



UNIVERSIDADE
CATÓLICA
PORTUGUESA

BRAGA

Fantasia para dois coronéis e uma piscina, de Mário de Carvalho,
como visão pós-moderna do Portugal contemporâneo

Dissertação de Mestrado apresentada à
Universidade Católica Portuguesa para obtenção
do grau de mestre em **Literatura Portuguesa**.

Eduardo João Alves de Oliveira

Faculdade de Filosofia e Ciências Sociais

JANEIRO 2019



CATOLICA
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS SOCIAIS

BRAGA

Fantasia para dois coronéis e uma piscina, de Mário de Carvalho,
como visão pós-moderna do Portugal contemporâneo

Dissertação de Mestrado apresentada à
Universidade Católica Portuguesa para obtenção
do grau de mestre em **Literatura Portuguesa**.

Eduardo João Alves de Oliveira

Sob a Orientação do
Professor Doutor **José Cândido de Oliveira Martins**

Aos meus pais,
À Sónia,
Aos meus filhos: Rafael, Leonor, Santiago e Eduarda,
A todos aqueles que me ensinaram.

Agradecimentos

Desde a ideia inicial até à sua materialização num trabalho escrito, a dissertação de mestrado é um longo percurso, que inclui inúmeros desafios, dúvidas, incertezas e alegrias. É, sem dúvida, um processo solitário, mas que reúne contributos de várias pessoas que contribuem para melhorar o rumo em cada momento da caminhada.

Para que esta dissertação de mestrado se tornasse uma realidade, recebemos variados incentivos e apoios, sem os quais este trabalho não teria sido possível e aos quais estamos extremamente agradecidos.

Ao Professor Doutor José Cândido de Oliveira Martins, pela sua orientação, pela disponibilidade, pelo apoio, pelo conhecimento que transmitiu, pelas opiniões e críticas, sempre construtivas, e pelo pronto esclarecimento de dúvidas que foram surgindo ao longo da escrita desta dissertação.

Ao Dr. Mário de Carvalho, autor das obras que constituem o *corpus literário* em que se suporta esta dissertação, pela conversa informal com um desconhecido e pela resposta por *e-mail* a uma entrevista, que se encontra no apêndice deste trabalho.

Aos pais, Ana e João Ventura, pelo apoio incondicional que nos dispensaram e pelas conversas que permitiram, tendo, assim, ajudado a enriquecer o nosso pensamento.

À esposa, Sónia, companheira incansável neste percurso, pelo seu apoio e compreensão, sem os quais este trabalho poderia ter sido vencido pelo desânimo.

Aos filhos, Rafael, Leonor, Santiago e Eduarda, pelo incentivo, que, mesmo inocente, foi fulcral para a motivação necessária para a escrita desta dissertação.

Não poderíamos deixar de dirigir uma palavra de agradecimento ao Professor Doutor Luís Mourão, com quem, numa fase inicial, debatemos ideias sobre alguns dos aspetos inerentes a este trabalho.

Aos amigos, especialmente ao Dr. Nuno Oliveira, pelas tertúlias literárias, e não só, que nos permitiram desenvolver o nosso espírito crítico, assim como alimentar o nosso conhecimento.

A todos aqueles que, de uma ou de outra forma, contribuíram direta ou indiretamente para a consecução desta dissertação.

Resumo:

Esta dissertação centra-se na obra *Fantasia para dois coronéis e uma piscina*, de Mário de Carvalho, na qual é retratado o Portugal do início do século XXI. Numa abordagem inicial, focaliza-se a importância da contextualização histórico-cultural contemporânea, na produção das obras de Mário de Carvalho. Procura-se, também, incluir a obra no pós-modernismo.

O presente estudo, ainda, centra-se em temáticas como a intertextualidade, a ironia, a crítica satírica, a polifonia ou a metaficção. Verifica-se as relações intertextuais com obras anteriores do autor, com grande incidência em *O livro grande de Tebas, navio e Mariana*. Abordam-se os conceitos da reflexividade e da metaficção.

Por fim, o retrato do Portugal contemporâneo a que se reporta esta produção literária de Mário de Carvalho sofre uma evolução, tornando a crítica satírica cada vez mais clarificada até ao romance que é a base deste estudo.

Palavras-chave: pós-modernismo; intertextualidade; metaficção; paródia; crítica; desencanto.

Abstract:

This dissertation focuses on the work *Fantasia para dois coronéis e uma piscina*, by Mário de Carvalho, in which Portugal is portrayed at the beginning of the 21st century. In an initial approach, the importance of contemporary historical-cultural contextualization is focused on the production of Mário de Carvalho's works. It is also sought to include the work in postmodernism.

The present study also focuses on topics such as intertextuality, irony, satirical criticism, polyphony or metafiction. Intertextual relations are verified with previous works of the author, with great incidence in *O livro grande de Tebas, navio e Mariana*. The concepts of reflexivity and metafiction are approached.

Finally, the portrait of contemporary Portugal to which this literary production of Mário de Carvalho reports is undergoing an evolution, making the satirical critic more and more clarified until the novel that is the basis of this study.

Keywords: postmodernism; intertextuality; metafiction; parody; criticism; disenchantment.

Índice

Introdução.....	7
Capítulo I - Da fantasia do pós-moderno ao cronovelema	9
1.1. Pós-modernismo e cultura portuguesa no início do século XXI.....	10
1.2. O romance pós-moderno.....	21
1.3. Contextualização sócio-histórica-literária	23
1.3.1. O Portugal dos primeiros anos do século XXI.....	23
1.3.2. <i>Fantasia para dois coronéis e uma piscina</i> na obra de Mário de Carvalho..	26
1.3.3. Um “cronovelema” – proposta de definição	28
Capítulo II - Um regresso às origens: palimpsestos	31
2.1. Tessitura intertextual.....	32
2.2. Faces da intertextualidade.....	34
2.3. Outras inscrições intertextuais	40
Capítulo III - Dinâmicas do Narrador-Autor.....	46
3. Da metanarrativa à metaficção.....	47
3.1. Relação narrador-autor vs. história	51
3.2. Relação narrador-autor / personagens.....	54
3.3. Relação narrador-autor / leitor	57
3.4. A crítica ocultada pelo véu da fábula.....	61
Capítulo IV - <i>Falhou a Revolução?</i> Desencantos	64
4.1. O “desencanto” em <i>Fantasia para dois coronéis e uma piscina</i>	65
4.2. Narrativa-espelho da sociedade e cultura portuguesas. Antecedentes.....	69
Conclusão	95
Bibliografia.....	99
Apêndice.....	105

Pensei que, uma vez estabilizada a sociedade portuguesa, após os anos alucinados da Revolução de Abril, podíamos civilizar-nos. Mas caiu-nos em cima um visco sórdido, conformado por patos-bravos, chatins das televisões, gente miserável e corrupta que acabou por dobrar, reduzir e tornar mesquinhas as mentalidades. O país enriqueceu, mas a dominante cultural e intelectual continuou a ser do terceiro mundo.

Mário de Carvalho

Introdução

Esta dissertação tem como objeto de estudo central a obra *Fantasia para dois coronéis e uma piscina*, de Mário de Carvalho. A escolha deste autor deveu-se não só à influência que demonstra ter dos autores clássicos mas também pelo estilo inovador, como demonstra a classificação de *cronovelema* que o autor atribuiu ao romance.

Na obra em estudo, nota-se a crítica satírica ao Portugal dos primeiros anos do século XXI. A falta de interesse pela cultura erudita e o interesse lusitano pela cultura *pop* e *kitch* demonstram, a nosso ver, um desequilíbrio que produz as mais caricatas situações.

A escolha deste tema de investigação prendeu-se com o interesse pela crítica à situação cultural de Portugal, uma vez que apesar de se ter tentado seguir a corrente pós-moderna, com a qual o termo *cultura* passa a ser um conceito mais abrangente, não havia *bagagem*/memória suficiente na sociedade para criar a amálgama cultural de que resulta o pós-modernismo. É nossa opinião que o autor quis demonstrar que, em Portugal, a cultura de massas nivela-se por baixo, havendo uma autêntica “desculturação”.

Assim, depois de algumas considerações sobre o pós-modernismo e o romance pós-moderno, retratar-se-á o Portugal contemporâneo do ponto de vista social, para, seguidamente, contextualizar *Fantasia para dois coronéis e uma piscina* na obra de Mário de Carvalho e propor-se uma definição de “cronovelema”.

Repleto de marcas intertextuais, faremos uma abordagem ao conceito de intertextualidade, para depois verificarmos a grande incidência de um dos primeiros livros do autor, *O livro grande de Tebas, navio e Mariana* em *Fantasia para dois Coronéis e Uma Piscina*, assim como outras referências intertextuais.

Procurar-se-á também ilustrar as relações existentes entre autor, narrador, personagens e leitor, partindo dos conceitos de metanarratividade e de metaficção. Procurar-se-á, também, justificar o recurso à fábula para complementar a diegese crítica.

Pretende-se, ainda, aplicar o termo “desencanto” de Marie-Amélie Robilliard, no livro *Água em pena de pato. Um teatro do desencanto*, na obra em estudo. Numa segunda fase, demonstrar-se-á que o género de crítica do autor tem antecedentes e atinge em *Fantasia para dois coronéis e uma piscina* a sua clarificação. Abordar-se-á o teatro de *Água em pena de pato* e de *Se perguntarem por mim, não estou* e o romance *Era bom que trocássemos umas ideias sobre o assunto*.

Sumamente, com este trabalho pretendemos dar resposta a questões como: a cultura de massas nivela-se por baixo em Portugal?; *Fantasia para dois coronéis e uma piscina* pode considerar-se um romance pós-moderno?; de que forma se pauta a riqueza intertextual da escrita de Mário de Carvalho?; de que forma a crítica presente no romance em estudo se rege metaficcionalmente?; o tema do desencanto acompanhou a evolução da obra de Mário de Carvalho?

Estas e outras questões, que possam eventualmente surgir durante a tessitura desta dissertação, serão objeto de reflexão e de clarificação ao longo deste estudo.

Capítulo I

Da fantasia do pós-moderno ao cronovelema

1.1. Pós-modernismo e cultura portuguesa no início do século XXI

Sendo que o romance em estudo, *Fantasia para dois coronéis e uma piscina*, alude, como tentaremos demonstrar ao longo desta dissertação, aos conceitos de pós-modernismo e de cultura portuguesa contemporânea (esta, a nosso ver, com sentido pejorativo), consideramos pertinente uma breve abordagem aos anteditos conceitos. Pretendemos, com isto, demonstrar que o romance ganha em ser lido à luz de algumas questões suscitadas pelo pós-modernismo.

Assim, começaremos por tecer algumas considerações sobre o que é o pós-modernismo, numa perspetiva de contextualização da referida obra, passando, posteriormente, para algumas observações sobre o que nos propomos considerar como cultura portuguesa contemporânea.

Numa primeira abordagem, pós-modernismo sugere uma reação a um movimento denominado modernismo, ou seja, um movimento posterior ao modernismo. No entanto, o prefixo *pós* faz sobressair algumas dúvidas sobre o seu significado. Dúvidas estas que se situam entre a continuidade em relação ao modernismo e entre uma reforma do mesmo modernismo.

Refletindo sobre a problemática origem do termo *pós-modernismo*, Brian McHale refere:

«the term does not even make sense. For if “modern” means “pertaining to the present”, then “post-modern” can only mean “pertaining to the future”, and in that case what could postmodernist fiction be except fiction that has not yet been written? Either the term is solecism, or this “post” does not mean what the dictionary tells us it ought to mean, but only functions as a kind of intensifier.» (McHale, 1987: 4)

Sem dúvida, McHale pretende, na nossa ótica, demonstrar que o termo pode ser ilusório. Ou é uma falha gramatical, um solecismo, ou funciona apenas como uma espécie de intensificador.

