecipado premeditadamente pelo narrador.

Desde as linhas iniciais da narrativa, o espírito de Zoltan reclama por apaziguamento em casa, onde busca refúgio e acolhimento. Com o avanço dos acontecimentos, de berço acolhedor passa a cenário de guerra e de conflito familiar, contrariando, mais uma vez, as concepções de Bachelard no que tange à poética do espaço e, mais especificamente, ao ambiente “casa”. Utopicamente, Zoltan anseia pela casa bachelardiana: a que “abriga o devaneio, a que protege o sonhador, a que permite sonhar em paz” (BACHELARD, 2008, p. 26). Reconhece o quanto seria perfeito que sua casa se revelasse como o “canto do mundo”, “o primeiro universo”, “o verdadeiro cosmos”, mas o que nela se instala é o caos diante dos desmandos dos filhos e do desrespeito por sua autoridade patriarcal.

Do ponto de vista da fenomenologia de Heidegger, portanto, não constitui uma “morada”, visto não “envolver tanto um perdurar como uma estada protegida” (FOLTZ, 1995, p. 194). A ideia de

morar, para o filósofo, abrange tudo o que pode ser produzido pelo homem, bem como o que pertence à natureza: “o cântaro e o banco, o passadiço e o arado, (...) a árvore e o lago, o regato e o monte” (HEIDEGGER apud FOLTZ, 1995, p. 195). Zoltan, sob esse ângulo, não consiste num “ser na terra”, não habita Svidânia como uma verdadeira pátria, não a encara como um lar. Sente-se à margem do sistema dominante que o oprime e humilha.

Heidegger vai mais longe ao sustentar que “a terra como pátria não é meramente um espaço que é demarcado por limites exteriores, um distrito da natureza, uma localidade que é uma possível arena para esta ou aquela ocorrência” (apud FOLTZ, 1995, p. 175), o que corrobora o pensamento do nosso protagonista, avesso à pena de morte, à transformação de sua cidade em palco para o espetáculo dos enforcamentos. Tudo o que diz respeito às injustiças exaspera a alma de Zoltan, duramente criticado e menosprezado pelos filhos e pelos amigos do Clube dos Valetes de Paus, onde é aceito por benevolência, uma vez que era um homem falido e vivia das subscrições legadas pela velha tia.

Assim, sem “ter” um mundo e sem “estar” nele, Zoltan observa o que ocorre a sua volta e, paulatinamente, desiste de lutar em prol de seus princípios, de modo a se deixar render diante das circunstâncias que o atropelam.

Ainda que os tempos fossem de progresso e de luz – como também confirma o grão-duque, Svidânia é varrida pelo “velho poder das trevas” quando acende a chama da execução e quando sufoca o ideal juvenil por uma causa. A simpatia de Zoltan pelos anarquistas beira a comparação com o filho estroina:

...também ele se abstinha de confessar a secreta, embora leve, simpatia que lhe causavam aqueles jovens capazes de rebentar o mundo por um ideal. Comparava-os com o seu próprio filho Cleonardo, de olhos sem chama, gestos sem propósito, vida sem alcance (CARVALHO, 2012, p. 33).

Quanto ao grão-duque, entusiasta dos mesmos valores de Zoltan, suplanta-o o primeiro-ministro para quem a punição severa representa um exemplo a ser seguido. Os valores iluministas do grão-

duque se distanciam dos de Zoltan à medida que o que está em jogo é o enforcamento do filho de seu amigo, o conde de Zauerkraut. Sim, que haja então enforcamentos, dada a fuga premeditada do anarquista mais famoso, mas em espaço fechado, distante da população e da azáfama do espetáculo. Rebatido pelo primeiro-ministro, o grão-duque extravasa: “– Não é como um monstro que serve às turbas em repasto a agonia dos transviados que eu quero ficar na história desta nação” (CARVALHO, 2012, p. 46). Não é o que acontece.

Interessa-nos, a esta altura, abordar a mudança de foco da câmera do narrador para o que promete ser o espaço da execução, ainda não definido, mas conjecturado como o da praça principal. Svidânia convida para o espetáculo. Ironicamente, o narrador dá detalhes do que será o show e quem serão os convivas:

Svidânia começou a preparar-se para ser apresentada com o estimulante espetáculo de homens a dançarem na ponta de uma corda, ou a contorcem-se ao ritmo das chibatadas, ou a serem humilhados de cabeça baixa e olhos fugidios. Lavradores de posses, caixeiros-viajantes, senhores de longínquos domínios vieram fluindo para a cidade e, em pouco tempo, esgotavam a lotação de estalagens e outros alojamentos (CARVALHO, 2012, p. 49).

Para além dos supliciados, que seriam a atração principal do espetáculo, estava o patíbulo e sua montagem. Logo, no Clube dos Valetes de Paus, a disputa pelo melhor espaço de visibilidade se configura numa tomada de posse, conquistada a todo custo. Não para Zoltan, cada vez mais incomodado com a transfiguração da cidade e com o comportamento possessivo de seus habitantes. Sem espaço para se sentir livre e sem um lugar humanizado em que os valores estejam estabelecidos, como acentua Yi-Fu Tuan em *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência* (2013), Zoltan não realiza o “movimento dialético entre refúgio e aventura, dependência e liberdade” (TUAN, 2013, p. 72), tão necessários aos seres humanos. Antes sofre o que Tuan denomina de “apinhamento”, quando pessoas passam a restringir a liberdade e a ocupação de espaço. Veremos como essa categoria se manifesta mais acentuadamente no decorrer da novela, a exercer forte pressão sobre o protagonista.

