

J. CÂNDIDO OLIVEIRA MARTINS
Universidade Católica Portuguesa
(Braga – Portugal)

**Mário de Carvalho e o retrato melancólico de um país:
ironia, paródia e desencanto ***

Resumo:

A obra deste ficcionista português actual, *Fantasia para Dois Coronéis e uma Piscina* (2003), tem a particularidade de incidir sobre a questão do modo de ser português na contemporaneidade. A narrativa é um retrato irónico do Portugal de hoje e da sua identidade. Num registo frequentemente irónico e satírico, e recorrendo ao discurso parodístico, é uma alegoria cómica e desencantada de um país. O livro de Mário de Carvalho é também um notável exercício de mestria verbal e estilística.

Palavras-chave:

Romance português contemporâneo, ironia, parodia, sátira, identidade.

Title:

Mário de Carvalho and the melancholic portrait of a country: irony, parody and disenchantment.

Abstract:

The work of this Portuguese novelist, *Fantasia para Dois Coronéis e uma Piscina* (2003), has the particularity of focus on the question of how to be in Portuguese at present. The narrative is an ironic portrait of Portugal today and the problem of its identity. In a registration often ironic and satirical, and using a parodic speech, this novel is a funny and melancholic allegory of a country. The book of Mário de Carvalho is also a remarkable exercise in verbal and stylistic mastery.

Keywords:

Portuguese contemporary novel; irony, parody, satire, identity.

1. Como breve nota introdutória, convém assinalar que, na literatura portuguesa contemporânea, Mário de Carvalho (n. Lisboa, 1944) é autor de uma obra singular e consistente, que se estende por vários géneros, da narrativa (conto, novela e romance) ao teatro e à crónica. Com escritos anteriores, o seu apreciável percurso literário inicia-se propriamente em 1981, com

* Comunicação apresentada na Conferência Internacional *Diálogos com a Lusofonia: um Encontro na Polónia* – Colóquio Comemorativo dos 30 anos da Secção Luso-Brasileira do Instituto de Estudos Ibéricos e Ibero-Americanos da Universidade de Varsóvia (Polónia), 10-11 de Dezembro de 2007. Esta participação teve o apoio da Fundação Calouste Gulbenkian.

Contos da Sétima Esfera, um conjunto de 23 narrativas curtas, de natureza fantástica; e mais tarde, em 1986, com a incursão no romance, em *A Paixão do Conde de Fróis*.

Com incomensurável imaginação ficcional e uma língua dotada de enorme riqueza, a escrita de Mário de Carvalho entrelaça o realismo quotidiano e o fantástico, a verosimilhança e o insólito, o passado histórico e o presente, a crítica sarcástica e o grotesco, a reflexão provocatória e o absurdo, o divertimento metaficcional e a paródia. De obra para obra, vamos assistindo à ênfase particular em algum destes aspectos referidos. Em abrangente e perspicaz ensaio sobre o autor, Osvaldo Silvestre (cf. 1998: 213) refere que estas são as duas grandes linhas que estruturam o universo narrativo de Mário de Carvalho.

Em 2003, dezena e meia de títulos depois da primeira obra, Mário de Carvalho publicou o romance *Fantasia para Dois Coronéis e uma Piscina*. Bem recebida pelos leitores e pela crítica, a obra obteve também importantes prémios literários¹. Sob o signo da ironia omnipresente, da sátira refinada e da paródia envolvente, o riso imparável que perpassa esta visão romanesca é mais do que uma forma demolidora de crítica; é sobretudo a expressão de um desencanto não menos contundente. O riso e a paródia propiciam delicioso e amargo distanciamento irónico face ao universo criado neste *romance lúdico* (cf. Besse 2006: 112).

2. Primeira variação de uma fantasia: a leitura deste romance de Mário de Carvalho impõe-nos, desde logo, duas notações ou pensamentos que funcionam como ponto de partida e motivos inspiradores da leitura crítica que se segue: primeiro, a tonalidade do texto romanesco evoca-nos o conhecido pensamento de Machado de Assis – “Com a pena da galhofa, e a tinta da melancolia” –, que assim poderia figurar como epígrafe ou mote deste comentário. Como teremos oportunidade de demonstrar ilustradamente, a presença da ironia e da sátira, bem como as manifestações da paródia, surgem neste texto como discursos irmanados sob o signo do riso desencantado e melancólico.

Em segundo lugar, não se pode ignorar a inscrição peritextual do termo “fantasia”, culturalmente tão carregado de significados, sobretudo no domínio da música. O leitor depressa se apercebe, pela confluência de diversos elementos informativos deste universo diegético, que está perante um retrato impiedoso em registo de fantasia, isto é, um retrato servido de um *tema*

¹ Como o *Prémio de Novelística do Pen Clube Português*, patrocinado pelo Instituto Português do Livro e da Biblioteca (IPLB); e o *Grande Prémio Literatura DST*, ambos atribuídos em 2004. Outra manifestação de reconhecimento público da sua obra literária reside no facto de alguns dos seus textos aparecerem integrados em sugestões de leitura de programas oficiais de ensino em Portugal.

unificador, embora com múltiplas e articuladas *variações*. As sucessivas variações do mesmo tema desta cativante fantasia vão multiplicando e aprofundando outros contornos do mesmo retrato grotesco, de um país olhado através do óculo escalpelizante da ficção, um país inculto, alienado e boçal. O admirável *incipit* narrativo dá o tom geral da narrativa que se segue e do *Leitmotiv* dominante:

“Assola o país uma pulsão coloquial que põe toda a gente em estado frenético de tagarelice, numa multiplicação ansiosa de duos, trios, ensembles, coros. Desde os píncaros de Castro Laboreiro ao Ilhéu do Monchique fervem rumorejos, conversas, vozeios, brados que abafam e escamoteiam a paciência de alguns, os vagares de muitos e o bom senso de todos. O falatório é causa de inúmeros despautérios, frouxas produtividades e más-criações” (Carvalho 2003: 11).