Já Frederic Jameson, mencionando as características comuns a vários pós-modernistas, refere que “el hecho de que en los mismos se desvanece la antiga frontera” (...) “entre la alta cultura e la llamada cultura de massas o comercial, así como el surgimiento de nuevos tipos de textos permeados de las formas, categorias e contenidos” (Jameson, 1991: 17). Assim, na nossa ótica, cultura passa a ser, com o pós-modernismo, um conceito mais abrangente e, simultaneamente, os produtos culturais, tais como livros ou filmes, são concebidos e elaborados segundo uma perspetiva de consumo rápido. Quer isto dizer que o objetivo destes produtos culturais é

a sua venda em larga escala, num período limitado de tempo. Jameson sustenta também que:

«los posmodernistas se sienten fascinados por el conjunto del panorama “degradado” que conforman el *shlock* y el *kitsch*, la cultura de los seriales de televisión,» (...) «de la llamada paraliteratura con sus categorías de literatura gótica o de amor, biografía popular, detectivesca, de ciencia ficción o de fantasía: todos estos son materiales que los posmodernos no se limitan a “citar”,» [...] «sino que incorporan en su propia sustancia.» (Jameson, 1991: 17)

Parece-nos coerente afirmar que, segundo Jameson, o pós-modernismo se situa numa brutal reação ao modernismo, no sentido em que aquela que era considerada *baixa cultura*, ou cultura de massas, passa a ser considerada como a *cultura*, a que interessa à maioria das pessoas. Aquilo que antes era *baixa cultura* torna-se parte da substância dos materiais pós-modernos.

Jameson refere que as teorias sobre o pós-modernismo caracterizam a sociedade nele convivente como “sociedad de consumo, sociedad de los medios masivos, sociedad de la informática, sociedad electrónica” (Jameson, 1991:17), alertando para o facto de que as anteditas teorias “tienen una obvia misión ideológica de demostrar, para su propio alivio, que la nueva formación social ya no obedece las leyes del capitalismo clásico, ou sea, la primacía de la producción industrial y la omnipresencia de la lucha de clases” (Jameson, 1991: 17), acrescentando que a cultura pós-moderna global é, “sin embargo, norteamericana, es la expresión interna e superestructural de un nuevo momento de dominación militar y económica de los Estados Unidos en todo el mundo” (Jameson, 1991: 20). Parece-nos claro que Jameson determina que os Estados Unidos da América funcionam atualmente como o grande criador e manipulador da *cultura de massas*, por consequência da força e da influência que a sua economia tem na sociedade atual. Por força de um mundo ocidental capitalista, o objetivo parece ser a construção de economias fortes, o que influencia os países economicamente emergentes, e não só, a seguirem o modelo económico que lhes proporcione mais qualidade de vida, o que, segundo Jameson, é determinado pelos Estados Unidos da América. Os seus produtos, não só os culturais, são exportados em larga escala para todo o mundo, o que cria uma enorme influência na produção cultural dos países recipientes da cultura norteamericana, tal como Portugal.

Jameson propõe que o pós-modernismo não seja entendido como um estilo, mas, sim, como uma dominante cultural. Embora não considere que toda a produção cultural

atual seja pós-modernista, sugere que os diferentes impulsos culturais existentes são formas residuais da produção cultural, mas a dominante cultural é o pós-modernismo:

«parece esencial entender el posmodernismo no como un estilo, sino como una dominante cultural, concepto que incluye la presencia y la coexistencia de una gran cantidad de rasgos muy diversos, pero subordinados.» (Jameson, 1991: 19)

Relativamente a esta questão do pós-modernismo, assim como a outras questões inerentes ao livro em estudo, entrevistámos o próprio autor, Mário de Carvalho, por correio eletrónico. Entrevista esta que se encontra em anexo a esta dissertação, da qual possuímos formato digital. Escreveu nela o autor: “Recupera-se o passado. Não se rejeita, antes se incorpora, o legado dos modernismos”¹. Poder-se-á referir, na nossa opinião, o sentido que Jameson atribui à nostalgia dos pós-modernistas em relação ao passado. Essa *nostalgia* não se reflete na recuperação do mesmo passado, mas na sua abordagem “mediante una conotación estilística”, que Jameson considera como um *pastiche* que vem ocupar o lugar da paródia: “deja de existir la vocación de la paródia: esa nueva y estraña cosa, el *pastiche* viene a ocupar su lugar”. No entanto, associa os dois termos, projetando o *pastiche* como “paródia vacía” ou como a prática de uma “ironía vacua”. Tudo isto pelo carácter neutral da imitação, sem impulso satírico, risos, embora “esta omnipresencia del *pastiche* no resulta incompatible con cierto humor” (Jameson, 1991: 37). Relativamente à nostalgia do passado, escreve Jameson:

«los productores de la cultura no tienen hacia dónde volverse, sino al pasado: la imitation de estilos muertos, el discurso a través de todas las máscaras y las voces almacenadas en el museo imaginario de una cultura que ya es global» (Jameson, 1991: 37).

Pela afirmação que transcrevemos, associando-a à citação relativa à nota de rodapé número um, nota-se uma evidente preocupação em recuperar o passado, o modernismo da cultura de elite, embora fique subjacente que a substância inclui, também, cânones da *cultura de massas*, manifestando-se mesmo contra a sua efetiva separação da *cultura erudita*:

«Essa velha distinção entre cultura popular (poderíamos acrescentar a “cultura de massas”, com os combates de gladiadores, as lutas de animais, os futebóis, etc) e cultura erudita não parece muito produtiva».²

¹ Esta citação é retirada da entrevista que efetuámos a Mário de Carvalho, por correio eletrónico, que se encontra anexada a esta dissertação, da qual possuímos formato digital.

² *Idem.*

Parece-nos coerente propor que, em *Fantasia para dois coronéis e uma piscina*, o autor revela uma tendência que poderíamos propor, a nosso ver, classificar como pós-pós-modernismo³. Embora possamos inserir o livro nos trâmites pós-modernos, nota-se uma clara preocupação em denunciar a fuga, cada vez mais frequente, às humanidades, à cultura clássica, facto este que, segundo Mário de Carvalho, resulta na extirpação da memória e com ela do espírito crítico⁴.

Jameson refere, ainda, que é evidente a “incompatibilidad del lenguaje artística posmodernista de la «nostalgia» con una genuina historicidad” (Jameson, 1991: 40). Consideramos pertinente uma breve referência, relativamente a este aspeto, aos dois coronéis, Lencastre e Bernardes, de *Fantasia para dois coronéis e uma piscina*, que constantemente recordam a guerra colonial, sobrelevando a sua importância. Também convém aludir para o facto de o estilo de Mário de Carvalho, essencialmente ao nível morfológico, como o próprio deixa transparecer, remeter para o clássico, considerando que o preço a pagar pela fuga às humanidades é “muito alto e talvez inoportável à Liberdade”⁵. A riqueza da obra em estudo, no que à intertextualidade diz respeito, também se conota com o passado. Posteriormente, abordaremos mais aprofundadamente este aspeto.

Propomos aqui uma breve referência ao capitalismo, que Jameson denomina como multinacional:

«el capitalismo tardío, o multinacional, o de consumo, constituye, por el contrario, la forma más pura de capital que haya surgido, una prodigiosa expansión del capital hacia zonas que no habían sido previamente convertidas en mercancías. De aquí que este capitalismo más puro de nuestros días elimine los enclaves de organización precapitalista que hasta el momento había tolerado y explotado de manera tributaria» (Jameson, 1991: 60).

De acordo com o que já referimos, o pós-modernismo é a dominante cultural de uma sociedade capitalista global, que se rege essencialmente pelo modelo económico norte-americano. Este modelo expandiu-se até lugares onde não houvera penetrado antes, tornando-os afetos ao mercantilismo. Todos os produtos, não só os culturais, são

³ O termo é nosso. A sugestão de pós-pós-modernismo surge no sentido em que nos parece haver uma reação latente contra o próprio pós-modernismo, segundo a óptica de Jameson que temos vindo a referir.

⁴ Esta citação é retirada da entrevista que efetuámos a Mário de Carvalho, por correio eletrónico, que se encontra anexada a esta dissertação, da qual possuímos formato digital.

⁵ *Idem*.

concebidos e elaborados segundo uma perspectiva de consumo rápido, isto é, objetiva-se a venda de produtos em grandes quantidades, num curto espaço de tempo.

Posteriormente, aliaremos as questões abordadas sobre o pós-modernismo, numa leitura do romance aludindo a este movimento.

Na segunda parte deste subcapítulo, proporemos uma caracterização da cultura portuguesa contemporânea⁶, conjugando-a também com algumas das referências já feitas ao pós-modernismo.

O termo *cultura* permite abordagens diversas e abrangentes. Desenvolveremos esta abordagem essencialmente segundo as perspectivas de duas áreas das ciências humanas e sociais: a antropologia e a sociologia. Atualmente, nas abordagens ao termo *cultura*, é frequente, em determinados círculos sociais, surgirem associações do termo com a excelência no gosto pelas artes e humanidades – a denominada alta cultura ou cultura erudita. Por outro lado, surgem também associações do termo ao conjunto de saberes, crenças e formas de conduta de determinados grupos sociais, incluindo os meios que utilizam para comunicar e resolver as suas necessidades.

Etimologicamente, o termo *cultura* tem origem no latim, *cultura* - cultivo, que deriva de *cultus* – culto ou cultivado, que, por sua vez, deriva do verbo *colere* - cultivar (o campo) (Machado, 2013: 264). Inicialmente, podemos referir que a cultura era o revolver, o cuidar da terra, do campo.

Cícero utilizou o termo conjugado com espírito/alma, *cultura animi*, como metáfora agrícola para a cultura humana:

«nem todas as mentes cultivadas dão fruto. Continuando a figura: tal como um campo, mesmo que fértil, não pode produzir uma colheita sem cultivo, também não o pode a mente sem aprender; assim, um sem o outro é débil. Logo, a filosofia é a cultura da alma; ela extrai os vícios pela raiz, prepara as mentes para receber a semente e compromete-se com ela e, por assim dizer, semeia nela aquilo que, quando crescido, pode dar o fruto mais abundante.»⁷

Depreendemos que, embora Cícero tenha proposto a *cultura animi* como justificação para o estudo da filosofia, a conjugação metafórica a que recorreu remete,

⁶ Ao utilizar o termo “contemporânea”, pretendemos falar do Portugal pré-crise económica, dos primeiros anos da década de 2000.

⁷ A tradução é nossa, a partir do original traduzido para inglês: “sic animi non omnes culti fructum ferunt. atque, ut in eodem simili verser, ut ager quamvis fertilis sine cultura fructuosus esse non potest, sic sine doctrina animus; ita est utraque res sine altera debilis. cultura autem animi philosophia est; haec extrahit vitia radicitus et praeparat animos ad satus accipiendos eaque mandat is et, ut ita dicam, serit, quae adulta fructus uberrimos ferant.” In Cicero, Marcus Tullius; Peabody, Andrew P. (Andrew Preston), *Cicero's Tusculan Disputations*, Livro II, Cap. 13, Little, Brown and Company, Boston, 1886, p. 96

na nossa ótica, para o conceito de *cultura erudita*, ao qual faremos referência posteriormente. Queremos com isto referir que a cultura foi durante séculos apontada como enriquecimento do espírito e não apenas as características de um povo ou grupo social.

Numa perspetiva antropológica, Marvin Harris apresenta o conceito de cultura como um modo de vida que se aprende na interação com a sociedade em que o indivíduo está inserido e que abarca todos os aspetos da vida social, estando incluídos nestes aspetos o pensamento e o comportamento:

«el modo socialmente aprendido de vida que se encuentra en las sociedades humanas y que abarca todos los aspectos de la vida social, incluidos el pensamiento y el comportamiento» (Harris, 2004: 17).