Curiosamente, o personagem anônimo de *À espera dos bárbaros* (1980), do sul-africano J. M. Coetzee, sofre a mesma sensação de apinhamento em circunstâncias muito semelhantes, embora esteja preso dentro das muralhas do Império e sujeito ao mais degradante estado da condição humana. Posiciona-se, tal qual Zoltan, contrário à tortura e à pena de morte, e narra com detalhes a tentativa de fugir do cenário de horror que está prestes a ser montado:

Tenho de regressar à cela. Como gesto não terá nenhum efeito, nem sequer será notado. Contudo, por minha causa, como gesto unicamente meu, tenho de voltar para a fresca escuridão e trancar a porta e tapar os ouvidos ao barulho da sangrenta luxúria patriótica e cerrar os lábios e nunca mais falar. Quem sabe, talvez cometa uma injustiça aos meus concidadãos, talvez neste preciso instante o sapateiro esteja a trabalhar a sua forma, cantarolando para não ouvir os gritos, talvez haja donas de casa a descascar ervilhas na cozinha, contando histórias para distrair os filhos, talvez haja agricultores matutando ainda acerca da reparação das valas. Se existem companheiros como estes, que pena eu não conhecê-los! Neste momento, ao fugir da multidão, o importante para mim é sobretudo não ser contaminado pela atrocidade que se vai cometer, nem envenenar-me com o ódio impotente dos seus autores (COETZEE, 2003, p. 93).

Tal como o protagonista de Coetzee, o protagonista de “O varandim” anseia por retornar ao seu lugar de acolhimento para não ter que enfrentar a barbárie do circo criado em torno das execuções. Retorna para casa e tenta, em vão, usufruir da vida doméstica que já não é mais a mesma.

Num artigo interessante publicado na revista *The Geographical Review*, Yi-Fu Tuan argumenta acerca do lugar como uma perspectiva da experiência e salienta que, no que concerne ao lar, a experiência do lugar se revela mais original e emergente, mais autêntica e singular. Assim, segundo ele,

Home is the pivot of a daily routine: we leave it to work in the morning and a return for sustenance, rest, and the

temporary oblivion of sleep at night. We *go* to all kinds of places but *return* home, or to homelike places. Home is where life begins and ends; and if this rarely happens in modern society it remains an oneiric ideal (TUAN, 1975, p. 154-155).

Infelizmente, para Zoltan, o aconchego necessário para se recompor não se configura o ideal e tende a piorar, dados os acontecimentos subsequentes que virão à baila a partir do capítulo VII, instados à reflexão pelo narrador.

Tudo tem início com a constatação do pretenso namoro da filha com um jovem cavaleiro – o que muito o alegrou, dadas as poucas qualidades de Arnolda – e segue com uma série de surpresas a convergir para si, a exemplo da atenção desmedida do laçai do conde de Turkish quando do “voe acidentado” de seu chapéu; a cortesia demasiada dos amigos do clube, atenciosos ao extremo; o cumprimento de pessoas desconhecidas; o cochichar de damas a sua passagem e, por fim, a corte infernal implantada em casa, com a câmara do narrador novamente a apontar para o sótão.

Ciclicamente, portanto, voltamos ao espaço do conflito primordial. Reconfigurado quando da “instalação” do avô inconsciente. Repaginado quando da remoção intempestiva do mesmo personagem para o quarto de outrora. Perante o cenário dantesco que presencia, Zoltan entrega-se ao canapé da impotência, sob a voz impositiva de Arnolda e a postura enérgica de Cleonardo.

Subtende-se, por conseguinte, onde ocorrerão as execuções dos condenados: fora da praça principal – “em homenagem aos tempos modernos, repassados de ciência, luz, razão e generosidade” –, mas não intramuros como pretendia o grão-duque. O meio-termo, de modo a satisfazer a necessidade de exemplificação dos súditos, propalada insistentemente pelo primeiro-ministro, será numa praça abandonada, descrita com requinte de adjetivos, todos eles desmerecedores de apreço. É o caso de “irregular”, “escalavradas”, “vazios”, “decrépitos”, “cegas”, “escurecidos”, “esboroadas”, “velha”, “desdentado”, até culminar com uma das casas alcandoradas sobre a praça onde se evidencia um varandim – uma varanda estreita, lugar ideal para se assistir ao espetáculo dos horrores.

O ar de falência da praça condiz com a condição de Zoltan, o último a tomar ciência de que a praça onde se encontra sua casa e, em especial, seu varandim irão compor o teatro de arena do suplício que abomina. Na tentativa de se colocar o mais longe possível de tudo que compreende as execuções, mais se aproxima delas. Mais, ironicamente, mergulha no acontecimento.

A criação de uma paisagem de castigo na Europa foi notável e terrível desde o final da Idade Média até os fins do século XVIII. Assim, “uma paisagem do medo foi criada deliberadamente porque se chegou a acreditar que a imposição de castigo e morte tinha de ser pública para desencorajar os eventuais rebeldes e criminosos” (TUAN, 2005, p. 281-282). Um dos traços “indelévels e notórios na paisagem europeia” foi a criação dos patíbulo. Tuan acentua tamanha importância dos enforcamentos em função da “visibilidade duradoura”, ao contrário da morte por esquartejamento, por exemplo.

Do ponto de vista histórico, explicita Tuan, “desde o século I d. C., (...) a força e o cadafalso [se tornaram] tão onipresentes quanto as torres das igrejas e os castelos, não [surpreendendo] que se tenham tornado tema na decoração europeia e em obras de arte” (TUAN, 2005, p. 288). Tinham que ser, portanto, eventos públicos, como tão bem preconiza o primeiro-ministro de “O varandim”; e com o maior número de espectadores, na prescrição de Quintiliano. É o que desejam, ardilosamente, Cleonardo e Arnolda, ansiosos pelo lucro fácil que um lugar de observação proporcionará e, no caso exclusivo de Arnolda, pelo romance com o jovem fidalgo, para quem já havia um sítio assegurado.

“Um dom do céu” é o que representa afinal o varandim, não só para os filhos sequiosos por dinheiro e por prestígio, mas para o próprio Zoltan que acaba por se consolar com a ideia

de que talvez conseguisse finalmente pagar a Bucheon, a Bekushka e ao jardineiro. E a verdade é que, no íntimo, gostava de ver os filhos a cooperar, em vez de se recriminarem por sistema, mesmo que, por ironias do destino e da lei penal, se tratasse de uma causa tão ruim (CARVALHO, 2012, p. 60).

Zoltan queria sossego. Sua palavra de ordem. Entretanto o que o aguarda por onde passa e para onde resolve dirigir sua atenção é o assédio desmedido, a começar pelo clube, espaço de lazer e de esparecimento, agora verdadeiro apinhamento de suplicantes por um lugar privilegiado de observação. Vide os três “amigos” – o almoxarife, o ouvidor e o armazenista – que se assenhoram da situação e tiram proveito da seleção dos observadores. Resta a Zoltan não o sossego, mas a solidão. A solidão também almejada pelo protagonista de Coetzee, que nutria a esperança de que não se lembrassem dele, retirado a um canto, encolhido em sua cela.