Ninguém escapa a este “afã elocutório”, ao alastrante paleio imbecil. E a nação afunda-se num linguajar contínuo, num falajar entontecido: “Fala-se, fala-se, fala-se, em todos os sotaques, em todos os tons e decibéis, em todos os azimutes. O país fala, fala, desunha-se a falar, e pouco do que diz tem o menor interesse. O país não tem nada a dizer, a ensinar, a comunicar. O país quer é aturdir-se. E a tagarelice é o meio de aturdimento mais à mão” (*ibidem*). Este é o país dos contrastes sociais, da falta de educação e de civismo, das hordas de bárbaros adeptos de futebol, da imprensa cor de rosa obcecada por voyeurismo sexual, da “pequenina qualidade de vida”, dos emigrantes mal empregados e injustiçados, dos espaços mais afamados e mal frequentados, como quando se apresenta Irina, uma moldava que Emanuel encontra: “O local, esfumaçado, abarrotava de construtores civis e de mulheres fatais” (Carvalho 2003: 36, 53).

Como vemos, os compassos de abertura desta divertida e trágico-cômica fantasia são, desde logo, constituídos pela denúncia da patológica tagarelice que contagia os habitantes, imersos numa verbosidade interminável e ridícula. Essa irreprimível e patológica pulsão coloquial é um dos principais sintomas de uma decadência geral, de um desequilíbrio congénito, de uma crise inultrapassável. Por isso, esse traço comportamental é apenas um dos aspectos caricaturais que compõe o ramalhete do retrato de um povo inculto e improdutivo, e sobretudo sem consciência a sua alienação por fenómenos como o futebol e as telenovelas, a música pimba e a subliteratura, ou ainda por outras formas de subdesenvolvimento terceiro-mundista. Nesta fantasia sedutora, de vaga inspiração do género musical invocado no título, assim o leitor vai encontrando a composição livre, organizada em tema e variações. Enfim, retrato arguto e hilariante, mas nem por isso menos impiedoso.

Sob a forma cativante viagem, o epicentro desta fábula de proveito e exemplo é a aldeia de Grudemil, perdida no interior do país. Como figuras relevantes deste universo romanesco, sobressaem dois pares masculinos: dois coronéis reformados (Bernardes e Lencastre) e dois oportunistas (Eleutério e Desidério). Na configuração destas cómicas personagens, quer pelo efeito da cómica sonoridade onomástica, quer pelos risíveis comportamentos, estamos perante uma recriação em registo de Lewis Carrol, em *Alice* (Humpty Dumpty), ou mesmo dos memoráveis Dupont et Dupont (les Dupondt), das saudosas aventuras de Tintin e Milou.

No primeiro caso, assiste-se às discussões ociosas entre dois militares na reserva e auto-exilados (Maciel Bernardes e Amílcar Lencastre), dois coronéis a gozar a sua reforma em pleno Alentejo, observadores com certa experiência de vida e da psicologia humana. Há neste singular exílio uma busca frustrada e até trágico-cómica de certa autenticidade perdida, de um bucolismo impossível, já que o desejável *locus amoenus* não passa de um espaço perturbado pela incultura reinante – veja-se, por exemplo, o simbolismo das escavações arqueológicas e do comportamento perante os achados históricos (cf. Carvalho 2003: 127-130).

A par destes dois coronéis ociosos e matutos, que gozam a sua merecida reforma, certamente por estimáveis serviços prestados à pátria, acompanhados das suas singulares esposas (Maria das Dores e Maria José, respectivamente), destaca-se o segundo par, Eleutério e Desidério. O primeiro é um apicultor, sempre pródigo em projectos e promessas, com a cabeça cheia de projectos e de sonhos, tão irrealizáveis como cómicos. Os dois acabam como trabalhadores da piscina. E a piscina que o coronel Maciel Bernardes manda construir é bem o símbolo do novo-riquismo, do nefasto efeito da moda, da desconsideração pela paisagem e pelo património; até pelo seu formato e pelo facto de nunca chegar ser usada, a piscina é a alegoria do próprio país, do seu gosto pelo desperdício irresponsável pelo exibicionismo parolo.

A unir várias sequências e episódios narrativos, ergue-se a memorável figura do jovem protagonista, Emanuel Elói, representando admiravelmente a figura nacional do chico-esperto, cujos desafios da vida – “gram trabalho he viver”, reza a epígrafe inicial do medievo Anrique da Mota – fazem despoletar a sua vocação congenial para o desenrascanço. Ele tipifica a figura do andarilho fura-vidas, dotado de múltiplos talentos, que navega na vida ao sabor da aventura ou desventura. Segue o seu rumo com base no improvisado. É um verdadeiro herói pícaro, na mais genuína tradição peninsular, embora com as naturais adaptações aos novos tempos, “uma bondade de moço, trotamundos”.

A sua marcha pelos caminhos de Portugal não acontece montado em nenhum rocinante, mas faz-se numa “carrinha *Renault Quatro* que marcha cautelosa e com vagar” (Carvalho 2003: 13 e 34). Vive de expedientes e tirando partido dos acasos que a vida lhe proporciona. Enfim, “vai-se vivendo” pelas sete partidas do mundo, consoante os acidentes da fortuna, mas sempre favorecido pelos inúmeros deuses. Como quando se cruza com a jovem Sandra; ou põe à prova os seus vários dotes, desde adivinhar com a sua vara a nascente da água, ou ser amante ocasional da experiente Maria das Dores.

Sem excepção e à imagem dos “dez milhões de íncolas” desse país, estas personagens mostram-se-nos como heróis sem qualidades, figuras absolutamente comuns, “espelho da vulgaridade que caracteriza o quotidiano” (Mendes 2005: 142). Daí que, perante tal espectáculo degradante e em momentos cruciais do relato, o narrador invoque reiteradamente a musa inspiradora, à maneira dos venerados clássicos, com óbvia ressonância de Camões no final do canto épico, de modo a superar a magnitude do desafio – como inspirar-se perante a mediocridade do “país tagarela”, com mais vocação para o paleio ocioso do que para o trabalho sério? A simples convocação da musa inspiratória² e da sua relação com cenário e a história desenvolvida, é um acto de subversão parodístico, já que se trata de uma entidade reservada para discursos “maiores” e temas mais “elevados”, no sistema tradicional dos géneros literários, de matriz clássica.

3. Segunda variação: o leitor que acompanha a obra literária de Mário de Carvalho já está habituado a uma inaudita confluência de textos temporalmente muito distantes. Porém, esses encontros inesperados e desencadeiam provocações deliciosas e fecundam o imaginário da obra e do leitor. O resultado é um opulento e paródico intertexto, a desafiar a competência literária e cultural de um leitor modelo.