Podemos, assim, facilmente deduzir que o pensamento e o comportamento são aprendidos a partir do que rodeia o indivíduo. São os elementos externos, como as pessoas, os eventos, as tradições, as modas e outros costumes, que condicionam / moldam o indivíduo na sua ação social. Neste sentido, podemos inferir que se cada indivíduo é moldado socialmente pelo meio em que vive acaba invariavelmente por moldar os outros indivíduos.

Alguns antropólogos, como William Durham, excluem o comportamento da definição de cultura, defendendo que as ideias, designadas *memes*⁸, são o guia do comportamento, mas não o contrário, uma vez que “la conducta es demasiado compleja, desestructurada e indefinida para servir de fundamento a los estudios culturales” (Harris, 2004: 18).

Por sua vez, Hoebel e Frost sugerem a seguinte definição do conceito de cultura:

«cultura é o sistema integrado de padrões de comportamento aprendidos, os quais são característicos dos membros de uma sociedade e não o resultado de uma herança biológica. [...] É o resultado da invenção social e é transmitida e aprendida somente através da comunicação e da aprendizagem» (Hoebel & Frost, 2006: 4).

Apesar de Marvin Harris considerar que não existe um consenso entre os antropólogos quanto ao comportamento fazer ou não parte da cultura, apoiar-nos-emos no seu conceito para sustentar a nossa argumentação, dado que este não pretende ser um estudo da antropologia cultural, mas da literatura portuguesa. Por este motivo, interessa-

⁸ Harris, 2004: 18 – “Para Durham, el meme es la unidad fundamental de información almacenada en el cerebro, transmitida mediante un aprendizaje social y modificada por las fuerzas selectivas de la evolución cultural”.

nos afirmar que a cultura, num sentido lato, é a identidade de um povo, de uma sociedade, que se caracteriza segundo padrões de comportamento aprendidos socialmente, que são guiados por *memes* e vice-versa.

Parece-nos pertinente referir que Mário de Carvalho, em *Fantasia Para Dois Coronéis e Uma Piscina*, parece criticar tanto os *memes* como o comportamento que deles resulta - aquilo que podemos parcialmente atribuir de cultura portuguesa.

Convém, neste momento do nosso trabalho, apresentar brevemente os conceitos de *cultura popular*, de *cultura erudita* e de *cultura de massas*.

Relativamente ao conceito de *cultura popular*, existem diversas leituras e aceções. Vulgarmente, associamos este conceito ao regionalismo, primitivismo, passado ameaçado de se perder, ao ato da produção coletiva, muitas vezes ingénuo, carregada de purismo, tradição, cujo processo se associa ao *fazer* e não ao *saber*. Esta generalização valoriza o popular pelo papel que desempenha na manutenção de tradições e práticas que, sem ele, estariam perdidas pela ação da crescente urbanização do mundo industrializado.

No entanto, nem sempre se verifica uma abordagem positiva do conceito de popular. Muitas vezes, é assumido um sentido pejorativo que remete para um baixo nível intelectual e artístico. Esta ambivalência do conceito é referida por Chauí:

«é encarado ora como ignorância, ora como saber autêntico; ora como atraso, ora como fonte de emancipação. Talvez seja mais interessante considerá-lo ambíguo, tecido de ignorância e de saber, de atraso e de desejo de emancipação [...]» (Chauí, 1996, 231).

Esta ambiguidade do conceito de cultura popular leva, na nossa ótica, a que a mesma seja associada ao que é conhecido, ao consumo, àquilo que vende mais e que agrada a muitos, umas vezes bem-visto, outras, malvisto, mas produzido pelo “desejo de emancipação”. Por outras palavras, *cultura popular* é equiparada a *cultura de massas*, substituindo o termo, o que nos parece propor uma conotação pejorativa das duas.

No que respeita ao conceito de *cultura erudita*, não deixa de ser interessante que o segundo termo tenha origem etimológica no vocábulo latino *rus*, *-ris* (campo), precedido da preposição *e* (fora de; que se encontra fora de). Logo, o erudito seria aquele que não trabalhava nos campos, talvez habitante das cidades, mais instruído e conhecedor das artes e das leis. De uma forma sumária, podemos propor que cultura erudita seja o conhecimento aprofundado, que exige um alto grau de instrução, de estudo e de formação específica. Marcos e Maria Ayala definem o conceito da seguinte forma:

«um conjunto de produções artísticas, filosóficas, científicas, etc., elaboradas em diferentes momentos históricos e que têm como referência o que foi realizado anteriormente, pelo menos desde os gregos, naquele campo determinado e nos demais» (Ayala & Ayala, 1987: 66).

A esta definição os autores acrescentam que “a cultura popular não constitui um sistema, no mesmo sentido em que se pode falar de sua existência na cultura erudita” (Ayala & Ayala, 1987: 66). Parece-nos coerente afirmar que a cultura erudita engloba inúmeros elementos que tiveram a sua origem na cultura popular e foram, depois de reconhecida a sua complexidade / qualidade, assimilados. Podemos exemplificar, na cultura portuguesa, o Fado, enquanto género musical de origem popular, que foi paulatinamente sendo apreciado pela elite intelectual até ser reconhecido pela UNESCO como Património Imaterial da Humanidade, em 2011. Atualmente, podemos sugerir que está cada vez mais assimilado pela cultura de massas, uma vez que existe uma indústria crescente de promoção do Fado com objetivos comerciais.

Numa abordagem sociológica, Luís Costa Lima refere que o fenómeno da cultura de massas começou a chamar a atenção dos investigadores a partir da década de 40, quando houve uma difusão dos meios de comunicação e quando se percebeu a importância que adquiria a mensagem transmitida por eles (Lima, 1978: 13).

Sérgio Rouanet apresenta o conceito de *auratização póstuma* para explicar a confusão que se cria sobre o desaparecimento de fronteiras na discussão arte de massas / arte erudita. Utilizando um exemplo do cinema⁹, refere que “tudo se passa como se o envelhecimento da obra tivesse modificado a sua qualidade [...]. Não se trata, portanto, de um nivelamento pós-moderno de alta cultura e cultura de massas, e sim de uma aristocratização da cultura de massas, promovida a cultura de elite” (Rouanet, 1992: 131). A causa dessa *auratização póstuma* é a necessidade de fantasia e de identificação promovido pelo capitalismo tardio, que atua diferentemente em dominantes e dominados:

«Para a moça da classe operária, evadir-se do presente pela fantasia é uma operação simples – ela recorre à cultura de massas contemporânea”. Para o intelectual de classe média, a operação é mais complicada – ele recorre a uma cultura de massas fósil, trazendo-a para o presente e transformando-a em cultura erudita.» (Rouanet, 1992: 132).

⁹ O autor recorre ao exemplo do filme *Casablanca*, produto de massas como outro qualquer, mas hoje reverenciado “pelos assinantes do *Cahiers du Cinéma*”,

Neste âmbito, depreendemos facilmente que a cultura de massas não é obrigatoriamente cultura não erudita, uma vez que os produtos artísticos que promove podem eventualmente tornar-se cultura erudita, com o envelhecimento, se a classe intelectual dominante assim o definir. No entanto, não podemos defender a ideia de que qualquer produto da cultura de massas possa vir a tornar-se cultura erudita.

Podemos sugerir ainda que a relação próxima entre a cultura popular e a cultura erudita manifesta-se também na ameaça que ambas sofreriam da cultura de massas, na qual a lógica da mercadoria e da produção comercialmente interessada prevalece.

Abordando a questão da influência dos *media* na sociedade contemporânea, Rita Lopes refere que a sociedade está transformada num verdadeiro palco de discussão e que “é certo que vivemos numa sociedade *light*, pobre de ideias, sem memória, avessa a ideias fortes, onde há pouca consistência e muito fala-barato” (Lopes, 2004: 7). Consideramos que esta citação encaixa perfeitamente no conceito de *pulsão coloquial* que assola o país, segundo Mário de Carvalho. Merton e Lazarsfeld consideram que os *mass media*, funcionando com fins comerciais, “restringem indirecta mas efectivamente o desenvolvimento consciente de uma visão genuinamente crítica” (Merton & Lazarsfeld, 2000: 112). Segundo este paradigma da informação como indústria, associado ao país com falta de memória sem grande espírito crítico, surge, na nossa opinião, a vontade de aturdimento já referida – o povo está como que anestesiado com o que lhe é oferecido gratuitamente como cultura (o entretenimento, caracterizado por *reality shows*, pela música *pimba*, pelas telenovelas e também pelos debates televisivos sobre a atualidade, desenvolvidos por pessoas que pretendem inculcar na opinião pública determinados aspetos, ideias e opiniões, que são quase sempre crivadas pelo poder económico materializado em quem gere as empresas de informação) e, se por um lado, se abstém de opinar sobre determinados assuntos da atualidade, por outro, não dá credibilidade às instituições, sejam elas de entretenimento sejam informativos, confundindo, a nosso ver, umas com as outras.

A propósito desta sobreposição da cultura de massas às culturas popular e erudita, é nossa opinião que a perda da memória cultural de um povo pode levar a que este deixe ter sentido crítico, logo poderá ser facilmente manipulado pelo poder económico que rege a cultura de massas. Neste âmbito, Mário de Carvalho refere, como já citamos anteriormente que “A fuga às humanidades tem um preço muito alto e talvez incomportável à Liberdade. Resulta na extirpação da memória e com ela do espírito

crítico.”¹⁰ Assim, poderemos sugerir que o autor da obra em estudo, a nosso ver, critica a falta de interesse pelo *saber*, seja ele popular ou erudito, pela memória clássica que construiu o imaginário português, a ausência quase geral de espírito crítico no país. A isto, acrescenta que *Fantasia para dois coronéis e uma piscina* “relata acontecimentos e dá conta de interrogações e espantos ligados ao tempo presente (a tagarelice, a garotice do futebol, etc)”¹¹ e que, em Portugal, “há interesses instalados que apreciam sobremaneira estas escolhas, tanto mais que elas servem perfeitamente os horizontes do autarca comilão, do patrãozinho da comunicação social, do mafioso futeboleiro e, de uma forma geral, dos grotescos tubarões do burgo.”¹²

Posto isto, é nossa opinião que Mário de Carvalho considera que o povo português, de um modo geral, está absorvido pela cultura de massas, promovida pelos *mass media* e de fácil assimilação. Daí, na nossa ótica, a existência de fenómenos *pimba*, a proliferação das telenovelas e dos *reality shows*, do desinteresse pelo rumo socioeconómico do país, pelas eleições ou mesmo pelo conhecimento académico. No entanto, surge, no país, a pulsão de falar de tudo como se de uma autoridade se tratasse:

«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)

Isto poderá resultar do facto de que “os meios de comunicação social de massas permitiram que numa curiosa dialéctica, as chamadas subelites (apresentadores de televisão e por aí fora) inculcassem em grandes camadas os seus próprios gostos e depois viessem clamar que esses são os gostos «do povo»”¹³.

Todos se deixam levar pela referida “pulsão coloquial”, que se alastra em atos elocutórios desprovidos de significado por todo o país - “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 aturdimiento mais à mão” (Carvalho, 2003: 13).

¹⁰ Esta citação é retirada da entrevista que efetuámos a Mário de Carvalho, por correio eletrónico, que se encontra anexada a esta dissertação, da qual possuímos formato digital.

¹¹ *Idem.*

¹² *Ibidem.*

¹³ *Ib.*

Parece-nos evidente que o autor denuncia a enorme influência dos *media* em Portugal, a qual, aliada à ignorância da herança cultural da maioria do povo, promove as mais diversas opiniões e absurdos, sob a égide de que são as mais válidas. Parece-nos um caso claro de uma conseguida manipulação de massas. Partindo de um excerto de Cândido Martins, parece-nos que esta manipulação de massas é conseguida pela vontade de aturdimento do povo português. Como se a vontade de possuir espírito crítico tivesse deixado de existir:

«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).» (Martins, 2007: 257).