Nem mesmo em casa o apinhamento deixa de existir, na medida em que afluem operários a preparar o sótão e o varandim para o dia fatídico e os filhos a requisitarem sua presença perante “pessoas de cerimônia”, prontas para negociar os lugares de observação. Sem acolhimento – na acepção que Bachelard adota para o ambiente “casa” –, Zoltan migra para o sótão, para a verticalidade, símbolo da “sólida geometria” e do “forte arcabouço do vigamento”. E o que vê é “uma máquina destrutiva instalar-se-lhe em casa, e transformar o seu sótão numa espécie de batalha campal, travada numa lixeira” (CARVALHO, 2012, p. 69), sem chances de um dia voltarem as pedras lavradas ou as janelas maineladas com peitoril.

Busca refúgio, deste modo, no jardim e na horta até o momento em que percebe o interesse do jardineiro pela execução e, por fim, aninha-se junto do sogro no quarto da filha. No afã de viver no anonimato, ou mesmo alheio ao mundo que o cerca – à semelhança do sogro –, Zoltan apenas se contenta com a suposta felicidade dos filhos, adquirida com o sofrimento dos outros.

O sótão, antes abandonado e em ruínas, transforma-se na plataforma mais requisitada de Svidânia. Aliás, será a primeira vez que o narrador nomeia-o desta forma, registrando sua nova aparência perante um Zoltan boquiaberto:

Esventrado, o espaço tinha asperezas e recônditos de caverna, cheia de detritos e obstáculos, abrindo uma entrada hiante sobre uma espécie de cenário de teatro, de que um luar hirto reforçava as arestas e tornava muito nítidas as formas (CARVALHO, 2012, p. 73).

Os três capítulos finais da novela se destinam ao dia da execução, com a compartimentação do sótão consoante a classe social: uma divisão para os nobres e outras duas para os pagantes, alguns convidados e favorecidos. Caberia a Zoltan o segundo compartimento, claramente determinado pelos filhos oportunistas. A esta altura o que salta aos olhos é a disposição da câmara do narrador que a move sempre em direção ao protagonista, quase esmagado entre os espectadores quando decide se deslocar pela casa assim que o rufar dos tambores tem início. O foco do visor pausa, enfim, e novamente, no quarto de Arnolda, onde jaz o corpo do sogro – prenúncio das mortes anunciadas e das que, mais tarde, teriam sido planejadas.

O último refúgio de Zoltan se desmorona ante o descaso do filho, o que o impele a sair às ruas à procura de um padre que encomende a alma do sogro. Qual não é sua surpresa diante da cidade deserta e da igreja vazia, habitada apenas por uma inválida deixada para trás pelos espectadores “do teatro das execuções”, expressão cunhada por Ramiro Teixeira (2013) quando da recensão crítica da novela. Livre, pois, do apinhamento e da sensação de não-pertencimento – uma vez excluído do lar e da vida dos seus –, Zoltan ganha o espaço da praça principal, em busca, portanto, daquilo que Tuan qualifica como “espaciosidade”, sensação diretamente associada à ideia de estar livre. A tão sonhada liberdade, continua Tuan,

implica espaço, significa ter poder e espaço suficientes em que atuar. (...) O fundamental é a capacidade para transcender a condição presente, e a forma mais simples em que essa transcendência se manifesta é o poder básico de locomover-se. No ato de locomover-se, o espaço e seus atributos são experienciados diretamente. Uma pessoa imóvel terá dificuldade em dominar até as ideias elementares de espaço abstrato, porque tais ideias se desenvolvem com o movimento – com a experiência direta do espaço por meio do movimento (TUAN, 2013, p. 70).

Em pleno espaço ocioso da praça, Zoltan se acomoda e espera que o assombro da execução transcorra para poder retornar aos lugares de origem. No entanto, o narrador nos aguarda com

um desfecho surpreendente, tão surpreendente que tira Zoltan da passividade da espera. Ramiro Teixeira reforça essa peculiaridade de Mário de Carvalho, notadamente em “O varandim”: “E há ainda o remate espetacular, o final inesperado e sensacionalista, tão do agrado do autor que o sabe aplicar com maestria...” (TEIXEIRA, 2013, p. 226-227). O fator surpresa caracteriza o que de mais valioso Mário de Carvalho promete nesta novela, obrigando-nos a sair da nossa zona de conforto. Vejamos.

Surpreendido por três homens novos, de traje escuro, Zoltan é forçado a emergir de seu estado latente e a encarar a ironia e o deboche por ter se afastado da principal atração de Svidânia. Na tentativa de revidar a afronta, toma ciência dos rostos familiares, de modo a compor o retrato dos anarquistas. Dentre eles reconhece o conde Zauerkraut que o interpela duramente, sempre com ironia e sarcasmo, a imputar-lhe a culpa por ter alugado o sótão para o festim da execução. Zoltan, ainda timidamente, quase que de forma ingênua, acaba por confessar que fora obrigado a alugar o varandim para a plateia escolhida a dedo pelos filhos e que nem sequer se lembrava dos barris de cimento guardados em sua cave durante a “reforma” do sótão. Tamanha indiferença com a preparação da casa e, especialmente, do varandim para o espetáculo custa-lhe um preço muito alto: a represália anarquista em face do veredito. Sem perder o ar irônico, o conde Zauerkraut revela, nas entrelinhas do discurso, seu real intento: explodir os barris da sublevação. A pena de morte, em face de tal atitude, foi decretada em sua extensão máxima, ainda que ambos concordassem com a sua abolição. Estavam quites, pois.

Aturdido, Zoltan assistiu à performance da execução de seus entes queridos, de seus amigos do Clube, de seus empregados em praça pública, sem qualquer apinhamento ou imposição. Infelizmente, não será possível velar o sogro. O sótão não guardará mais as lembranças do passado.

E a narrativa não será mais a mesma. Subverteu-a Mário de Carvalho.