Neste sentido, também esta *Fantasia para Dois Coronéis e uma Piscina* é um “livro de livros”, com múltiplas “citações encapotadas”, inventadas ou mesmo forjadas; com pastiches mais ou menos evidentes do estilo de outrem; e ainda com referências e alusões disseminadas por todo o discurso narrativo. Afinal de contas, não se pode ignorar uma tradição literária multissecular, nem escrever fora dela. Nunca ignorando a lição dos clássicos, a mestria de Mário

² A invocação da musa materializa-se em registos nobres que, de facto, contrastam violentamente com a tonalidade decadente da matéria narrada, quer quando por exemplo o narrador opta por construções mais ou menos perifrásticas – “Musa excelente e demais luzidias divindades”; quer quando individualiza a “gentil Polímnia, grácil musa que por mim zela, e que não rejeito invocar” (Carvalho 2003: 20, 17).

de Carvalho também reside nesta capacidade de escrever a partir do escrito, sem repetição ou saturação, antes com humor e inventividade, com sentido de oportunidade e de provocação.

Se noutros livros, o discurso narrativo se alimenta de tempos mais ou menos remotos da História, aqui centra-se no presente de um país que não hesita em ignorar a sua memória cultural e literária. No contexto dessa amputação, a voz do narrador e de outras personagens convocam um vasto intertexto, que se estende desde o clássicos antigos (Aristóteles ou Horácio) e a sua mitologia aos autores modernos: Aristóteles e Horácio, Petrónio e Longino, Fernão Lopes e Gil Vicente; Camões e Manuel Bernardes, Alessandro Manzoni e Oliveira Martins, Augusto Gil e Macedo Papança; mas também José Saramago, Paulo Coelho, o velho *Panchatantra* ou a Nau Catrineta, sem esquecer a revisitação de textos anteriores do próprio Mário de Carvalho, como *O Livro Grande de Tebas*, *Navio e Mariana* (1982).

Por conseguinte, o leitor com certa enciclopédia literária e cultural vai-se deparando gostosamente com um múltiplo intertexto, gerador de efeitos ora inesperados, ora cómicos, mas sempre fecundando o texto e desencadeando leituras mais enriquecidas. E esta enciclopédia de alusões, referências e citações não se restringe ao intertexto literário, podendo mesmo alargar-se a outros diálogos artísticos, num englobante interdiscurso cultural. Assim, o leitor é também confrontado com imprevistas referências, como à música clássica, seja à melodia de Smetana, *O Rio Moldava* ou à *Carmen* de Bizet, a compositores como Albinoni, Monteverdi ou Beethoven ou a pintores como Goya, a conhecidas passagens bíblicas ou a figuras da civilização romana, como o autor do *Satíricon*, Petrónio, criador da figura de Trimalquião, entre muitos outros exemplos.

O leitor confronta-se, de facto, na escrita de Mário de Carvalho com um palimpsesto saturato (cf. Silvestre 1998: 213), sem prejudicar a legibilidade do texto, nem o seu poder de sugestão de sentidos com toda esse lúdico dialogismo intertextual. E tudo isto é feito sem cair na tentação da charada ou da “erudiçãozinha” inúteis, porque do problema e da tentação tem boa consciência o narrador, nem que seja pela voz interposta de uma personagem: “Há gajos que se fartam de fazer citações encapotadas só para ver se a malta dá por isso! (Carvalho 2003: 207)³.”

Para o leitor mais esclarecido, o riquíssimo tecido intertextual (incluindo a auto-

³ Como adverte George Steiner (cf. 2003: 30-32) em vários dos seus ensaios, e nomeadamente em “O Leitor Incomum” de *Paixão Intacta*, na “amnésia planificada” da cultura ocidental em que vivemos, com os sintomas preocupantes de “dislexia”, tudo impede o leitor comum de reconhecer textos fundamentais e de estabelecer relações de sentido, com acontecia num passado recente, onde o acto de leitura era facilitado por uma ampla cultura da memória. Para reverter a actual situação de cegueira cultural, seria preciso acreditar no sucesso da proposta idealista, por parte de G. Steiner, de fundação de “escolas de leitura crítica”.

intertextualidade) e interdiscursivo é outro dos cativantes elementos da construção romanesca. Dos clássicos aos modernos, múltiplos autores e obras são convocados nesta construção lúdica, às vezes paródica. Ao mesmo tempo, tem uma função provocatória e parodística, já que toda esta tradição cultural contrasta violentamente com os fenómenos de subcultura e de subdesenvolvimento de um país, representados exemplarmente nas manifestações do futebol e da música pimba. A chocante mediocridade cultural em que vive aturdido um país, impede-o de perceber o peso e o significado dessa tradição literária e cultural, pois ela foi objecto de erosão da sua memória.

Ao mesmo tempo, afirma-se implicitamente o significado óbvio deste jogo de espelhos entre o passado e o presente. As patologias de hoje têm raízes antiquíssimas; estão-nos no sangue, impregnadas nos genes colectivos. Não estanha, pois, que tenham sido diagnosticadas, denunciadas e cauterizadas pelo olhar satírico de oito séculos de literatura. Não é por acaso que aqui são convocadas as vozes críticas de Gil Vicente ou de Luís de Camões, para ficarmos em dois exemplos eloquentes.

Numa breve ilustração, comecemos pelas molduras peritextuais, da epígrafe ao *explicit* romanesco. Com efeito, o tom inicial é dado, desde logo, pela referida inscrição da epígrafe, retirada de Anrique da Mota. Nesse diálogo com a tradição, há referências e citações explícitas, exemplarmente convocadas; outras, menos visíveis, desafiam a memória e a perspicácia do leitor. Mas o grande destaque vai para os clássicos intemporais, como a convocação do desabafo camoniano do final do canto X (145) d’*Os Lusíadas*, para encerrar o romance actual: “Nô mais, ficção, nô mais! Desce tu, Musa, a de sorriso loução, ganha-me a benevolência dos meus concidadãos e diz-me: Há emenda para este país?” (Carvalho 2003: 277). Afinal de contas, como demonstrou Eduardo Lourenço à saciedade desde *O Labirinto da Saudade*, depois de Almeida Garrett, as grandes obras da Literatura Portuguesa têm em comum o facto de pensarem o destino colectivo de Portugal.