Perante o cenário retratado, que podemos considerar que é nivelado por baixo em termos socioculturais, uma questão surge: o que terá motivado a situação em que o país se encontra? Uma resposta que nos parece óbvia tem a ver com o conceito bem português de novo-rico. António Mendes caracteriza este conceito segundo alguns traços distintivos como a ostentação de riqueza, a gabarolice, a arrogância e a prepotência, a linguagem vulgar e grosseira, o excesso de comida e bebida e a parolice na forma como se veste. Mendes conclui que “Todos estes traços evidenciam o contraste entre a ostentação do poder e a figura caricata da pessoa que a motiva” (Mendes, 2005: 139). Podemos, aqui, estabelecer uma relação entre o poder económico, a cultura de massas e o povo português.

Neste sentido, depois de considerarmos que o grande motor da cultura de massas em Portugal é o novo-riquismo, desprovido de valores humanistas e que só procura a autopromoção, aliado a um povo que, de uma forma generalista, não é informado, não tem pensamento próprio, espírito crítico, e apenas quer aturdir-se, podemos afirmar que a cultura portuguesa contemporânea, em termos antropológicos e sociológicos, é uma cultura de massas, fortemente influenciada pelos meios de comunicação social, que são maioritariamente regidos segundo o paradigma do novo-riquismo, o qual, à sua imagem e semelhança, promove produtos culturais que propagandeiam a ostentação de riqueza, a gabarolice, a arrogância e a prepotência, a linguagem vulgar e grosseira, o excesso de comida e bebida e a parolice na forma de vestir. Consideramos que estas características são por demais evidenciadas em *programas da manhã e da tarde*, nas telenovelas, nos

reality shows, nas revistas cor-de-rosa, nos programas, principalmente os televisivos, em que se comenta a atualidade global, a desportiva e até a amorosa e de pormenor da vida das vedetas, figuras públicas, muitas vezes desprovidas de valores e de sentido, que nos fazem lembrar a artista Soraia Marina, personagem da obra em estudo.

1.2. O romance pós-moderno

A enumeração das características gerais do romance pós-moderno é limitada, em primeiro lugar, pelo alcance dos conceitos de *pós-modernismo* e de *pós-modernidade*. Ana Paula Arnaut, citando Barry Smart, considera verificar-se algum acordo quanto ao facto de se recorrer ao primeiro para caracterizar mudanças nas artes em geral, incluindo-se nelas as práticas do discurso. Quanto ao segundo, recorre-se ao conceito para abordar a “possível emergência de uma condição histórica diferente”, de carácter socioeconómico e político (Arnaut, 2002: 14-15).

Por outro lado, o recurso ao termo *pós-moderno* sugere, tal como já fizemos referência no capítulo anterior, a uma reação ao modernismo. Logo, trata-se de um novo período artístico e, conseqüentemente, literário. Assim sendo, torna-se difícil delimitar com exatidão o fim de um período e o início do outro.

Em Portugal, Arnaut reporta que as tentativas de rutura na ficção, quase até à viragem do século, prendem-se mais com ensaístas, como Eduardo Lourenço, do que propriamente com romances. Este facto levou a que tivessem surgido afirmações, como a expressa por João Barrento, que sugeriram que o pós-modernismo fosse um unicórnio do qual “todos falam mas nunca ninguém viu a passear pelos deleitosos bosques [literários] portugueses” (Barrento, 1990: 31).

O primeiro romancista que pode ser incluído no pós-modernismo, segundo Arnaut, é José Cardoso Pires, com a sua publicação de 1968, *O delfim*, ainda que não possa ser considerada uma obra prototípica. Do mesmo romancista, Arnaut considera *A balada da praia dos cães*. Como outros romancistas que considera do pós-modernismo, são referidos José Saramago, com *Manual de pintura e caligrafia* e *História do cerco de Lisboa*, Mário Cláudio, com *Amadeo* e *As batalhas do caia*, e, por fim, Mário de Carvalho, com *Era bom que trocássemos umas ideias sobre o assunto* e *A paixão do conde de Fróis*. Obviamente que não serão os únicos, mas são aqueles de que Arnaut se socorreu para caracterizar o romance pós-moderno. Neste âmbito, parece-nos coerente estabelecer uma breve relação histórica com a Revolução de 25 de Abril de 1974, uma

vez que estes romancistas ou viram a sua arte limitada pela censura, foram perseguidos ou presos, como José Cardoso Pires, José Saramago e Mário de Carvalho, ou publicaram após a revolução, como Mário Cláudio e Mário de Carvalho. Esta coincidência move-nos no sentido de sugerir que o romance pós-moderno não se desenvolveu solidamente mais cedo devido às limitações na conceção, na publicação e no acesso livre à cultura impostas pelo Estado Novo, nomeadamente pela censura e pela ação quase infalível da PIDE.

A partir de *O delfim*, de José Cardoso Pires, Arnaut refere como linguagens estéticas que surgem como génese do pós-modernismo nacional “a mistura de géneros e a decorrente fluidez genológica, a polifonia e a fragmentação narrativas, e a metaficção (ou a modelização paródica em outros romances)” (Arnaut, 2002: 14-15). Esta obra, referida por Arnaut como o marco que inicia o pós-modernismo em Portugal, apresenta, por um lado, uma linha de continuidade ideológica do movimento neorrealista, principalmente no que respeita à crítica social. Por outro lado, distancia-se do referido movimento, inaugurando novos caminhos na realização estética. É, por isso, o ponto de viragem periodológico em Portugal.

Assinala Petar Petrov (Petrov, 2000: 289-295), a partir de determinadas características de escrita, duas fases do movimento pós-modernista. A primeira destas surge como um movimento de problematização e contestação do cânone estabelecido, que privilegia a ambiguidade, a carnavalização, o experimentalismo, a paródia e a polifonia. Nota-se nesta fase uma atitude vanguardista marcada pela rebeldia ao cânone. Esta primeira fase caracteriza-se também pelo empréstimo de técnicas próprias de outras artes, como a montagem cinematográfica que destrói o tempo cronológico da tradição narrativa e da focalização. É, ainda, a época da tomada de consciência do objeto-texto, com recurso à metaficção, numa atitude de autorreflexão e de autoconsciência em detrimento da representação do real. A segunda fase, que se inicia nos anos setenta do século XX, não se caracteriza pela atitude vanguardista de rutura e transgressão, mas, sim, pelo revivalismo consciente e crítico, sobretudo através do romance histórico, nos quais se problematiza e repensa factos remotos à luz do pensamento do século XX. Mantém-se uma contaminação de técnicas das outras artes e a conjugação da literatura erudita com outros géneros, em favor do consumo de massas.

1.3. Contextualização sócio-histórica-literária

Nesta fase da nossa abordagem a *Fantasia para dois coronéis e uma piscina*, de Mário de Carvalho, consideramos pertinente uma breve abordagem à situação social, histórica e, mesmo, literária de Portugal na viragem do século. Só entendendo o contexto é que se pode, a nosso ver, abordar uma obra artística, seja ela literária seja de outras expressões artísticas.

Portugal, depois do pujante desenvolvimento dos anos noventa do século XX, entrou num período de estagnação duradouro na viragem do século e nos primeiros anos do século XXI. Obviamente que houve repercussões ao nível social, como o aumento do desemprego, o crescimento da chico-espertice já vigorante, que provocou desequilíbrios acentuados. Não nos alongaremos aqui neste assunto, uma vez que o desenvolveremos no ponto seguinte.

Neste âmbito, dividiremos este subcapítulo em três partes distintas: na primeira, faremos um *retrato* de Portugal nos primeiros anos do século XXI; na segunda, contextualizaremos o romance em estudo na obra de Mário de Carvalho; na terceira, proporemos uma definição de cronovalema.

1.3.1. O Portugal dos primeiros anos do século XXI

Fantasia para dois coronéis e uma piscina, de Mário de Carvalho, constitui-se como um retrato cómico, paródico e também mordaz da sociedade e do Portugal da viragem do século. Aliás, se observarmos a capa do livro, logo vemos que a imagem lá presente (o recorte de Portugal em forma de piscina) aponta para uma certa sátira da imagem de Portugal ou talvez para um país diluído, sem grande identidade. Convém-nos, então, identificar as origens de tal estado nacional.

Com a Revolução de 25 de Abril de 1974, aconteceram em Portugal mudanças a vários níveis. Antes deste acontecimento, segundo António Barreto (Barreto, 2002), Portugal surgia em quase todos, senão em todos, os indicadores de análise da qualidade de um país em último lugar. Existia a mais longa ditadura pessoal moderna no mais antigo e durável império ultramarino. Portugal era um país com taxas de analfabetismo e de mortalidade infantil muito elevadas, com uma população jovem, com uma elevada natalidade, mas, ao mesmo tempo era o país onde a esperança média de vida à nascença era a mais baixa. O rendimento *per capita* era muito reduzido e a população carecia de

cuidados médicos e de enfermagem. A maioria das pessoas exercia principalmente atividades agrícolas e havia pouca industrialização.

Após a revolução e nos anos subsequentes, Portugal faliu duas vezes, em 1977 e 1983, tendo solicitado a ajuda externa do Fundo Monetário Internacional (FMI). No entanto, a segunda não penalizou tanto a população, uma vez que, em 1986, aconteceu a adesão à Comunidade Económica Europeia (CEE), hoje União Europeia (UE). Com a entrada na comunidade, Portugal e muitos portugueses receberam muito dinheiro, acontecendo uma rápida evolução do país: construíram-se estradas e autoestradas, algumas infraestruturas de apoio à população, alargaram-se os sistemas de Segurança Social e surgiram inúmeros apoios económicos, vulgarmente designados subsídios. No entanto, muito desse dinheiro não foi empregue corretamente, acontecendo inúmeros casos de compras de carros, propriedades e outros bens de luxo que em nada contribuíram para o desenvolvimento da economia. Muitas pessoas, talvez por falta de fiscalização, usou-se o dinheiro em proveito próprio, facto que, na nossa ótica, desenvolveu aquilo que vulgarmente conhecemos por novo-riquismo. Tal como referimos anteriormente, o novo-rico caracteriza-se pela ostentação de riqueza, pela gabarolice, pela arrogância e prepotência, pela linguagem vulgar e grosseira, pelo excesso de comida e bebida e pela parolice na forma como se veste.

A antedita *proliferação* de subsídios levou a que muitos portugueses se tenham tornado *subsidiodependentes*, isto é, passaram a receber dinheiro facilmente sem que este *vencimento* resultasse de trabalho. Esta situação, na nossa opinião, levou a que fosse cultivado o ócio, que fosse crescendo a ideia geral de que o esforço não vale a pena e que se pode gastar o dinheiro sem problemas, porque *de onde veio este virá mais*. Esta falta de responsabilidade social e, até, pessoal em nada contribuiu para o desenvolvimento do pensamento crítico. Apesar de podermos afirmar que este existe, não é fundamentado, daí que, como Mário de Carvalho refere logo no *incipit* da obra em estudo, assola no país uma pulsão coloquial, ou seja, toda a gente fala, toda a gente critica, mas sem fundamento. Ora, se não há fundamento, cultura, conhecimento, há uma tendência, a nosso ver, para o exagero, para o comportamento fundamentalista. Daí que Portugal seja apresentado como “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»” (Martins, 2007: 257).

Este retrato social vai sendo desenvolvido ao longo de todo o romance, revelando-nos quadros da sociedade onde se evidenciam comportamentos e atitudes que em nada enobrecem o *modo de ser português*. É sobretudo no meio alentejano, microcosmos de Portugal, que o narrador nos evidencia esse estranho modo de vida: as tradicionais festas populares de verão onde atua a cantora *pimba*; os populares que demonstram uma enorme falta de civismo, revisto, por exemplo, no seu modo de estacionar em segunda fila; a exploração dos emigrantes de leste que são tratados desumanamente por esses novos-ricos que pretendem exercer o seu poder; o fanatismo futebolístico das habituais claques desportivas, cujos elementos se comportam como quadrúpedes destruidores, etc.. No entanto, esse retrato social também é feito na caracterização de algumas personagens que teremos oportunidade de mostrar mais adiante.