“A liberdade de pátio”: do discurso do não-interdito à interdição da liberdade

Sistema e fechado são idênticas coisas tão afastadas quanto possível da existência e da vida. Porque a existência é, por excelência, o aberto.

(Soren Kierkegaard)

Temo, além do mais, que a vida lá em cima, no castelo, não seja de meu agrado. Quero sempre ser livre.

(O Castelo – Franz Kafka)

O exercício do poder cria perpetuamente saber e, inversamente, o saber acarreta efeitos de poder.

(Michel Foucault)

Mais uma vez premiado com o Grande Prémio de Conto Camilo Castelo Branco, em 2013, pelo conjunto de contos *A liberdade de pátio*, Mário de Carvalho envereda nesta obra, ainda que de modo um tanto diverso de *Quatrocentos mil sestércios seguido de O conde Jano*, com o qual laureou o mesmo prêmio em 1991, pela trilha do insólito, do inexplicável, onde reinam a perplexidade e o inconformismo. Nossa atenção recairá, em especial, sobre o conto de abertura que dá nome ao livro, construído sob o lema da fina ironia e da mordacidade do discurso. À luz dos conceitos fundamentais da Geografia Humanista Cultural, procuraremos relevar a geograficidade que, ao lado do fenômeno do discurso, desempenha papel crucial no desenrolar dos acontecimentos do entrecho.

Dividido em três seções, “Névoas”, “Esgares” e “Vincos”, o livro *A liberdade de pátio* reúne sete contos que representam a mundividência da abordagem ficcional de Mário de Carvalho, com destaque para o conto-título, inserido na primeira seção “Névoas”. Apresenta um narrador anônimo, em primeira pessoa, já identificado como um professor por um dos personagens com quem contracenar logo no princípio da narrativa.

Toda a história gira em torno deste professor e de sua prisão sem sentido aparente, num castelo com ares de forte na ficção

Einladung, onde recebe as honrarias e é solenemente tratado não só pelo governador, mas também pelos súditos deste, caracterizados como militares. No entanto, o tratamento que lhe é dispensado se circunscreve na esfera unicamente discursiva, visto que é alojado numa cela fétida, com uma mobília degradante e uma réstia de floresta distinguida, a muito custo, da janela com duas seteiras paralelas. As refeições, sempre servidas com muita pompa e distinção, se limitam, contraditoriamente, a uma infusa de água e a um pão casqueiro. Apesar das constantes reclamações e protestos do prisioneiro, muito bem aceitos e encaminhados pelo sargento que assegura que tal situação é passageira até que o professor obtenha a liberdade de pátio, nada se altera, o que acaba por levar o protagonista ao cansaço.

Num certo dia, é convidado a almoçar com o governador em presença de um capelão, apenas percebido pelo professor depois do êxtase diante de uma mesa tão farta e rica com a qual não estava mais acostumado. Em meio a brindes em honra a suas qualidades, o professor tem a chance de expor suas reclamações ao sistema prisional quando, então, protesta contra o fato de não o deixarem ler nem escrever. O governador demonstra tamanha indignação com semelhante falta que ordena, aos berros, que o sargento providencie lápis e papel ao “ilustre internado”, o que nunca se concretizou, por mais insistente que tenha sido o apelo do professor. A única “vitória” conquistada foi a liberdade de pátio, circunscrita a um “recinto empedrado, entre muralhas altas e torres lúgubres”. Contenta-se, assim, o nosso protagonista com as tardes passadas no pátio, menos soturnas e melancólicas do que as manhãs transcorridas na cela. Foi possível distinguir, durante o período em que se encontrava em “liberdade”, algumas sombras que se refugiavam no escuro das celas, porém nem sequer um sinal ou um murmúrio exprimiam.

Após meses nessa condição, foi-lhe anunciada a mudança de cadeia pelo governador que, apresentando-lhe seu mais novo responsável, um major, lamenta a partida do “distinto prisioneiro”. Novamente algemado e preso a uma corrente no cinturão de um dos soldados, o professor é conduzido ao castelo de Verlauf por um oficial que se desculpa pela escolta inferior que o tinha transportado até o castelo de Einladung. Em face de tal amistosidade, o professor

pede para que seja aliviada a corrente que o prende ao cinturão do soldado ou, ao menos, que lhe sejam retiradas as algemas, o que provoca a seguinte resposta do major: “– Com certeza, senhor professor. Faz todo o sentido. É a primeira coisa que faremos ao chegar ao castelo de Verlauf” (CARVALHO, 2013, p. 26). Sobrevém, por fim, ao professor um profundo sono, mesmo com os primeiros raios do sol a despontarem no céu de sua longa viagem.

Em linhas gerais, o conto “sob névoas” de Mário de Carvalho prima pelo discurso do não-interdito, circunstanciado pelo discurso da lisonja, da ilustração e da promessa que garante a manutenção do poder, tal qual acontece em *O Castelo*, de Kafka, cujo protagonista, um agrimensor, se vê cerceado em suas tentativas por chegar ao castelo, embora seja cortesmente tratado pelos moradores da aldeia. Curiosamente, a epígrafe que abre o conto do escritor português, escrita pomposamente em francês a partir das memórias de um cavaleiro que carrega o adjetivo “tolo” (*dupe*) em seu sobrenome, conota esse jogo intrincado de disputa entre o “proibir” e o “permitir”. Do discurso à prática podemos constatar o fosso que se instala entre a palavra dada e a obra realizada. Em nenhum momento efetivaram-se os atos performativos carregados de promessas, garantias, certezas, etc., o que depõe contra a natureza deste tipo de ato de fala.

O filósofo da linguagem John Austin, que dedicou grande parte de seus estudos à Teoria Geral dos Atos de Linguagem, afirma que uma frase performativa ou enunciação performativa “indica que produzir uma enunciação é realizar uma ação – normalmente, não se considera que essa produção seja apenas dizer alguma coisa”. (AUSTIN, 1975, p. 6). Logo, implica um ato intervencionista, capaz de alterar as propriedades inerentes às coisas e às pessoas e destas às ações e interações que ocorrem no mundo. É o que deveríamos identificar no conto em tela, circunscrito de atos de fala que deveriam imprimir declarada performatividade. Todavia, estamos a tratar de Mário de Carvalho para quem a subversão constitui o *leitmotif* de sua escritura, seja do ponto de vista discursivo, seja no que concerne aos elementos da narrativa, a exemplo da categoria espaço.