O inesperado efeito parodístico pode obter-se através da inopinada citação, ligeiramente alterada de uma fala do *Auto de Mofina Mendes* Gil Vicente, colocado na boca do “disfórico apicultor” que acaba de perder o seu bidão de mel e com ele a fortuna imaginada: “Vira-se o homem para cima e diz-nos, por não poder estar calado: «Sendo-me a dita cruel, senhores, não me deis guerra: que todo o humano arranzel, como o meu bidão de mel, há-de dar consigo em terra»” (Carvalho 2003: 13-14). Para logo de seguida, numa associação também ela imprevista, o

discurso do narrador elencar uma série de referências literárias explícitas associadas este distraído e sonhador Eleutério, que vão desde a vicentina pastora do jarro de azeite até a Pérrette, a leiteira do jarro de leite (La Fontaine) e a um herói dos intermináveis contos indianos do *Panchatantra*.

À imagem destes e de muitos outros exemplos que preenchem o discurso narrativo, este tecido intertextual e interdiscursivo coloca dificuldades de compreensão a um leitor menos preparado. Dito de outro modo, longe de cair numa escrita elitista, não é sobretudo para leitores destituídos de memória literária e cultural que está escrito este romance de Mário de Carvalho. Neste contexto colocam-se naturalmente duas questões correlacionadas: primeira, pode esse leitor menos apetrechado literária e culturalmente ler e compreender uma criação desta natureza? Segunda, pode esse leitor diminuído retirar prazer nesta constante estrutura dialógica e parodística (no sentido bakhtiniano) de que se vai tecendo a escrita de Mário de Carvalho?

Consabidamente, uma das acusações que se dirige à literatura pós-moderna reside no elitismo em que se fecha, ao reescrever ludicamente textos que nem sempre pertencem à enciclopédia básica do leitor contemporâneo. Pode-se ser tentado a perfilhar esta ideia, mas uma reflexão mais ponderada leva-nos a concordar com Umberto Eco (2003: 216 ss.), quando sustenta a tese de que os textos podem ser lidos em diferentes níveis de profundidade, através de um abundante “citacionismo”, de uma constante “ironia intertextual” mais ou menos reconhecida ou do recurso à técnica do *double coding*. Cremos que estas considerações do investigador italiano se aplicam à tessitura romanesca de Mário de Carvalho – leitores diferentes poderão ler a mesma obra, com varia grau de profundidade e de prazer estético.

4. Terceira variação: como sugerido, no universo lúdico desta fantasia romanesca, um dos efeitos mais parodísticos obtém-se através do contraste grotesco entre uma cultura reconhecida e enraizada numa tradição multissecular, por um lado; e por outro, os seus sucedâneos actuais, presentes nas múltiplas manifestações de subcultura e de subliteratura. Ora, o irónico narrador de Mário de Carvalho não se poupa em lançar o ridículo sobre determinados “efeitozinhos estilosos, farófiás”, da música popularucha até certo tipo de literatura.

Ao longo dos séculos, a literatura sempre teve a dupla função de formar e deleitar (*prodesse et delectare*). Porém, há limites mínimos de bom gosto estético, de nível intelectual e de decência cultural que não devem ser ultrapassados. Ora, o intertexto ou interdiscurso cultural deste romance contempla um alvo satírico peculiar, convocando certos autores, obras ou produtos típicos de uma cultura de massas. Com efeito, uma das reflexões que perpassa este retrato irónico

e paródico de *Fantasia para Dois Coronéis e uma Piscina* é a que incide sobre a popularidade de certos subprodutos culturais, do telelixo da televisão e da popularidade da música pimba até às manifestações de pseudo-literatura – sirva de exemplo “um livro adocicado do senhor Paulo Coelho”.

É verdade que sempre existiu o fenómeno da subcultura ou subliteratura, com os seus circuitos e códigos próprios. Contudo, nunca como hoje essas manifestações foram objecto de avidez comercial por parte de editores pouco escrupulosos; nunca como hoje, pseudo-críticos e poderosos meios de comunicação lhe concederam tão destacado protagonismo. Por isso, não surpreendem as invectivas disseminadas ao longo do discurso romanesco de Mário de Carvalho.

Ao mesmo tempo que cita os clássicos intemporais da música, o narrador descreve o ruidoso divertimento da voz de uma cantora popular por entre fumos e poeiras do motociclo conduzido por Desidério: “O estridores humanos vêm, não de um corpo violentado, como seria lícito julgar, mas do aparelho de rádio que ele traz na bagageira, preso com arames”. E o espectáculo da voz não se faz esperar, com seu toque de português do Brasil, atroando a pacatez bucólica da paisagem alentejana: “Uma cantora, de saudável juventude, brada, estrepitando: «vou ver você junto mar,/ lá já me pode beijar,/ sim, com certeza,/ ai como é gostoso amar/ conversar e namorar/ na natureza»”. O protótipo dessa música de feira é uma vedeta “vestida de vermelho lantejoulado”, a “«arreatada Soraia Marina», disposta a cantar *Sonhei Ter Ternura a Mais*, acompanhada pelo conjunto Os Rabejadores de Cachimbo” (Carvalho 2003: 21 e 46).

Sucedem-se, aliás, os exemplos das letras que dão popularidade às referidas canções, trauteadas por outros ouvintes mais predispostos, como a jovem Sandra (cf. *ibidem*: 48). Por vezes, o corrosivo humor da voz narrativa explode através da ironia, como quando particulariza um pequeno acontecimento: “Era um rádio-gravador de cassetes, de fabrico chinês. O vento levou o celofane que envolvia a cassette da derradeira produção de Soraia Marina, o último grande enlevo dos povos lusitanos” (Carvalho 2003: 126). O povo apreciava tanto a música como a letra, despido como estava de “preconceitos intelectualóides”.

Noutras ocasiões, o narrador de Mário de Carvalho diverte-se no aproveitamento e comentário de um registo popular e descuidado da língua, como quando Januário – o enérgico pai de Sandra, homem dado a negociatas obscuras desconhecedoras de legalidade e de ética –, ordena que lhe traga Emanuel, o jogador de xadrez, fala logo comentada pelo narrador:

“– Olha, mas é o nosso professor. Sandra, trá-lo cá!