Como o título nos indica, *Fantasia para dois coronéis e uma piscina*, a narração vai sobretudo incidir sobre duas personagens, os coronéis, que conversam e conversam, também estes assolados pela *pulsão coloquial*, junto de uma piscina. Esta piscina, além de simbolizar, na nossa ótica, a ostentação do luxo ou o novo-riquismo, parece sobretudo criticar os atentados paisagísticos tão comuns no Portugal contemporâneo, como refere o próprio Mário de Carvalho, numa entrevista dada à revista *Os meus livros*, a “piscina é um atentado à paisagem”, e, no próprio romance, “desnaturado da paisagem” (Martins, 2004: 38-43).

Um dos coronéis, Bernardes, é um antigo militar de África que se aposentou e, após a sua destituição do cargo de administrador do condomínio do seu prédio, em Lisboa, retirou-se para uma propriedade do Alentejo, passando a cuidar da sua piscina e exercendo, por vezes, a prática do tiro com a sua famosa *Uzi*; o outro é Lencastre, também antigo militar, proveniente de famílias goesas, de feição pouco afetiva, que também acabara por se afastar da vida militar depois da Revolução de 25 Abril de 1974. O coronel Bernardes é casado com uma filha de latifundiários, formada em História da Arte, chamada Maria das Dores, que tem como característica peculiar ser muito linguaruda. Lencastre é casado com Maria José.

Estes dois coronéis encontraram-se num restaurante alentejano, levando Lencastre a decidir abandonar Lisboa e a aceitar a proposta do seu colega de ir viver para uma propriedade do Alentejo, aproveitando para se afastar do seu filho, Nelson, com o qual não mantinha uma relação favorável. Como acabam por viver praticamente

lado a lado, começa uma amizade cimentada por conversas junto da piscina sobre os mais variados assuntos: Portugal, a guerra colonial, mulheres e, até, literatura.

A par desta ação, talvez a mais importante, vão-se desenrolando outras que acabam por se cruzar com a dos coronéis e, finalmente, confluírem todas numa só. É o caso da personagem Emanuel, um jovem dotado de muitos talentos, entre os quais mestre de xadrez, que anda um pouco ao sabor da vida na sua *Renault 4L*.

Surgem outras personagens ao longo do romance que acabam por funcionar como personagens-tipo, como Januário, empresário rico, com os mais diversos negócios, entre os quais o de explorador de uma casa de diversão noturna. Simboliza, na nossa opinião, o novo-rico, que ostenta riqueza, mas sem o menor sentido de cidadania, desrespeitando completamente os que o rodeiam, como é o caso de Natacha, imigrante de leste, que está praticamente aprisionada em sua casa, e de Emanuel, que é maltratado durante um jogo de xadrez. Januário parece representar, na nossa sociedade, aquele género de pessoas cujo dinheiro faz passar por cima de qualquer respeito humano. A sua casa é emblemática, decorada pela Xuxu Montevedro e Castro, possui toda uma panóplia de objetos e instrumentos desconexos, lembrando a velha dicotomia da crítica queirosiana *ser versus parecer*.

Como já referimos, vai sendo traçada uma sátira do nosso país, levando o leitor a tomar uma posição crítica perante as formas comportamentais do povo português. Podemos arriscar que este romance prima pela máxima vicentina *ridendo castigat mores*.

Um último aspeto curioso desta narrativa consiste na introdução de diálogos entre dois animais, o mocho e o melro, originando assim a fábula. Estes dois pássaros, um palrador e outro sábio, vão comentando os acontecimentos, as conversas das personagens que passam pela casa e pela piscina. Basicamente, parecem dar a ideia de que comentam a vida dos homens em geral. Assumem o papel de comentadores sobre o comportamento humano, as suas atitudes, as suas maneiras de viver, etc., tal como um coro no texto dramático.

1.3.2. *Fantasia para dois coronéis e uma piscina na obra de Mário de Carvalho*

Mário de Carvalho assume-se hoje como um escritor de destaque no panorama literário português. A sua carreira literária conta já com cerca de quatro décadas dedicadas à produção de contos, fábulas, romances, novelas e teatro.

Se tivéssemos que, rapidamente, sintetizar, na sua obra, linhas de desenvolvimento, poderíamos apontar pelo menos duas: uma que dará mais relevo ao fantástico, ao absurdo quotidiano, ao cruzamento de vários tempos históricos e míticos, como, por exemplo, em *Contos da sétima esfera*, *Fabulário*, *O livro grande de Tebas*, *navio e Mariana* e *Um deus passeando pela brisa da tarde*; outra, mais realista, em que o autor se empenha na questão do Homem, da sua moral, dos seus comportamentos, como podemos verificar em obras como *Um deus passeando pela brisa da tarde* e *Era bom que trocássemos umas ideias sobre o assunto* (Silvestre, 2004).

Como afirmamos, Mário de Carvalho, em grande parte da sua obra, tem como preferência a abordagem da História, dando origem ao tão comum romance histórico, que enforma obras como *Um deus passeando pela brisa da tarde*, cujo tema se fixa no tempo da governação de Marco Aurélio. Assim, o romance histórico não tem como única função retratar um tempo passado, mas, sim, abordar temas e questões dos tempos hodiernos: a barbaridade do nosso século a partir de situações históricas passadas como a que acabamos de referir. O romance histórico não se esgota nas funções que enunciámos, mas, sim, trata-se de um “novo modo de encarar o material histórico e de o transformar num discurso literário que o aproxima daquilo a que Linda Hutcheon chama de metaficção historiográfica pós-moderna” (Marinho, 1997: 401-410). Assim, a História, para Mário de Carvalho, torna-se dinâmica e crítica, pois não se limita à reprodução ou à construção de uma diegese situada no passado, mas, sim, proporciona uma atitude crítica do escritor e do leitor pós-modernistas.

De um modo geral, a sua escrita é de certo modo inovadora, como a caracteriza Pedro Mexia (2004):

«a sua escrita – sem grandes paralelos na literatura portuguesa, obedece a um princípio de estilo, a uma mistura hábil de metaficção, ironia, distanciamento, numa permanente mudança de registo em que é notório o prazer lúdico e a efabulação, fazendo da sua obra uma leitura estimulante e imprevisível só comparável, entre os autores da sua geração, a Luísa Costa Gomes».

São precisamente estes alguns dos aspetos que poderemos encontrar no romance de Mário de Carvalho em estudo, bem como outros, também originais, sem dúvida.

1.3.3. Um “cronovelema” – proposta de definição

Mário de Carvalho apresenta este livro como sendo um cronovelema: “Este em que flанamos - chamemos-lhe cronovelema – propõe narrar. E isso demanda o seu tempo e os seus tempos” (Carvalho, 2003: 34). Ao classificar este livro como um cronovelema, parece querer criar um novo subgénero do romance, como o próprio afirma numa entrevista concedida à revista *Os meus livros*:

«Embora eu tenha querido inventar um género novo, ou antes, um subgénero do romance, a que chamei “cronovelema”, com um sublinhado provocatório, e que participa também da crónica, convém insistir em que este livro não se justapõe ao mundo real.» (Martins, 2004: 40)

Na entrevista que fizemos ao próprio Mário de Carvalho, este definiu cronovelema como o subgénero do romance que participa da natureza da crónica, da novela e do poema:

«O romance participa da natureza da crónica, quando relata acontecimentos e dá conta de interrogações e espantos ligados ao tempo presente (a tagarelice, a garotice do futebol, etc); da natureza da novela, quando põe em acção personagens, com motivações e mostra o seu percurso no espaço e no tempo; da natureza do poema quando a prosa se desvia para um tom lírico (o Alentejo, a azinheira, a evocação das musas). Daí o **cronovelema**.»¹⁴

Noutra entrevista, o autor refere-se ao cronovelema como “uma narrativa que participa de vários géneros de escrita – novela, crónica, cinema e até poesia” (Martins, 2003: 12). Mário de Carvalho apresenta ao leitor este estilo próprio de escrita, numa atitude de desafio e convocação do leitor para o próprio processo de escrita, levando à reflexão sobre o mesmo. Cândido Martins refere-se o livro como sendo um romance tipicamente pós-moderno:

«desde as primeiras páginas até ao seu final, *Fantasia para Dois Coronéis e uma Piscina* comunga de alguns traços característicos da chamada 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*.» (Martins, 2007: 264)

O vocábulo *cronovelema* parece sugerir principalmente uma mistura entre *crónica*, com “a temporalidade como propriedade inerente à crónica” (Reis & Lopes, 1996: 87) e *novela*, ou seja, uma espécie de novela que pretende narrar vários tempos, o

¹⁴ Esta citação é retirada da entrevista que efetuámos a Mário de Carvalho, por correio eletrónico, que se encontra anexada a esta dissertação, da qual possuímos formato digital.

tempo e os seus tempos, que se referem à narrativa, pois os tempos nesta são vários. E o tempo da história narrada são os tempos das histórias narradas e é o tempo atemporal, ou seja, aquele que não se pode situar no tempo, como, por exemplo, aquele em que surge o tio de Emanuel, que vem de outro tempo e de outro espaço, ou em certas passagens que Emanuel refere, que se passam fora do tempo e do espaço, no sentido de não ser o tempo próprio da narração. Aliás, os tempos das histórias narradas, muitas vezes, aparecem em diversos registos como o alegórico, coloquial, burlesco, entre outros. Esta diversidade de discursos é muito característica na obra de Mário de Carvalho. No entanto, todos esses tempos confluem numa narrativa principal - a dos dois coronéis que conversam junto da piscina.

Podemos, ainda, verificar como a crónica e a novela se relacionam, como é o caso da postura que o narrador adota na novela:

“O narrador comporta-se como um cronista adaptado à ficção que pretende registar o que no tempo ocorre; ele regista os eventos através de uma história e a cada passo a sua voz se faz ouvir para comentar a história” (Gonçalves, 1999: 1187-1191).

Em *Fantasia para dois coronéis e uma piscina*, podemos constatar este aspeto, pois o narrador comporta-se como um cronista que vai registando e relatando esses diversos *tempos* das histórias narradas acrescentando alguns comentários da sua parte. Aliás, a propósito dos comentários, o narrador diz-nos o seguinte:

«Eu, porém, mesmo quando há abuso, não guilhotino a palavra. Somente, num rápido e disfarçado aparte, aproveito o privilégio autoral (designado na lei por “apanágio do autor agravado”) para o denunciar como um dos empedernidos faladores contra quem esta modesta obra se insurgiu, com o brio possível.» (Carvalho, 2003: 88)

A propósito do facto do narrador se comportar como um cronista, vejamos outro excerto onde o próprio se refere a esse aspeto:

«Mas saibamos apartar-nos das personagens. Com vénia, aproveitemos o velho ensinamento de Fernão Lopes, deixemos estes três velhos a discutir como estavam e vamos ver o que algum tempo antes dizia o tio de Emanuel dentro do decrépito mas simpático *Renault*.» (Carvalho, 2003: 164-5)

Há uma clara referência ao grande cronista da literatura portuguesa, Fernão Lopes, que, de certo modo, serve para introduzir no texto um novo significado, talvez a adoção de uma postura de cronista, só que adaptado à ficção, ao cronovalema.