Mesmo quando é assegurada a liberdade de pátio ao narrador-personagem – em nenhum momento solicitada –, esta é reduzida ao lajedo por onde o professor pode “movimentar-se a seu bel-prazer”. Ao menor sinal de subida às muralhas, sobrepõe-se a proibição, regida pelo discurso ameno e contraditório: “– A liberdade de pátio, senhor professor, não tem quaisquer limitações, exceptuando, bem entendido, a da subida às muralhas. Mas o senhor tem toda esta extensão – e apontava-me o lajedo -...” (CARVALHO, 2013, p. 25).

O filósofo francês Michel Foucault, em *Arqueologia do saber*, destaca que o “enunciado circula, serve, se esquiva, permite ou impede a realização de um desejo, é dócil ou rebelde a interesses, entra na ordem das contestações e das lutas, torna-se um tema de apropriação ou de rivalidade” (FOUCAULT, 1995, p. 114). Ou seja, verificamos um grande descompasso entre o que é solicitado, porque racionalmente aceito, mas não cumprido e o que nem sequer é cogitado, mas prontamente satisfeito e deferido. Nisso – nas relações de poder – reside a alma deste conto, assim como a configuração espacial, representada pelo castelo de Einladung e, em última instância, pelo castelo de Verlauf. Veremos de que modo, portanto.

Segundo o *Dicionário de símbolos*, o castelo, por estar situado, invariavelmente, em lugares altos ou na clareira de uma floresta, “é uma construção sólida e de difícil acesso. Dá impressão de segurança (como a casa, geralmente), mas de uma segurança no mais alto grau. É um símbolo de *proteção*” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1995, p. 199 – grifo dos autores). Por outro lado, em função de sua própria localização, isolado no meio de campos, bosques e colinas, “adquire um aspecto longínquo, tão inacessível quanto desejável. Por isso o castelo figura entre os símbolos da *transcendência*” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1995, p. 199 – grifo dos autores). No contexto do conto em questão, a primeira significação condiz mais diretamente com o ambiente construído que abrigará o narrador-personagem. Em várias passagens, é tido como um “forte” em que se encerram celas de prisioneiros. Somente na página 17, quando já preso em sua cela, é que o professor deixará escapar que, de fato, consiste num castelo tradicional. Num castelo de nome “Einladung” que, em alemão, se traduz por “convite”.

Ironicamente, portanto, Mário de Carvalho denomina “Einladung” ao forte que “convida” o professor a nele se instalar. Duas são as situações em que se registra a ideia de “convite”: a primeira delas quando o governador manifesta a honra por convidar o professor para um almoço, em companhia do capelão; já a segunda, mais diretamente relacionada com o nome do castelo, se verifica por ocasião da transferência do prisioneiro para outra cadeia. Inserido no discurso laudatório do governador, de tom claramente sarcástico, aparece acompanhado do adjetivo “íclito”, não menos irônico e debochado: “– É com a mais sentida mágoa que vejo partir o nosso íclito convidado...” (CARVALHO, 2013, p. 26). O convite, expresso no nome do castelo ou forte que acolhe o professor, deixa de existir na medida em que se registra a transferência para outro castelo, este de nome Verlauf.

Não menos curioso e interessante é o significado desta palavra em alemão. Ao priorizar a ideia de “decurso”, Mário de Carvalho sinaliza para o aspecto temporal que marcará a nova estada do protagonista em outra cadeia. Em substituição ao convite, que se caracteriza por um breve espaço de tempo, assume o próprio tempo; agora, ao que tudo indica, indefinido, visto a longa viagem que o aguarda e o sono que o acomete.

Do convite para ficar internado no castelo de Einladung – expresso, literalmente, pelo governador – para o encarceramento impreciso no tempo, estabelece-se uma gradação ascendente de ausência da liberdade absoluta. O intervalo que se firma entre um e outro se denomina “liberdade de pátio”. Atenemos para este espaço singular, imbuído de implicações temporais e de uma representação espacial *sui generis*.

Consoante observação anterior de que nenhuma solicitação havia sido atendida, embora aceita e reconhecida, ao passo que a não solicitada ou requerida havia sido cumprida, verifiquemos como se manifesta esta última, diretamente relacionada com a ideia de “liberdade”.

A primeira situação em que semelhante palavra, sempre associada ao ambiente pátio, é pronunciada se dá quando do reconhecimento da cela e das suas péssimas condições de instalação.

Após reclamar com o sargento-mor, o professor é contemplado com a seguinte resposta: “– As observações e preferências do senhor professor serão transmitidas. Creia que a situação é transitória. Quando muito, até o momento em que obtiver a liberdade de pátio” (CARVALHO, 2013, p. 16).

A próxima instância em que a expressão-chave aparece, sussurrada ao ouvido do professor, se descortina a caminho do encontro com o governador que o convida para o inusitado almoço com o capelão. O sargento-mor antecipa o anúncio que será referendado pelo seu superior que o congratula pelo merecimento. Institui-se, a partir daí, o salvo-conduto que o autoriza a transitar por um lajedo exíguo, situado entre muralhas elevadas e torres macabras, onde consegue ter uma noção mais ampliada do castelo/cadeia.

Conhecido como “pátio” ou como um recinto térreo murado e descoberto no interior de uma edificação, funciona como uma tentativa de conceder maior liberdade ao renomado professor, aprisionado, em regime de tempo integral, numa cela aquém de sua elevada posição. Na perspectiva da Geografia Humanista Cultural, sob o olhar aguçado de um de seus maiores expoentes, o geógrafo chinês Yi-Fu Tuan, o sentimento de liberdade

implica espaço, significa ter poder e espaço suficientes em que atuar. Estar livre tem diversos níveis de significado. O fundamental é a capacidade para transcender a condição presente, e a forma mais simples em que essa transcendência se manifesta é o poder básico de locomover-se (TUAN, 2013, p. 70).