Mas porque é que eu estou a mentir? Que impulso entranhado me faz desviar da verdade dos factos e optar por uma elevação de linguagem algo aristotélica, embelezada, mas totalmente incompatível com a opaca e endurecida realidade que há? O que o homem disse não foi «trá-lo», de acordo com a gramática, mas «trázio», de acordo com os seus hábitos” (Carvalho 2003: 54-55).

Em nome da verdade da narrativa e da lição de Aristóteles sobre a “elevação da linguagem”, o narrador penitencia-se publicamente, numa cómica reflexão metaficcional. Isso conduz-nos ao ponto seguinte.

5. Quarta variação: desde as primeiras páginas até ao seu final, *Fantasia para Dois Coronéis e uma Piscina* comunga de alguns traços característicos da chama narrativa pós-moderna, nomeadamente ao nível da reiterada e livre reflexão metaficcional, num continuado virtuosismo irónico e paródico, que desagua mesmo na proposta de concepção de um novo e híbrido género literário – o *cronovelema*.

Com uma longevidade rica e multissecular na história da música, a *fantasia* é por definição um género musical associado a uma considerável liberdade de composição e mesmo a uma certa ideia de improvisação, um género não sujeito a regras ou convenções demasiado rígidas⁴; por vezes, tem mesmo a particularidade de se apropriar de outros géneros musicais; ou de se constituir, sobretudo entre os compositores românticos, como uma variação livre de outras formas. Como diria o paródico Camilo de *Eusébio Macário* e de *A Corja*, esta fantasia de Mário de Carvalho é um vasto prelúdio offenbachiano, não sobre o materialista e corrompido Portugal do tempo dos Cabrais; mas agora sobre o não menos decadente e risível Portugal europeu dos primórdios do novo século XXI.

Vem isto a propósito da notável liberdade de composição romanesca desta *Fantasia para Dois Coronéis e uma Piscina* e, sobretudo, da enorme criatividade de sinal pós-modernista para desenvolver variadas inovações na estrutura narrativa, por um lado; e por outro, para tecer uma série de reflexões metaficcionais, ainda que em registo paródico⁵. Como refere M^a Graciete Besse (2006: 113), “la voix narrative oscille ainsi entre une virtuosité ludique et une réflexion

⁴ E sobretudo pelo cultivo que dela fizeram muitos artistas da área da música clássica (W. A. Mozart, L. Beethoven, F. Schubert, R. Schumann, F. Chopin, F. List, G. Fauré, Cl. Debussy, etc.). Curiosamente, ao longo do romance de Mário de Carvalho, não faltam várias referências a obras e compositores clássicos, cuja qualidade estética choca flagrantemente com certos subprodutos musicais de muita popularidade nos tempos contemporâneos.

⁵ Sobre a presença e significado da prática destas e doutras características ao nível da narrativa metaficcional do pós-modernismo contemporâneo, escreveu Linda Hutcheon (cf. 1991: 124 ss.) estudos de referência, nomeadamente quando se debruça sobre a articulação intertextual entre a História e a reescrita paródica.

récurrenente sur le travail du romancier, pour mettre en évidence les artifices de la fiction”. O leitor que conhece e aprecia as inúmeras inovações e as experimentações narrativas de Mário de Carvalho, nas suas múltiplas “vagabundagens da imaginação” desde os primeiros contos, já não se surpreende com a irreverência deste narrador intrometido, que se põe à conversa com as personagens criadas; nem com os comentários metaficcionalis da voz narrativa ou de outras personagens ao longo do relato.

Ao longo do relato, não faltam exemplos de intromissão do narrador, que desnuda perante o leitor cúmplice e divertido as suas opções ou mesmo as hesitações em matéria de ponto de vista narrativo. Isso acontece na hilariante cena cinematográfica em que o pícaro Emanuel tem de fugir a sete pés da casa de Januário, sem direito à intervenção de nenhum *deus ex machina*, depois de uma atribulada sessão de xadrez, para logo acabar nos braços da filha deste, no bando do carro, em “suave amolecimento”:

“Tentação enorme, é experiente leitor, de parar aqui e mudar de foco. Fazer actuar o efeito de deferimento. Emanuel estarecido, na expectativa, sem pinga de sangue, por onde andarão os cães horrendos? E mudar de capítulo, passar para São Jorge do Alardo, ou Lisboa, e o leitor ansioso, a procurar nas páginas mais adiante, a querer saber se Emanuel foi estraçalhado pelos cães, ou se lhe apareceu, pendurada ao alto, aquela figura divina e providencial que costuma desviar-lhe os caminhos. Mas eu não sou um escriba manipulador, especioso em ganchos, *clif-hangings* e outros artificios para prender a atenção do narratário. E já sofri por isso. Vezes se levantarão contra os meus processos tão cristalinos de limpidez e boa intenção. Eu sou franco, não há arcas encarnadas, digo logo tudo” (Carvalho 2003: 61).

Com efeito, o narrador adopta frequentemente uma postura lúdica e provocatória, desafiando o leitor a entrar nesse jogo. Isso é particularmente visível nas atitudes inesperadas e intrusivas da voz narrativa, em múltiplos comentários (seus ou de outras personagens), no uso livre do tempo, nas inopinadas digressões, nas citações reais ou forjadas, nos pastiches estilísticos. Associados ao referido e variadíssimo tecido intertextual, estes e outros procedimentos concorrem para um estilo de zombaria divertido e lúdico, sob o signo da ironia e da paródia, procedimentos típicos da metaficção pós-moderna, tal como proposto por L. Hutcheon.

O pacto lúdico estabelecido com o leitor leva a que o narrador o convide a assistir a certa desconstrução da narrativa, tendo em conta certo modelo tradicional de romance: na surpreendente alteração de focalização; na manipulação imprevista das categorias do tempo e do

espaço; nas repentinas intromissões das personagens; na escolha lúdica e divertida onomástica⁶; ou ainda na intervenção de um *deus ex machina* para salvar um seduzido em apuros.

Esse laborioso e encantatório divertimento de cunho metaficcional é ainda mais saliente na desconstrução paródica da convencionalidade e seriedade que costumam ser associadas a certas obras com presunções de reflexão ideológica e identitária. São exemplos maiores dessa desconstrução e reflexão metaficcional os comentários de algumas personagens sobre a narrativa contemporânea; a perturbação do quotidiano através do fantástico inesperado ou mesmo do maravilhoso (das histórias fabulosas de Emanuel aos diálogos travados entre animais, reminiscências de histórias de proveito e exemplo); e ainda as entrevistas que o narrador faz às personagens; ou o caso hilariante de uma personagem que tenta corromper o narrador para ele não maltratar o sobrinho, o trotamundos aventureiro Emanuel Elói que aparece neste romance.