Finalmente, partindo do *Dicionário de narratologia* (Reis & Lopes, 1996), podemos propor que um cronovelema é um subgénero híbrido do romance que apresenta características próprias da crónica, da novela e de outras áreas artísticas, como do cinema e até da poesia. Da crónica, pela temporalidade expressiva, pelo respeito pela ordem cronológica dos eventos narrados, com destaque de um herói (poderíamos destacar Emanuel Elói como o herói da *Fantasia*), com um narrador que apresenta um “tom dialogante e interpelativo” (Reis & Lopes, 1996: 89), que convoca o leitor como “destinatário relativamente familiar”, acentuando “a presença da subjetividade, por vezes roçando até a entoação lírica” (*Idem*), isto é, a natureza do poema. Da novela, pelo facto de a ação girar em torno uma personagem central que “atravessa várias aventuras e dissabores, em episódios que se sucedem, girando o seu destino individual basicamente em torno da astúcia e agilidade que coloca nos seus comportamentos” (Reis & Lopes, 1996: 304). Das outras áreas artísticas: da poesia, pela subjetividade presente que se assemelha a entoação lírica; do cinema, pelo uso da técnica cinematográfica, que há muito existe na literatura, mas que, no pós-modernismo é usada para simbolizar a fluidez entre diferentes *media*, permitindo aquilo que alguns designaram de “volta intermédia” (Wolf, 2011). Como exemplo deste recurso surge, em *Fantasia para dois coronéis e uma piscina*, de Mário de Carvalho, o exemplo seguinte, que nos remete para a visão de uma ave:

«Lá em baixo, na paisagem, incrustada na duríssima permanência das coisas, onde só mandam altos castelos, menires e cromeleques, destoa azulínea, e sobressalta, com a transparência, a piscina, modernaça e tratada a poder de fluidos caros e especiosos. Plásticos e alumínios estão à vista, a formar, observado de cima, um cavo azul, espécie de olho-de-boi, desnaturado na paisagem, que é de prados e chaparraís, embalados por badalos espaçados de rebanhos que ecoam por valados e morrem, suavemente, nos arruamentos entre baixos muros de montes, corridos a barra amarela, janelame mínimo, para dar recato avonde e frescura.» (Carvalho, 2003: 19)

São prototípicos do subgénero romanesco *cronovelema* as seguintes obras de Mário de Carvalho: *Fantasia para dois coronéis e uma piscina*, de 2003, e *A arte de morrer longe*, de 2010.

Deste modo, terminamos o primeiro capítulo da nossa abordagem a *Fantasia para dois coronéis e uma piscina*, de Mário de Carvalho.

Capítulo II

Um regresso às origens: palimpsestos

2.1. Tessitura intertextual

Mário de Carvalho considera o seu romance *O livro grande de Tebas, navio e Mariana* “uma espécie do livro dos livros” entre os seus escritos anteriores. “Faz-se uma série de convocações e até uma revisitação de romances anteriores, como de episódios do texto primordial *O livro grande de Tebas, navio e Mariana*”¹⁵. Assim sendo, não poderíamos deixar de dar alguma ênfase ao romance que originou uma série de palimpsestos, através de um intertexto sumamente elaborado pelo autor.

Antes de partirmos para aquilo que se pretende nesta fase do nosso estudo, pretendemos demonstrar a génese e a evolução do conceito de *intertextualidade*. Segundo Marc Angenot, “comme outil notionnel, le terme se trouve sans cesse remotivé et réinterprété”; “tout «texte», coexistant d’une façon ou d’une autre avec d’autres textes, s’inscrit dès lors dans un «intertexte»” (Angenot, 1989: 122). Etimologicamente, o lexema *intertextualidade* é composto por dois vocábulos latinos: *inter*, uma preposição, que significa *entre*, e *textum*, nome masculino que significa *tecido* ou *texto*. Fazendo uma analogia entre estes dois vocábulos, que têm uma origem comum, mas que semanticamente divergiram, tanto o texto como o tecido são produtos finais do cruzamento de algo: no primeiro caso, de palavras e, no segundo, de fios.

Deste modo, tanto as palavras quanto os fios constituem pequenas partes de formam um todo. Apenas um aspeto distingue as palavras e os fios: a carga semântica das palavras, o sentido ou os sentidos que são atribuídos a cada uma delas mediante o contexto em que se inserem. As palavras ou até mesmo as frases onde elas se inserem podem ser oriundas de outros textos. É precisamente aqui que se insere o conceito de intertextualidade, consistindo na presença de enunciados num texto pertencentes a outros textos, tal como refere Julia Kristeva: “l’intertextualité est alors le “croisement dans un texte d’énoncés pris à d’autres textes” (Angenot, 1989: 122).

Num dos ensaios acerca das teorias linguísticas e poéticas de M. Bakhtine, J. Kristeva refere ainda que “tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d’un autre texte” (Aguiar e Silva, 2000: 625). A utilização da metáfora do mosaico revela-se bastante interessante, na medida em que há uma analogia entre este, o mosaico, e o texto: ambos se definem como um todo que resulta da soma de elementos plurais justapostos.

¹⁵ MARTINS, Cândido Oliveira – “Entrevista a Mário de Carvalho”. In: *Os Meus Livros*, n.º 19, março de 2004, p. 40.

Partindo, agora, para aquilo a que nos propusemos referir nesta parte do trabalho, devemos mencionar que foi Julia Kristeva, linguista e crítica literária de origem búlgara, quem utilizou primeiro o termo *intertextualidade* com a finalidade de definir um outro termo – *ideologema*, que consiste no “regroupement d’une organisation textuelle donnée avec les énoncés qu’elle assimile ou auxquelles elle renvoie” (Angenot, 1989: 123). É de referir que este último termo, *ideologema*, surge pela primeira vez em Bakhtine no ano de 1928. Contudo, é de salientar que apesar de ter sido J. Kristeva que criou o termo *intertextualidade*, não foi ela que criou o conceito. Este está já presente em M. Bakhtine, nomeadamente através do conceito de *dialogismo*, que é definido como a interação tecida através do diálogo de vários textos.

A intertextualidade é caracterizada por uma grande indeterminação a-histórica. Contudo, mesmo que a palavra *intertexto* não tenha sido utilizada, o seu conceito está presente em Philippe Sollers e Roland Barthes. Segundo Philippe Sollers, “tout texte se situe à la jonction de plusieurs textes dont il est à la fois la relecture, l’accentuation, la condensation, le déplacement et la profondeur” (Angenot, 1989: 125), estando aqui subjacente a ideia de intertextualidade. Esta noção de que em todos os textos há uma fusão de vários outros textos leva à releitura, podendo ser interpretada da seguinte forma: a inserção desses textos num outro contexto provoca a sua releitura, ou seja, leva a uma progressão dos textos em termos semânticos.

Na mesma abordagem, Roland Barthes vê o texto como uma “géologie d’écritures” (Angenot, 1989: 125), podendo referir-se ao facto da existência de uma mundividência literária dentro de um mesmo texto. Apenas Jean Ricardou utilizará o conceito de intertextualidade com um objetivo específico, destinando-se às suas teses essenciais sobre a prática do *Nouveau Roman*.

A partir de Kristeva, em 1966-67, o uso da palavra *intertextualidade* expande-se. Contudo, não havia o uso devido de *intertexto*, sendo mesmo ocultado por Barthes até *Le plaisir du texte*, em 1973.

Dez anos depois de Kristeva ter lançado o termo *intertexto*, *Poétique* publica um número especial dirigido por Laurent Jenny acerca das *intertextualidades*. Assim, este investigador propõe uma redefinição do termo *intertextualidade*: “le travail de transformation et d’assimilation de plusieurs textes opéré par un texte centreur que garde le *leadership* du sens”. Aqui parece estar inerente a memória de outros textos, patente num texto central.

Contudo, se o vocábulo *intertextualidade* soa bem aos ouvidos de muitos, poucos investigadores de primeiro plano elaboraram um quadro teórico que permitisse um emprego rigoroso e funcional. Os termos *intertextuality* e *intertextualité* criaram raízes no continente americano, como nos levam a crer os artigos publicados por Frederic Jameson e Jonathan Culler. Assim, a expansão da palavra *intertexto* fez com que ela tomasse dimensões universais.

Depois de termos feito um breve historial acerca do termo *intertextualidade*, convém agora referir que, devido à essência do intertexto, a intertextualidade pode definir-se como endoliterária e exoliterária. No primeiro caso, o intertexto, que é o texto ou o *corpus* de textos com os quais um certo texto mantém uma interação semiótica, é constituído por textos literários. No segundo caso, o intertexto pode ser constituído quer por textos não verbais quer por textos verbais não literários, entre os quais: artigos de jornais, obras filosóficas, historiográficas ou ensaios. Contudo, é de referir que todo o texto contém um intertexto literário e um não literário, daí que esta distinção não leva a que se estabeleça somente ligações de intertextualidade exoliterária ou de intertextualidade endoliterária.

Na próxima fase do trabalho, iremos abordar algumas relações intertextuais que se encontram ao longo da obra *Fantasia para dois coronéis e uma piscina*, de Mário de Carvalho. Numa primeira fase, faremos uma abordagem a *O livro grande de Tebas, navio e Mariana*, do mesmo autor, e numa segunda fase, referiremos outras marcas intertextuais da obra em estudo.

2.2. Faces da intertextualidade

Como já referimos anteriormente, na entrevista concedida à revista *Os meus livros*, Mário de Carvalho classifica *Fantasia para dois coronéis e uma piscina*

“é uma espécie do livro dos livros entre os que tenho escrito. Faz-se uma série de convocações e até uma revisitação de romances anteriores, como de episódios do texto primordial *O livro grande de Tebas, navio e Mariana*”. (Martins, 2004: 40)

Neste sentido, consideramos conveniente uma abordagem às marcas entre textos do primeiro romance do autor na obra em estudo.

O livro grande de Tebas, navio e Mariana marca a estreia de Mário de Carvalho no romance. A propósito deste livro, Maria Graciete Besse considerou que “longe da

representação mimética do mundo, [...] aponta para esferas de ambiguidade, espaços de subversão, que evidenciam o hábil exercício da ironia e a talentosa imaginação criadora do Autor” (Besse, 1984: 104-5). Mário de Carvalho refere-se a esta sua obra como o “texto primordial”, estando mesmo “convencido de que todo o programa da minha escrita está contido no ancestral e algo complicado *O livro grande de Tebas, navio e Mariana*” (Martins, 2004: 40). De facto, as alusões, referências e, se assim podemos dizê-lo, repescagens deste livro vão surgindo pela já extensa obra do autor, como é o caso da cidade imaginária de Ashitueba, a que o narrador faz referência num encontro com o autor, logo na epígrafe do livro. Esta mesma cidade inspirou um conto, cerca de trinta anos depois, com o mesmo título, incluído na coletânea *Contos capitais* (Carvalho, 2013a).

Num primeiro momento, ao folhearmos as páginas iniciais de *O livro grande de Tebas, navio e Mariana*, encontramos uma passagem que de imediato nos remeteu para uma técnica narrativa de Mário de Carvalho, cujo foco coloca o narrador no alto, numa visão de ave, num claro exercício de distanciamento da realidade:

«Como os restantes aviões, este não avançava. Sustentava-se alto nos ares e deixava correr o giro da terra.

Largada a Jamaica em baixo, eis-me vendo pela vigia passarem outras ilhas e ilhéus, até que o mar se mostrou liso, muito límpido e desimpedido delas, toldado só aqui e além das sombras dos galeões de prata, ali outrora afundados, de que contei setenta e três.» (Carvalho, 1982: 18)

Esta posição do narrador é recuperada de forma semelhante pelo autor em *Fantasia para dois coronéis e uma piscina*:

«Ora enquanto Maria das Dores, de roupão e chinelas, percorre enfuriada as divisões do monte a ver se localiza o tiroteio, nós cada vez o ouvimos mais sumido, vamo-nos afastando, desliza Portugal, verdeja-nos por baixo, ora se afunda, e distinguimos lá ao largo a nítida orla do mar.» (Carvalho, 2003: 34)

Esta técnica atribui ao narrador uma posição privilegiada, um olhar de cima, omnisciente, como se de uma divindade se tratasse¹⁶, que vai observando e reportando o que vê. Logo nas páginas seguintes, outra passagem parece-nos remeter para o *incipit* da obra *Fantasia para dois coronéis e uma piscina*:

¹⁶ A este respeito, escolhemos o termo *divindade*, uma vez que Mário de Carvalho, em *Um deus passeando pela brisa da tarde* (Col. *O campo da palavra*, Lisboa, Editorial Caminho, 1994, p. 60), utiliza a mesma técnica, estabelecendo uma comparação deste foco narrativo com a posição física onde os deuses estariam a observar os humanos: “Vista das alturas – como decerto os deuses a contemplam – Tarcisís agora apequenava-se, no seu sono, distanciava-se de mim e das sensações do meu quotidiano. Assumia uma neutra materialidade, objectiva, o seu tanto inquietante”. Parece-nos uma deificação do próprio narrador.