Entretanto, a liberdade concedida ao protagonista restringe-se ao lajedo térreo, sem compreender os arredores do pátio, como as muralhas e as torres. Sem o poder básico de locomover-se com o intuito de transcender a condição presente, o professor não experimenta a liberdade *ipsis litteris*, impedido que está de vivenciar o espaço. Antes experimenta a opressão espacial, visto que não vislumbra o futuro nem pode ser convidado a atuar sobre ele. A liberdade para além do pátio, enquanto ameaça, implicaria um possível domínio do castelo e na virtual espacialidade, uma vez que

garantiria a sensação de estar livre. Logo, livre sim, mas circunscrito ao pátio, ao recinto de onde pode entrever outras celas, outras sombras como a sua.

Em estado de isolamento, ainda que acompanhado por supostos “prisioneiros sombras”, o professor se enquadra exatamente naquilo que Foucault, em *Vigiar e punir*: história da violência nas prisões, sustentou como sendo “a condição primeira da submissão total”, na medida em que “o isolamento dos condenados garante que se possa exercer sobre eles, com o máximo de intensidade, um poder que não será abalado por nenhuma outra influência” (FOUCAULT, 1987, p. 212). E Foucault arremata: “o isolamento assegura o encontro do detento a sós com o poder que se exerce sobre ele” (FOUCAULT, 1987, p. 212).

Mário de Carvalho, ao compor uma amálgama entre a “liberdade” e o “pátio”, sugere ao leitor a vinculação estreita entre ambiente aberto e fechado, entre as concepções de espaço e lugar, na medida em que espaço é movimento e lugar, pausa. Mais minuciosamente, Tuan argumenta que

Place is pause in movement. (...). Movement takes time and occurs in space. (...). Place and movement, however, are antithetical. Place is a break or pause in movement – the pause that allows a location to become a centre of meaning with space organized around it (TUAN, 1978, p. 14).

Nem uma coisa, nem outra. O professor não detém o movimento necessário para explorar o espaço e, nele, construir ou pensar o lugar. Nem o pátio se configura o “centro de significado” que subjaz à ideia de lugar, dada a impossibilidade de avançar sobre a pausa adquirida. Dono de coisa alguma, sem espaço e lugar, resta ao narrador-personagem a transmutação para o sem tempo da vida, um novo castelo/cadeia onde possa imperar o simulacro do esquecimento.

Para além da falta de liberdade na exploração do espaço, incide sobre o professor a impossibilidade, mais uma vez não declarada, de viver a liberdade d(n)a escrita. Dois momentos curiosos coroam

essa situação. O primeiro deles se realiza quando do convite para almoçar na presença do governador e do capelão; momento em que o professor manifesta reclamação formal por não lhe permitirem o acesso à leitura e à escrita:

Houve mais brindes, pelo serão afora, em abono da minha pessoa e qualidades. Em dada altura, já ao café, quando o governador, charutando, quis saber das minhas condições prisionais, aproveitei uma aberta para reclamar por não me deixarem ler nem escrever.

- Como diz?

E, já em pé, quase afastando o capelão, sobressaltado, repetiu:

- Como diz?

Atirou com o charuto para a lareira, numa fúria, e ordenou, aos berros, que lhe trouxessem já o sargento-mor. Poucas vezes na minha vida vi um homem tão zangado. Estava rubicundo de cólera, a voz saía-lhe esganiçada dos berros que ricocheteavam nas pedras da parede, e os olhos vibravam-lhe, num élan eletrizado. Pelo recorte da sua figura marcial, porventura ondeava e chispava um halo frenético, que aterrorizava só de se pressentir.

- Como ousaram privar de leitura e de escrita o nosso ilustre internado? Providencie imediatamente!

(CARVALHO, 2013, p. 22-23)

Tamanha indignação do governador reflete mais uma vez que o discurso inflamado em prol das reivindicações do professor não acompanha a prática que disso derivaria. Mais adiante, no segundo momento, já detentor da liberdade de pátio, o professor irá revelar que nunca fora contemplado com o que considerou causa ganha, apesar da constante insistência. Consolida-se, assim, em “A liberdade de pátio”, o plano da retórica, ornamentado com recursos enfáticos e afetados, mas vazio de concretização. Não de ideologia, haja vista os interesses escusos.

Acerca de tais interesses Foucault desenvolveu grande parte de seus estudos, ora incidindo o olhar sobre a complexidade das relações de poder, ora sobre a história das instituições encarregadas

de exercer o poder. Mais especificamente sobre o “poder disciplinar” que, ao que tudo indica, associa-se com o que de fato podemos constatar no conto em questão, Foucault é enfático. Sem meias palavras, justifica que

A “disciplina” não pode se identificar com uma instituição nem com um aparelho; ela é um tipo de poder, uma modalidade para exercê-lo, que comporta todo um conjunto de instrumentos, de técnicas, de procedimentos, de níveis de aplicação, de alvos; ela é uma “física” ou uma “anatomia” do poder, uma tecnologia (FOUCAULT, 1987, p. 189).

O sucesso de tal tipo de poder ora se verifica pelo olhar hierárquico, ora pela sanção normativa. No caso de “A liberdade de pátio”, evidencia-se pelo discurso da promessa que, disfarçadamente, oculta sua função de “micropoder”.

É digno de nota a presença de outro personagem que contracenava com o protagonista e que detém um papel singular no que concerne ao que estamos a examinar. Trata-se de um velho soldado transformado em carcereiro que estabelece uma interlocução curiosa com o nosso professor, enquanto não o encerravam no asilo de Verstaert. Destituído de predicados físicos e intelectuais, o velho soldado é descrito grotescamente pelo narrador-personagem, porém sobressaem, aos olhos do professor, outros atributos:

Tinha uma boca muito larga, sem um único dente, o barrete descaía-lhe comicamente entre os raros fios brancos da cabeça, e cada um dos olhos, quase estrábicos, parecia espreitar o que o outro via. Um cinturão muito apertado por pouco não o dividia em dois como uma cintura de vespa. Mas a voz era suave e o sorriso, constante (CARVALHO, 2013, p. 19).