Um dos pontos culminantes deste registo metaficcional é a proposta do conceito de *cronovalema* no próprio discurso reflexivo do narrador. Esse é um dos pontos altos da reflexão metaficcional, defendendo uma narrativa actualizada com a sua época – “E isso demanda o seu tempo e os seus tempos” (Carvalho 2003: 34). Para uma nova sociedade e um novo mundo cultural, onde confluem múltiplas técnicas e artes, impõe-se uma nova concepção de romance. Seria um género híbrido que participaria da crónica, da novela, do cinema e até da poesia, mas sempre animado por um espírito aberto e iconoclasta, como o autor refere em entrevista: “(...) e ao mesmo tempo rearruma, reinventa e parodia um conjunto de dispositivos narrativos que vêm desde os primórdios” (Carvalho 2004).

O virtuosismo revelado no manejo de vários processos narrativos deste romance cinematográfico, estruturado em múltiplos planos e sequências, é próprio de um escritor maduro, bom conhecedor do seu ofício e apostado na renovação do género romanesco. O narrador tanto manipula ludicamente a ordem dos eventos, como se mostra impotente para conter os mais pequenos impulsos das personagens: “É que o coronel Bernardes, que daqui a nada levantará a voz contra os faladores deste país, sem que o autor o contrarie, revela-se, ele mesmo, um pensador compulsivo” (Carvalho 2003: 25).

Também aqui a técnica da citação encapotada é frequente, como quando a voz do narrador ou de alguma personagem mais ousada se detêm em considerações sobre a organização

⁶ Como quando há consciência da semelhança entre a “resplandecente Soraia Marina”, a popularucha cantora de música *pimba*, e uma outra figura história de Beja – “um símile fonético logo faz convocar uma certa Sóror Mariana...” (Carvalho 2003: 210). Tal como não será mera coincidência a associação que o leitor fará automaticamente entre este pícaro Emanuel Elói e o homónimo camiliano Calisto Elói, de *A Queda dum Anjo*.

do discurso narrativo, seguindo os preceitos da *Epístola aos Pisões (Arte Poética)* de Horácio ou da *Poética* de Aristóteles, como na conversa travada entre os dois coronéis: “Eu, cá para mim, um livro deve apressar-se para o evento, começar logo a meio da coisa e eliminar desvios e as imaginações que só servem para encher”. E logo adiante, na sequência destas “opiniões sobre romances” trocadas por críticos tão inesperados, a defesa da centralidade da acção e das personagens ou caracteres como suporte da fábula narrativa: “Eu acho – dirá – que o mais importante é o entrecho, a acção. Depois vêm as personagens e respectivo desenho moral. A seguir, o pensamento, os conceitos.” (Carvalho 2003: 15 e 16)⁷.

Em diversas situações opera-se uma inesperada inversão parodística, de resultados obviamente cómicos, como quando, por ex., se coloca na boca de personagens a lição dos tratadistas clássicos como acabados de ver; e depois é o próprio narrador que, ignorando a mesma lição de Aristóteles (*Poética*, 1454b), introduz inesperadas ou hilariantes situação de *deus ex machina*. Numa das situações, a propósito de factos inesperados na derradeira fuga de Emanuel, de calças na mão, o narrador confessa a sua mais absoluta surpresa diante dessas intromissões, pois haverá poderes que o transcendem:

“Agora eu juro, juro por todos os deuses do Olimpo, Musa que me ouves, leitor que me crês, que fui surpreendido por esta detonação, tanto como todos. Quem só tenha aberto o volume nas últimas páginas pensará, estando de má-fé, que eu introduzi aqui, à socapa – como se fosse capaz disso –, um dispositivo dito «*d.e.m.*», o mesmo é dizer: *deus ex machina*” (Carvalho 2003: 222).

Isso tinha ocorrido também, por exemplo, quando uma personagem que brincara com o Nelson em criança se intromete na história, perante a imobilidade do narrador, para comentar em primeira pessoa a personalidade do amigo andarilho e aventureiro: “A razão por que me intrometo na história não é a de acrescentar mais o Nelson que já está documentado e com o processo em adiantada fase de instrução. Contudo eu tenho absolutamente que intervir, num descargo de consciência”. Para logo este tio intrometido acrescentar em registo metaficcional: “De resto, esta é uma narrativa contemporânea – acho eu – que desconfia dos acasos e das causalidades manipuladas...” (Carvalho 2003: 81, 82). À imagem de outros procedimentos e quebrando velhas convenções romanescas, esta prática metaficcional de intromissão de

⁷ Aliás, não faltam pistas que vão sendo deixadas ao leitor mais distraído, como a referência a “um homem com pescoço de cavalo” (Carvalho 2003: 15), exemplo de condenável inverosimilhança apresentado no *incipit* do texto doutrinário de Horácio (*Arte Poética*, 1-2). “(...) sempre se apressa para o desenlace e arrebatada o ouvinte para o meio da acção, como se esta lhe fosse conhecida, e deixa de lado a matéria que ele sabe não poder brilhar” (*Arte Poética*, 147-148), na tradução de R. M. Rosado Fernandes.

personagens já ocorrera noutras criações do escritor.

Segue-se um inenarrável discurso oratório do tio de Emanuel, sobre o tópico da espera de mulheres... Para aumentar o cómico teatral, o narrador comenta demoradamente a intervenção do inopinado intruso, apresentando-o como “espírito renitente que não abandona a cena”. Ou não resiste mesmo à tentação de dialogar com personagens do seu universo diegético (cf. Carvalho 2003: 175, 180). Enfim, ao narrador cabe pôr ordem na cena, expulsar quem lá não devia estar; e dar lugar e voz a quem de direito: “Fechando a porta devagar eu fui deixando espaço livre para o coronel Amílcar Lencastre (...) (Carvalho 2003: 87, 94). Ou então pontuar o discurso de tiradas de efeito garantido, como aquela sobre o sublime de Longino, sobre “o raio que arrasa tudo em seu redor”, para logo as atribuir ao pensamento de uma personagem (Carvalho 2003: 98). Noutras situações ainda, a organização da narrativa pode ficar a dever-se à modelar técnica de um cronista medieval: “Mas saibamos apartar-nos das personagens. Com vénia, aproveitemos o velho ensinamento de Fernão Lopes, deixemos estes três a discutir como estavam e vamos ver (...)” (Carvalho 2003: 164).