«A antes serena hospedeira surge, logo rodeada de um magote de indivíduos de que o enovelado ambiente, amálgama pudim convulsa de esbarrondadas cores, toma mais grotescos os gestos, e que discutem, berram, arrazoam, demandam a cabina, exigem o piloto. Às pancadas, desferidas primeiro num tenteio, responde o tabique com solícita absorção, mofina elasticidade.» (Carvalho, 1982: 22)

Parece-nos que o autor faz uma alusão ao referido *incipit*, no qual denuncia e explana uma *pulsão coloquial* que assola o país. Apesar de no exemplo citado nos parecer que esta desorganização geral advenha da representação das contingências do país na pós-revolução, do desespero, a vontade de falar e de exigir mantém-se na *Fantasia para dois coronéis e uma piscina*.

Portugal, na obra em estudo, está obviamente distante do seu passado, da sua memória, todos afiançam opiniões sobre o presente, ainda que não fundamentadas nem com seguimento institucional, como no caso das reclamações verbais que dificilmente passam a escrito. Neste sentido, o autor manifesta alguma saudade e mergulha, enquanto narrador na realidade do país, tal como na demanda de Tebas, em *O livro grande de Tebas, navio e Mariana*. Nesta última obra, Mário de Carvalho parte na demanda do desconhecido, de Tebas. Maria de Fátima Silva refere que Tebas “se impõe para designar «a Pátria»” (Silva, 2012: 308). Por um lado, esta Pátria refere-se a Portugal, à memória perdida de um país. Esta mesma memória não termina na génese da nossa história, mas advém também dos antepassados da portugalidade, como é o caso, entre outros, do legado que nos foi deixado pelos gregos e pelos romanos.

Parece-nos ser esta a “Tebas” que o narrador de *O livro grande de Tebas, navio e Mariana* demanda. Neste sentido, podemos encontrar um paralelismo, uma alusão até, com a personagem em destaque em *Fantasia para dois coronéis e uma piscina*: Emanuel Elói, um jovem alentejano, imerso em sonhos e fantasias, que facilmente recebe a simpatia dos seus conterrâneos e, eventualmente, do leitor. Este percorre o Alentejo, verdadeiro “trotamundos” (Carvalho, 2003: 14), repartindo o seu tempo pela atividade de vedor de águas, que lhe rende algum dinheiro, e pelos jogos de xadrez, que lhe dão prazer. Entretanto, várias raparigas caem-lhe nos braços, em situações mais ou menos cómicas, das quais consegue sempre tirar partido. Tal como Emanuel Elói percorre o Alentejo em proveito próprio, num espaço definido, do qual nos revela o país real, o narrador de *O livro grande de Tebas, navio e Mariana* percorre um espaço e tempo indefinidos, na demanda de Tebas, do passado.

Neste momento, parece-nos claro que, apesar de alguma semelhança entre a personagem e a personagem-narrador supracitadas, as mesmas divergem tendo em conta as contingências nacionais que ocorriam durante a escrita de cada um dos livros. No livro primordial, Portugal encontrava-se no pós-25 de Abril e, compreensivelmente, o autor revela um desejo de voltar às origens da nacionalidade, de instruir um país para a memória da verdadeira cultura portuguesa e do que a ela deu origem, a cultura greco-romana, entre outras. Assim, nota-se uma certa esperança em reencontrar o passado. Contudo, segundo Maria de Fátima Silva, “Sobre as muralhas “alinham-se, «pensativos», os defensores de Tebas, a observar a massa do inimigo que ameaça” (Carvalho, 1982: 24). Surge-nos aqui o pensamento de que o próprio autor se pode incluir nestes mesmos defensores pensativos de Tebas, dado que, na sua escrita, recupera elementos da Antiguidade Clássica, defendendo-a, como já referimos no Capítulo I, numa vontade extrema, na nossa ótica, de recuperar os alicerces da civilização Este exemplo referido dos defensores em cima das muralhas recupera o modelo literário da *teichoskopia*¹⁷, que desde Homero e Eurípidés se tornou tradicional. Maria de Fátima Silva refere ainda que:

«os simples “habitantes de Tebas” (...) partilham do imobilismo e do silêncio que os rodeia, vivem numa anarquia colectiva arquivada pelo Tempo. São “mansos nos gestos”, monótonos nos movimentos, “vão e vêm, e passam e perpassam em sossego, ou em sossego ficam, naquele seu apagado modo de estar de branda população sem tino”. (...) Parecem autómatos, subservientes a uma força superior.» (Silva, 2012: 318)

Pensamos que estas características dos habitantes de Tebas encontram paralelo no modo de ser dos portugueses, um povo que é apelidado de ser de brandos costumes, pouco seguidores de regras ou leis, avessos a participação cívica e política, em suma, desorientados. Talvez fosse esta a imagem dos portugueses no início da década de oitenta do século XX. A grande diferença em relação à imagem dos portugueses dos primeiros anos do século XXI é o *falajar* constante aliado a uma evolução, a nosso ver, negativa, que os tornou mais móveis, sem partilha do silêncio, ágeis nos gestos, menos apagados, mas que, segundo nos parece, continuam a ser uma “população sem tino” (Silva, 2012: 318).

¹⁷ O modelo literário da *teichoskopia* ou “observação do cimo das muralhas”, referido por Maria de Fátima Silva, surge na *Iliada*, de Homero, no momento em que, do alto das muralhas, Helena mostra a Príamo os guerreiros destacados do exército grego; surge, também, em *Fenícias*, de Eurípidés, no momento em que Antígona, acompanhada pelo Pedagogo, olha o exército do seu irmão, Polínicés.

Quanto a Emanuel Elói, esta personagem representa, a nosso ver, a desilusão com aquilo em que Portugal se tornou: o país da chico-espertice (Emanuel Elói é vedor de águas com técnicas de ator, jurando que a água se encontra sempre à mesma profundidade), que aliada a alguma inteligência (jogador de xadrez), permite dividendos, os quais mais não são do que o resultado da ignorância reinante à sua volta. Se as personagens que o rodeiam estivessem informadas não se deixariam convencer facilmente. Por outro lado, quando encontra Januário, Emanuel é confrontado com a ignorância e a chico-espertice aliadas ao poder económico com origem duvidosa. Por outras palavras, podemos resumir a ideia que o autor nos parece manifestar sobre o Portugal atual com um ditirambo que poderia construir-se parodicamente da seguinte forma: *Chico-espertice com inteligência não vence a chico-espertice ignorante endinheirada.*

Um momento interessante em que se nota uma alusão a *O livro grande de Tebas, navio e Mariana* é aquele em que Emanuel Elói foge, praticamente em pânico, da casa de Januário, após uma tentativa malsucedida de realizar um jogo de xadrez. Depois de ter conseguido consumir a fuga na companhia de Sandra, filha de Januário, Emanuel conta uma das suas histórias, aludindo ao episódio *O cruzador Graf von Hollenstein*:

«E foi por entre neblinas geladas e borrifos de espuma que viu passar, lá ao longe, aquela massa cinzenta e disforme de um velho cruzador, de proa em ponta de charrua, espadanando águas negras. Colossais canhões espreitando para todo o lado pareciam querer derrubar o mundo. Uma fila de marinheiros, vestidos de escuro, alinhava num estreito convés. «Meu Deus», pensou Emanuel, «é o couraçado *Graf Von Hollenstein!*» Emanuel deu uma pequena palmada no volante. Estava a despedir-se. Previa uma saraivada de balas, ou um cachão de explosões, com afundamento imediato. Mas o monstro, pesado, passou, com espessas baforadas de fumo, que se confundiam com a névoa, se é que a não enformavam.» (Carvalho, 2003: 62)

É óbvia a semelhança deste excerto com o seguinte, referente ao supracitado episódio de *O livro grande de Tebas, navio e Mariana*:

«Envolto em fumo negro, expelido por três chaminés altas, rumava para nós, a toda a pressão das caldeiras um gigantesco couraçado, largo, cinzento, torvo, ouriçado de gordos canhões. Na velocidade alta, a proa a pique levantava turbilhões de espuma branca.(...)

Era o cruzador *Graf von Hollenstein* que aí vinha, explicavam-me os marinheiros assustados. Era o cruzador *Graf von Hollenstein* repetiu-me o imediato, de olhos muito abertos do susto. O cruzador *Graf von Hollenstein*, comentavam os passageiros, recolhidos às cabinas, olhos nos olhos.» (Carvalho, 1982: 114-5)

Uma outra alusão a *O livro grande de Tebas, navio e Mariana* surge, quando o protagonista relata a Angelina, empregada de uma estação de serviço e prostituta, as suas aventuras imaginárias:

«Era, de facto, raríssima de bela a escuna, negra e bem lançada, a lembrar um sapato afilado de negro polimento, ou a elegância oblongada dum fuso de fiar, ou as formas inquietantes, esqueléticas, dum bumerangue em repouso, ou uma sombra esguia que corre pelo soalho de um quarto, as cortinas ondeando, ou a esquiwa cobreia que à beira do poço por sobre as águas aguarda. (...)

Senti alguma agitação lá em cima, arrastar de madeiras, sussurros. De repente, um fogacho, um tiro. A bala não zuniu longe do meu ombro e fui salpicado nos olhos pelo impacto na água. Várias cabeças acudiram à amura. E um vozeirão ecoou por todas as obras-vivas: “quem foi o cabrão que andou praí a desperdiçar pólvora? Icem-me esse gajo pela alheta”.. Tombou na água um moitão ferrado, na ponta de um cabo que corria por um cadernal, numa antena. Aí me empoleirei e fui içado. Mas não me trouxeram logo para bordo. Ficaram nas amuras, a apontar-me lanternas, ora aproximando ora distanciando o moitão. Alguns riam. Eu rodopiava, tiritando, ali pendurado, as mãos fincadas no cabo, os pés apoiados no moitão, Finalmente vi-me nas tábuas do castelo da popa, com um grupo à minha volta, que cheirava a rum, a curtumes e a dentes podres. Um homem alto e magro, de barba grisalha, afastou brutalmente alguns dos outros, e debruçou-se sobre mim. Trazia um pesado colar de ouro ao pescoço que tilintou em frente dos meus olhos: “então vieste meter-te na boca do lobo, meu rapaz ...”.

Levaram-me para a escuridão dos porões mais fundos e puseram-me a ferros, junto de outro jovem que tremia de febre. Perguntei-lhe onde estávamos e ele respondeu-me que na escuna o capitão António Faria, “o esquartejador”..» (Carvalho, 2003: 117-8)

Este relato apresenta, a nosso ver, semelhanças com os episódios narrados a bordo do *Maria Speranza*. Aliás, sempre que o narrador de *O livro grande de Tebas, navio e Mariana* se vê a bordo de um dos vários navios, descritos como escunas negras, é sempre içado para o porão e observado pelos marinheiros presentes. Posteriormente, há sempre relatos dos fundos dos mesmos navios, escuros, soturnos e misteriosos.