O mais significativo deles é o seu conhecimento acerca dos chilreios dos pássaros, particularmente dos melros, sobre os quais tece uma série de características. Seu analfabetismo não o impedia de rabiscar “num caderno de folhas de papel de embrulho, com

os restos dum lápis de carvão”, traços interpretativos dos assobios identificados pelo ouvido, registrados devidamente na memória. Um conhecimento fruto de experiência compartilhado com quem detinha o conhecimento produto do aprendizado intelectual. Pela percepção, enquanto “uma atividade, um estender-se para o mundo”, na perspectiva de Tuan (2012, p. 30), o velho soldado descortinava para o professor seu mundo vivido, sua experiência de vida no encontro consigo mesmo, “no contato com o mundo terrestre na orla, por assim dizer, das formas e dos símbolos que nascem, e este esboço de sentido ressoa em nós como um acontecimento, que é o da nossa presença no mundo” (BESSE, 2006, p. 89).

O compartilhar da experiência de vida do velho soldado equivale a uma sensação de liberdade que passa a ser desfrutada pelo professor quando das tardes fora da cela e dentro do pátio. A possibilidade de usufruir do conhecimento de que não dispunha é acompanhada da constatação de que não lhe será franqueado o outro tipo de liberdade: o da leitura e da escrita, disponibilizado, é claro, salvas as devidas proporções, ao carcereiro iletrado:

Por vezes, ouvia lá fora o assobio quadrado dos melros, sempre que o velho militar estava de sentinela, nas alturas dos adarves. Trocávamos um olhar conivente e eu, de mãos nos bolsos, a passear cá em baixo, reparava que ele tirava disfarçadamente o seu pardo caderno do bolso e lhe traçava uns riscos adrede (CARVALHO, 2013, p. 25).

A aproximação deste conto com a obra de Kafka não se restringe ao discurso do não-interdito, conforme pudemos evidenciar quando da leitura de *O Castelo*. Ultrapassa a ideia distorcida que se criou em torno de “tudo aquilo que parece estranho, inusual, impenetrável e absurdo”, na concepção de Modesto Carone (2009), um dos maiores tradutores da sua obra em língua portuguesa. Na verdade, “A liberdade do pátio” caracteriza-se como kafkiana por expor uma situação de impotência do indivíduo frente a um “superpoder” que exerce um controle descomunal sobre a sua vida a tal ponto que fica impossível qualquer saída livre de constrangimen-

tos, de modo a configurar um quadro em que todas as iniciativas se revelam infrutíferas.

Mesmo sem relacionar diretamente o conto de Mário de Carvalho com os personagens de Kafka, Modesto Carone resume, de forma magistral, o universo vivido pelo anti-herói/professor, fadado à frustração:

Num mundo de alto a baixo regulado por forças que parecem seguir o curso de uma história cega, cujo traçado ele desconhece, embora pressinta que existe, mas não é capaz de discernir, o que impera é a distância entre o superpoder e o ponto de vista particular do personagem kafkiano (CARONE, 2009, p. 100-101).

Mário de Carvalho, ao ter optado por inserir este conto na seção “Névoas”, apostou na pouca transparência e nitidez de que é revestida “A liberdade de pátio”. Mais do que isso: sustentou o caráter impeditivo que singulariza a trama e a impele num espaço-tempo subversivo porque perturbador e instigante. Ao professor não lhe foi autorizado recuperar a liberdade perdida, assim como no espaço do papel de que nunca se apossou, teve lugar o lápis da resistência.

Bibliografia

Obras de Mário de Carvalho:

CARVALHO, Mário. *Quatrocentos mil sestércios seguido de O conde Jano*. Lisboa: Editorial Caminho, 1991.

_____. *O varandim seguido de Ocaso em Carvangel*. Porto: Porto Editora, 2012.

_____. *A liberdade de pátio*. Porto: Porto Editora, 2013.

_____. *Novelas extravagantes*. Porto: Porto Editora, 2015.

_____. *A sala magenta*. Porto: Porto Editora, 2016.

Obras, resenhas, artigos e teses sobre Mário de Carvalho:

ALMEIDA, Teresa Sousa de. Recensão crítica de *A sala magenta*, de Mário de Carvalho. In: *Colóquio/Letras*, n. 173, Janeiro/Abril 2010, p. 218-220.

CONSTÂNCIO, Natália Maria Massa. *Subversão e paródia na obra de Mário de Carvalho*. Universidade Nova de Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 2012 (Tese de Doutoramento).

GOUVEIA, Teresa Isabel Gonçalves de. *O fantástico na produção contista de Mário de Carvalho*. Dissertação de Mestrado. Vila Real: Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, 2001.

HILÁRIO, Rui Filipe Alves. *Quatrocentos mil sestércios de Mário de Carvalho – intertextualidade para a escola*. Dissertação de Mestrado. Lisboa: Universidade Aberta, 2006.

PEREIRA, Virgínia Soares. “Como dizia a outra”: a presença dos Clássicos em Mário de Carvalho. In: *Ensaaios sobre Mário de Carvalho*. Coord. de Maria de Fátima Silva e Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2012.

SANTOS, Nuno Costa. “Era bom que mais escritores escrevessem assim sobre o assunto”. In: *DNA*, suplemento do *Diário de Notícias* n° 135, de 26 de Junho de 1999, p. 52.

SEQUEIRA, Rosa Maria. O Conde Jano de Mário de Carvalho: uma história de desejo no desejo da História. *Literatura e História, Actas do Colóquio*. Lisboa: Universidade Aberta, 2003.

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

TEIXEIRA, Ramiro. Recensão crítica de *O varandim seguido de Ocaso em Carvangel*. In: *Colóquio/Letras*, n. 183, Maio/Agosto 2013, p. 226-227.

Entrevista a Mário de Carvalho:

GOMES, Luísa Costa. Liberdades da crónica. *Magazine Homem it's the time to change*, Lisboa, publicação de inverno, 2010, p. 18-29.

Obras e artigos sobre Geografia Humanista, Espaço e Paisagem:

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BESSE, Jean-Marc. *Ver a terra: seis ensaios sobre a paisagem e a geografia*. Trad. Vladimir Bartolini. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BRANDÃO, Luís Alberto. *Teorias do espaço literário*. 1 ed. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte, MG: FAPEMIG, 2013.

BUTTIMER, Anne. *Values in Geography*. Washington, AAG, 1974, 28p.

DARDEL, Eric. *O Homem e a Terra: natureza da realidade geográfica*. Trad. Werther Holzer. São Paulo: Perspectiva, 2011.

DIMAS, Antonio. *Espaço e romance*. São Paulo: Ática, 1985.