6. Quinta e última variação: não se pode ler uma obra como esta sem admirar profundamente a exuberância do trabalho de língua portuguesa que a sustenta do princípio até ao fim. A leitura deste romance impressiona e encanta pela qualidade incomum da sua escrita; pela versatilidade da língua ao serviço da ironia e da paródia; pela densidade e expressividade metafórica e simbólica do mundo representado. A par do “virtuosismo efabulatório”, Osvaldo Silvestre (1998: 212) salienta justamente o “camaleonismo estilístico” da escrita de Mário de Carvalho, autor modelar da “arte de bem escrever”.

De facto, subjaz e dá vida a esta criação literária e romanesca de Mário de Carvalho um uso ímpar da língua portuguesa e das suas riquíssimas potencialidades lexicais, sintáticas, estilísticas ou semânticas. Na sequência de outras obras do autor, também *Fantasia para Dois Coronéis e uma Piscina* se distingue como uma exploração modelar das riquezas da língua, da sua capacidade renovadora. Sem concessões ou facilitismos, também neste aspecto a escrita do autor se afasta das fórmulas de sucesso fácil de certos produtos pseudo-literários do meio editorial dos nossos dias, tão propenso a sucessos habilmente fabricados pelos *media*.

A imponência da criatividade verbal de Mário de Carvalho ocorre ao longo de todo o romance, numa escrita modelarmente clássica e viçosa, embora sempre vigiada. Contudo, sobressaem alguns momentos altos, com destaque para a referida abertura sobre o incorrigível

“país tagarela” que se vai aturdindo nessa interminável “pulsão coloquial”; a captação da linguagem vulgar e grosseira dos novos-ricos, como o discurso da impagável Maria das Dores, esposa do coronel Bernardes, algo destemperada e muita dada a certas particularidades vernáculas, apesar de educada no conspícuo colégio de Odivelas (cf. Carvalho 2003: 29-31). Quando o marido, instalado no repousante monte alentejano, “começou por entoar loas a tudo o que descortinava ao redor, o humilde alecrim, a melancolia dos rebanhos, a vida simples e filósofa dos pastores (...)”, a esposa estilhaça os falsos encómios do quadro bucólico e da “rústica simplicidade”, propalados durante três dias, com rompante insensibilidade: “Tentou transmitir o êxtase à mulher que apenas lhe disse: «... E eu ralada, chegue-se ma sé pra lá e volte o cano dessa merda prà parede»” (Carvalho 2003: 32).

Contudo, como reconhecem alguns críticos, este notável festival da língua nunca se perde em delírios inconsequentes, nem se fecha sobre si mesmo. A constante relação entre texto e contexto faz despoletar a força da paródia, acentuando também o tópico necessário da ilusão referencial. Na sua incansável e madura oficina de escritor, sobressai especialmente a exploração da riqueza lexical, sintáctica e semântica da língua, através de recriações ora de sabor vernáculo, ora de registo inusual, ora ainda de enorme surpresa neológica. Se dúvidas tiver o leitor, deve dar credibilidade ao narrador que lhe afiança interpelativo:

“Um dia, leitor, hei-de contar as ânsias e os tormentos com que se vai martelando esta artesanania da escrita (...). Só este trabalho de minuciosa lavra, em traiçoeira brenha, não contando com o resto, havia de ser, não principescamente, não regiamente, mas imperialmente pago” (Carvalho 2003: 216).

Um dos momentos altos da criatividade linguística do romance é constituído pelo longo monólogo verbal de Nelson, o filho drogado e estroina do coronel Amílcar Lencastre e de Maria José, traduzindo em registo cómico o famigerado conflito de gerações. O hirto militar que tinha servido na Índia – e tem o hobby de construir um modelo do *Galeão Grande São João*” (Carvalho, 2003: 95), da setecentista *História Trágico-Marítima* – vê-se diante de um filho fracassado, que apenas aparece ocasionalmente em casa quando está mal de finanças. Esse monólogo é pontuado por algumas expressões tipificadas de um “português lastimável” (como o frequente “é assim”); e constitui uma peça admirável de realismo e de cómico, pelo poder de captação de um certo registo urbano e marginal da linguagem, começando deste modo:

“É assim, vem um gajo, numa boa, todo manselinho, o dia tá porreiro, lá a ver os meus

velhotes, e zá e zá, que isto é só ternura, pá, com lágrimas que eu não mostro porque eu choro pra dentro e mijo pra fora, ó para esta esta cara mais querida, aqui na minha frente, mamã, mamã, ó pra este pai, esta figura, esta firmeza facial e marcial, se faz favor, que até parece um senador ou o caraças, não me sacudas a mão, pai, que eu Ia só fazer uma festa amigável” (Carvalho 2003: 73).

Ao concluir a leitura deste livro de Mário de Carvalho, temos a nítida sensação de estarmos perante um sentido hino à língua portuguesa e às suas inesgotáveis virtualidades estéticas, alcançadas através do seu uso amadurecido e criativo. Neste sentido, a sua poderosa lição linguística e estilística é digna herdeira dos grandes cultores e mestres do passado – como António Vieira, Camilo ou Eça de Queirós – que, aliás, o escritor não se cansa de evocar.

Perante o tema nuclear da fantasia, a estratégia adoptada só poderia ser a da sátira continuada e demolidora. Serve-se, é certo, de outros registos, desde o burlesco ao alegórico, sem esquecer a riqueza do coloquial. Para isso, convocam-se todas as potencialidades da língua e da imaginação. O resultado é o esperado: o leitor diverte-se imenso, em puro prazer para a inteligência e para os sentidos. É neste contexto que ganha significado o diálogo, ora tácito, ora explícito, entre a voz narrador e o leitor. Equivale a um cúmplice piscar de olho: você, caro leitor, entende muito bem o que estou a falar... Basta estar atento e viajar pelo caminhos de Portugal.

Primeiro, destaca-se o rigoroso e magnífico trabalho da linguagem e do estilo. Também aqui salta à vista o superlativo domínio da língua, nada a que o leitor do romancista não esteja já habituado. E o saldo é notável para o leitor: o prazer de ler uma boa prosa rara nos dias que correm – mesmo quando esse estilo nos cativa pelo sorriso amargo, nos deslumbra pela visão irónica e desencantada. E não se julgue que escrever bem é traço comum a todos os escritores de hoje, dos consagrados aos novos, sem esquecer os pára-quedaistas ocasionais.

Perante a sumptuosidade do uso da língua, ao serviço da sátira e de uma visão desencantada, como não filiar esta narrativa no poderoso riso camiliano da *Queda dum Anjo*? Ou nas contundentes *Farpas* de Eça e de Ramalho sobre a choldra portuguesa? Ou genericamente, na riquíssima tradição satírica que perpassa a literatura portuguesa desde as cantigas de escárnio e mal-dizer, ou das inesquecíveis sátiras vicentinas?

7. Concluindo brevemente, em jeito de remate ou último andamento da fantasia: pelo registo contagiante de uma humorística criação verbal e artística, *Fantasia para Dois Coronéis e*

uma Piscina singulariza-se, de facto, como “modélization parodique”⁸ da ficcionalização de um país contemporâneo, doente e alienado, imerso na tagarelice e na incompetência, um país à beira da imbecilidade. Todo o romance e a sua construção alegórica se joga especularmente entre a recriação ficcional e uma certa realidade histórico-cultural.

A pergunta que encerra o relato romanesco equivale um “fecho de abóbada” ou a um *quod erat demonstrandum*: “Há emenda para este país?” (Carvalho 2003: 227). Não é missão do escritor apresentar soluções políticas ou receitas de reformas sociais ou culturais, mas sim o de advertir contra falsos messianismos e de reflectir artisticamente, mesmo com alguma dose de cepticismo quanto ao poder morigerador e transformador da literatura. Afinal, como reconhece o escritor, “a literatura é apenas um humilde exercício de humanidade”. Isso não impede o escrito de pretender contribuir, na modéstia do seu ofício, para “endireitar o mundo” (Carvalho 2004).

É Portugal ao espelho, um país escalpelizado que aqui se escancaram; sem a expressão num pessimismo atávico que costuma ser associado aos portugueses – somos assim e não há nada a fazer. Longe da resignação, presenciamos uma visão atenta e profundamente crítica. Como em muitas coisas da vida, opta-se pela ironia e pela paródia corrosivas, para não chorar ou cair em melodramatismos inúteis e fora de moda.

O romance é uma singular viagem crítica pelos “trilhos deste Portugal”, no dealbar do século XXI. Revela-nos a nós mesmos, num espelho realista e arrasador. A grande personagem, oculta e omnipresente, é Portugal, bárbaro e embrutecido, ajavardado. O tema dominante da matéria diegética é, pois, a mediocridade do homem português de hoje e de um certo “nacional portuguesismo” de sempre – de um ser afundado na tagarelice alarve; na falta generalizada de civismo; na contagiante praga dos telemóveis; no emproado novo-riquismo; no grotesco da música pimba; na exasperante incultura generalizada.

Qualquer semelhança deste retrato satírico e paródico de um país atrasado, inculto e decadente, e um país sem emenda chamado Portugal é mera coincidência. Sem cair nos excessos de uma cíclica e catastrofista retórica da decadência, típica de um discurso inflamado de *finis patriae*, esta é certamente uma das mais saborosas, eloquentes e certas farpas satíricas que se escreveram sobre o Portugal contemporâneo e sobre as suas fatais maleitas. Retrato inteligente e cruel, mordaz e amargurado, na boa tradição camiliana ou queirosiana – num registo profundamente irónico e paródico, mas de inegável fundo trágico.

⁸ Recorrendo à expressão de Maria Graciete Besse (2006: 113), ou não fossem a ironia e a paródia as estratégias discursivas que dominam a escrita deste romance.

Bibliografia:

1. BIBLIOGRAFIA ACTIVA

- CARVALHO, Mário de (1996) “Alguma coisa me perturba” [entrevista de João Paulo Cotrim]. *Ler/Livros* (Lisboa, nº 34).
- (2003) *Fantasia para Dois Coronéis e uma Piscina*. Lisboa, Caminho.
- (2003a) “Mário de Carvalho – Crónica do Aturdimento”. *JL. Jornal de Letras, Artes e Ideias* (Lisboa). 12.11.2003: 11.
- (2003b) “O Livro do País Patusco” [entrevista de Tereza Coelho]. *Público* (Lisboa) 06.12.2003.
- (2003c) “Mário de Carvalho: crónica do aturdimento” [entrevista de Maria João Martins]. *JL, Jornal de Letras, Artes e Ideias* (Lisboa) (12.11.2003) 864: 12.
- (2004) “Mário de Carvalho. Pátria Lusitana – o retrato, a ironia e o desencanto” [entrevista de J. Cândido Oliveira Martins]. *Os Meus Livros* (Lisboa, 02.03.2004). 19: 38-44.

2. BIBLIOGRAFIA PASSIVA E TEÓRICA

- BESSE, Maria Graciete (2006) *Littérature Portugaise*. Paris, Édisud.
- HUTCHEON, Linda (1991) *A Poetics of Postmodernism (History, Theory, Fiction)*. New York and London, Routledge.
- MARTINS, Cândido Oliveira (2004) “Estado da Nação”. *Diário do Minho* (Braga). 11.02.2004: 27
- MELANDA, Paula Cristina de Oliveira (2001) *Pela Mão de Clio. A Reescrita da História em Mário de Carvalho*. Universidade de Aveiro (Dissertação de Mestrado).
- MENDES, António M. Gonçalves (2005) “Trimalquião, os coronéis e a piscina: retrato impiedoso de um país em crise”. *Ágora* (Universidade de Aveiro). 7: 129-150.
- SILVESTRE, Osvaldo (1998) “Mário de Carvalho: revolução e contra-revolução ou um passo atrás e dois à frente”. *Colóquio-Letras* (Fund. Calouste Gulbenkian, Lisboa). 147/148: 209-229.
- STEINER, Goerge (2003) *Paixão Intacta*. Lisboa, Relógio d'Água.
-