FOLTZ, Bruce V. *Habitar a terra: Heidegger, ética ambiental e a metafísica da natureza*. Trad. Jorge Seixas e Sousa. Lisboa: Instituto Piaget, 1995.

HEIDEGGER, Martin. *Ensaios e conferências*. Trad. Emanuel C. Leão, Gilvan Fogel e Márcia Sá Cavalcante Schuback. 8 ed. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2012.

HOLZER, Werther. O conceito de lugar na Geografia Cultural-Humanista: uma contribuição para a geografia contemporânea. *GEOgraphia*, vol. 5, n. 10 (2003).

_____. A Geografia Humanista: uma revisão. *Espaço e Cultura* – edição comemorativa. Rio de Janeiro: UERJ/NEPEC, 2008.

LOWENTHAL, David. Geography, experience and imagination: towards a geographical epistemology. *Annals of the Association of American Geographers*. 51 (3): 241 – 260, 1961.

MARANDOLA JR., Eduardo. Heidegger e o pensamento fenomenológico em Geografia: sobre os modos geográficos de existência. *Geografia*, Rio Claro, v. 37, n. 1, jan/abril 2012.

_____. Prefácio. In: TUAN, Yi-Fu. *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência*. Trad. Livia de Oliveira. Londrina: EDUEL, 2013.

_____. Identidade e autenticidade dos lugares: o pensamento de Heidegger em *Place and Placelessness*, de Edward Relph. In: Revista *Geografia*, v. 41, n. 1, jan.-abr. 2016.

RELPH, Edward. An inquiry into the relations between phenomenology and geography. *Canadian Geographer*. 14(3): 193 – 201, 1970.

_____. *Place and placelessness*. London: Pilon, 1976.

SAUER, Carl. The morphology of landscape. In: LEIGHLY, J. (ed.). *Land and Life – a Selection from the Writings of Carl Ortwin Sauer*. Berkeley, Univ. of California Press, 1983, p. 315-350.

TUAN, Yi-Fu. Space and place: humanistic perspective. *Progress in Geography*. (6): 211-252, 1974.

_____. Place: an experimental perspective. *The Geographical Review*. New York, vol. 65, n. 2, p. 151-165, 1975.

_____. Space, Time, Place: A Humanistic Frame. In: *Timing space and spacing time*. CARLSTEIN, Tommy; PARKES, Dom; THRIFT, Nigel (orgs.). London: Edward Arnold, 1978.

_____. *Paisagens do medo*. Trad. Livia de Oliveira. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

_____. *Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente*. Trad. Livia de Oliveira. Londrina: EDUEL, 2012.

_____. *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência*. Trad. Livia de Oliveira. Londrina: EDUEL, 2013.

WRIGHT, John K. Terrae incognitae: the place of the imagination in geography. *Annals of The Association of American Geographers*. 37 (1): 1-15, 1947.

Obras diversas:

ALMEIDA, D. Fernando de. *Ruínas de Miróbriga dos célticos (Santiago do Cavém)*. Edição da Junta Distrital de Setúbal, 1964.

ASEGUINOLAZA, Fernando Cabo. *El concepto de género y la literatura picaresca*. Santiago de Compostela: Universidade Servicio de Publications e Intercâmbio Científico, 1992.

AUSTIN, John L. *How to do things with words*. 2 ed. Oxford University Press, 1975.

BARTHES, Roland. *Anula*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2007.

CARONE, Modesto. *Lição de Kafka*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 9 ed. Trad. Vera da Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995.

COETZEE, J. M. *À espera dos bárbaros*. Trad. José Agostinho Baptista. 2 ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2003.

FARIA, José Carlos. *Alcácer do Sal no tempo dos romanos*. Alcácer do Sal: Edições Colibri, 2002.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: história de violência nas prisões*. Trad. Lígia Maria Pondé Vassallo. 5 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1987.

_____. *A arqueologia do saber*. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. 4 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

GUERREIRO, António. Alegorias do absurdo. *Expresso, Livros*, de 13 de janeiro de 1990.

KONSTAN, David. Ressentimento – História de uma emoção. In: BRESCIANI, Stela; NAXARA, Márcia (orgs.). *Memória e (re)sentimentos: indagações sobre uma questão sensível*. 2 ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2004.

MARTÍN, René (dir.). *Dicionário cultural da mitologia greco-romana*. Trad. Fabiana Leal Gaspar e Carlos Gaspar. Lisboa: Publicações D. Quixote, 1995.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 14 ed. São Paulo: Cultrix, 1999.

NARDINI, Bruno. *Mitologia: o primeiro encontro*. Trad. Marcella Mortara. São Paulo: Círculo do Livro, s/d.

PALMA-FERREIRA, João. *Do pícaro na literatura portuguesa*. Lisboa: Biblioteca Breve, 1981.

POLLAK, Michel. Memória e identidade social. In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, p. 200-212.

RICOUER, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2007.

SOLOMON, Robert C. *The passions: emotions and the meaning of life*. Indianápolis: Hackett Publishing Co., 1993.

A Representação do Espaço e do Poder em Mário de Carvalho

*uma apologia
da subversão*

Contabilizando vinte e oito publicações a contar dos Contos de vários países, de 1981, até a mais recente, o livro de contos *Burgueses semos* não feitos ou ainda menos, lançado em 2018,

a fortuna crítica de Mário de Carvalho tem abrangido contos, novelas e romances, com inaugurações pelo teatro, literatura infanto-juvenil e ensaios, haja vista um dos mais recentes, *Quem alisar o caminho é porque tem razão*, lançado em 2014.

Sua relevância no contexto da produção literária portuguesa tem-se destacada para além dos romances ou dos contos premiados, visto ser um estimo leitor dos clássicos ao recitar o mundo antigo sob o olhar agudo da ironia, ou ainda quando privilegia o fantástico, o insólito enquanto algo abstrato que atravessa o interior do texto e ancora nos planos do implícito e da instrução.

É que nos interessa investigar na prosa de Mário de Carvalho é de que modo os linhas principais de sua ficção dialogam ou se propõem à intersecção com o fenómeno do espaço, ancorado nos postulados filosóficos da Geografia Humanista Cultural, de base fenomenológica, a partir do comporem um todo complexo e significativamente expressivo.



Mário de Carvalho