Posteriormente, encontramos, em *Fantasia para dois coronéis e uma piscina*, uma referência ao mar das estátuas:

«Abria-se à direita um espaço pantanoso, de águas verdes e paradas. Aí os ares eram mais espessos, e o motor do *Renault Quatro* entrou a funcionar muito baixinho, num sussurro miúdo de quem não quer incomodar. Entravam no mar das estátuas. Até ao horizonte, em alinhamentos paralelos, enfileiravam-se figuras, sobre pedestais, impondo a sua brancura de mármore a perder de vista. Das águas, limosas, compactas, soltava-se de vez em quando, com um ruído mole, uma exalação breve.» (Carvalho, 2003: 120-1)

Em *O livro grande de Tebas, navio e Mariana* surge um relato semelhante:

«Ao terceiro dia de marcha fui chegado ao litoral pantanoso de um mar largo, parado, atalhado de limos verdes, viscosos, brilhantes. Pairava cheiro a húmus, adocicada podridão na humidade gorda do ar aquietado. Alongada distância andei, com água podre pelos joelhos, entre desconhecidas estátuas meio afundadas que compunham com sua

brancura a morta serenidade do ambiente. Formas viscosas, luzidias, vinham de onde a onde tona, num ruído mole (...). Esta paisagem infinita de estátuas brancas, brancas marmóreas... Em alinhamento direito, filas rigorosas de estátua pós estátua, pós estátua, que em perspectiva se confundiam em linhas cinzentas até ao horizonte.» (Carvalho, 1982: 114-5)

Parece-nos, mais uma vez, evidente que Mário de Carvalho tenta recuperar o passado, recorrendo para tal a reminiscências da sua própria obra. Contudo, rapidamente retoma o presente de Emanuel Elói: “afastavam-se de Tebas” (Carvalho, 2003: 120-1).

Por fim, após verificarmos a grande incidência do romance primordial de Mário de Carvalho em *Fantasia para dois coronéis e uma piscina*, podemos concluir que o primeiro é como que um livro dos livros para o autor, ou seja, a riqueza e a fantasia presentes nos inúmeros episódios narrados vai-se mantendo ao longo da sua obra e tornando *O livro grande de Tebas, navio e Mariana* no ponto de partida ou mesmo o caminho dos romances e coletâneas do mesmo ao longo das décadas seguintes até à atualidade.

Poderíamos, ainda, fazer referência a outras marcas intertextuais deste livro no nosso objeto de estudo, como o autocarro sírio, no qual todos “parecem falar ao mesmo tempo. E há fardos, cestos e trouxas, malas e sacos, por todo o lado, numa promiscuidade festiva” (Carvalho, 1982: 90), do qual depreendemos a crítica ao falajar, ao falar por tudo e por nada, à desorganização reinante e, mesmo, à promiscuidade festiva do país. Contudo, parece-nos suficiente o que já referimos para demonstrar a grande incidência de *O livro grande de Tebas, navio e Mariana* na tessitura de *Fantasia para dois coronéis e uma piscina*.

2.3. Outras inscrições intertextuais

É também oportuno abordarmos outras referências intertextuais presentes em *Fantasia para dois coronéis e uma piscina*, que não as que nos remetem para o livro primordial do autor, ainda que o possam fazer em relação a outros seus.

Como já foi mencionado, nesta obra é feita uma caricatura do Portugal contemporâneo, predominando a coscuvilhice, a tagarelice, a ostentação de bens materiais (a piscina e o Galeão Grande S. João), a falta de princípios e de conhecimentos e a inércia. Ao longo da obra, o narrador dirige-se aos leitores: “Isto agora era eu a falar” (Carvalho, 2003: 93); “Um dia, leitor, hei-de contar as ânsias e

tormentos com que se vai martelando esta artesanía da escrita, em que ainda sobrevive a mão do caldeireiro...” (*Idem*: 216), abordando a arte do trabalho da escrita.

Como podemos constatar, o narrador dialoga com as personagens, nomeadamente com Maria José, entre as páginas 175 e 178, e com Maria das Dores, entre as páginas 190 e 192, procurando, talvez, revelar aquilo que está oculto, nomeadamente os casos extraconjugais desta última. O narrador critica a linguagem bastante vulgar utilizada por Maria das Dores, contrastando com a sua formação académica, já que se encontrava a fazer a tese de mestrado. Tal facto leva-nos a induzir que está subjacente uma crítica ao uso deste tipo de linguagem por certas classes sociais e académicas.

É de salientar que nestes dois diálogos do narrador com as personagens, as suas intervenções não são assinaladas com os habituais marcadores que assinalam o discurso direto, facto que já está presente em *Eça de Queiroz*, o que poderíamos assinalar como um pastiche. Contudo, as palavras atribuídas a estas personagens surgem em discurso direto canónico, ou seja, assinaladas com parágrafo e travessão.

Para além das conversas entre os humanos, encontramos, também diálogos entre animais: o “melro” e o “mocho” (Carvalho, 2003: 190-2). Estas fábulas, lembrando as fábulas de Esopo e o *Panchatantra* indiano, transmitem a nosso ver uma certa ideia de fantasia, levando a uma não rigidez da obra em relação ao género literário.

Para além disso, é interessante atentar na linguagem utilizada por certas personagens durante as conversas, nomeadamente a linguagem da tribo urbana de Nelson: “pá, ‘tas a ver”, “quase me ia aos fagotes”, “cos pés no hip-hop”, “gajo”, “pra”, “o tanas, pá”, “prontos” (*Idem*: 159-164).

Abordando algumas referências, consideramos que a piscina e o Galeão Grande S. João são dois dos elementos que demonstram ostentação. O Galeão Grande S. João alude à *História trágico-marítima*, que consiste no conjunto de narrativas de naufrágios ocorridos nos Descobrimentos, organizado por Bernardo Gomes de Brito. Foi a bordo deste barco que naufragou Manuel de Sousa Sepúlveda, fidalgo e militar que serviu na Índia, juntamente com toda a sua família (cf. Martins, 1997).

São frequentes referências a escritores portugueses, tal como os seguintes: ao “padre português Manuel Bernardes”, na (*Idem*: 92), autor de numerosas obras consagradas à busca da perfeição espiritual; o “escritor José Saramago” surge “com exagero na grossura de uns tomos e avareza na lombada de outros” (*Ibidem*: 130). É referido o poema “*A neve*, do Augusto Gil” (*Ib.*: 132), poeta, advogado e alto

funcionário da República; o cronista português, Fernão Lopes - “proveitemos o velho ensinamento de Fernão Lopes” (*Ib.*: 164); “o segundo volume dum ensonado *Portugal contemporâneo*, de Oliveira Martins” (*Ib.*: 182), o escritor português autodidata, que ficou conhecido pelo seu trabalho como historiador e sociólogo. Óscar Lopes, crítico literário e professor catedrático, é referido a propósito de “pá”, sendo recordado “um magnífico estudo sobre o «assim»” (*Ib.*: 215). É referido, também, “o Professor Aníbal Pinto de Castro” (*Ib.*: 220), professor universitário e investigador que se licenciou em Filologia Românica em Coimbra.

Estas referências apresentam, na nossa opinião uma denúncia da falta de elevação cultural que o país apresenta, parecendo-nos, ainda, uma afirmação da cultura pela cultura, isto é, afirmando o que é a cultura erudita portuguesa em contraposição com a baixa cultura reinante. Os grandes autores são referidos ou por estarem na moda – Saramago foi agraciado com o Prémio Nobel da Literatura, desde esse reconhecimento, quase todos admitem lê-lo – ou por uma questão de aparências – o “ensonado *Portugal Contemporâneo*” surge como algo que deve ser lido pela elite social, os coronéis, mas de forma desinteressada, *ensonada*. Além destes aspetos, parece-nos claro que algumas referências são uma clara provocação ao leitor desinformado, com uma curta memória literária, como é o caso da referência ao Professor Aníbal Pinto de Castro.

Os jornais “*Público e Diário de Notícias*” surgem como leituras dos dois coronéis (*Ib.*: 145). Está presente, também, a referência a Robert Mitchum, ator de cinema norte-americano, nascido no Connecticut (*Ib.*: 91). Este ator fez parte do elenco de inúmeros filmes conhecidos, incluindo *El Dorado* (1966) e realizou algumas séries televisivas, de entre as quais se destaca *War and Remembrance* (1978).

Estas leituras dos dois coronéis mostram que há uma clara vontade de se manterem informados, com jornais de referência, da elite. Relativamente à referência ao ator Robert Mitchum serve para remeter para os dois filmes supracitados, que encaixam perfeitamente no imaginário dos dois coronéis, ou seja, a mudança para Grudemil corresponde ao *El Dorado* e as constantes reminiscências do passado e da guerra colonial associa-se a *War and Remembrance*.

Outras referências surgem, como a um dos maiores expoentes da filosofia na Idade Média, S. Tomás de Aquino, “Vinha-me à ideia Tomás de Aquino” (*Ib.*: 92), ao compositor alemão de ascendência flamenga, Beethoven (*Ib.*: 101) ou “as leis de Newton”, físico e matemático inglês (*Ib.*: 181).

Nesta continuada tessitura intertextual, o autor recorreu ainda a referências a artistas plásticos, da pintura à escultura ou arquitetura, como os seguintes: “Quadros imitando Vasarely”, pintor húngaro que se situou na vanguarda da pintura contemporânea, “e Botero”, artista figurativista colombiano (*Ib.*: 137); “Miguel Ângelo, repassado de criativo neoplatonismo” pintor, escultor e arquiteto italiano, autor de obras como *Pietà* e *David* (*Ib.*: 155); Marcel Duchamp (“veio-me cá com a treta do Duchamp”), artista francês, que desenvolveu uma vasta obra que percorreu os principais movimentos vanguardistas da primeira metade do século XX (*Ib.*:162).

Estas referências remetem até para escritores estrangeiros, como os seguintes: o poeta e romancista italiano, Alessandro Manzoni, citando “as primeiras páginas de *Os Noivos (nessuno fuorché i bravi. Che fare?)*”, autor da ficção romântica *promessi sposi* (*Ib.*: 166); as personagens “D. José da *Carmen*”, novela de Prosper Mérimée, escritor, historiador e arqueólogo francês, e “aquele professor de *O Anjo Azul*”, uma longa-metragem de Josef von Sternberg (*Der blaue Engel*, no original), a preto e branco, datada de 1930 (*Ib.*: 187). Esta referência reforça o ridículo do envolvimento do fuzileiro Afonso Tovar com uma garota, comentada entre o coronel Lencastre e Maria José.

Obviamente, surgem referências a temas clássicos, como os seguintes: o “vale de Hypnos”, do mito clássico que personifica o sono (*Ib.*: 103 e 221); a deusa “Cassiopeia, a vaidosona”, que foi transformada em constelação devido ao seu amor-próprio (*Ib.*: 113); Petrónio, autor de *Satyricon*, que o “coronel nunca tinha lido”, aludindo o autor que ele “não podia saber que um tal Trimalquião já tinha procedido a um raciocínio aparentado” (*Ib.*: 125); a “teia de Penélope”, fiel esposa fiel de Ulisses, pretendendo, a nosso ver, demonstrar que o coronel “usava a manhã para desfazer meticulosamente a aplicação maljeitosa da véspera” tal como Penélope, à noite, desfazia o trabalho executado durante o dia (*Ib.*: 146); “um dispositivo dito de «d.e.m.», o mesmo é dizer: *deus ex machina* (*Ib.*: 222).

O autor chega mesmo a nomear, como referência intertextual, os seguintes jogadores de xadrez: “François André Danican Philidor, o músico e xadrezista”, apontado como o criador da *opéra-comique française*, da qual se destaca a obra *Tom Jones*, também referida, aos “compassos do segundo andamento da sinfonia *Pastoral*” (*Ib.*: 97); Alexander “Alekhine”, campeão do mundo de xadrez em 1927, nascido em Moscovo em 1892 (*Ib.*: 99); Boris “Spassky”, nascido na União Soviética em 1937 (*Ib.*:

100); o sacerdote “Ruy Lopez” de Sigura, nascido em Zafra (Badajoz), no ano de 1540, autor de *Libro de la invención liberal y la arte del juego del ajedrez* (*Ib.*: 100).

Poderíamos, com certeza, apontar mais referências intertextuais. No entanto, consideramos que as já recolhidas são suficientes para se ter a noção da riqueza intertextual da obra em estudo, numa considerável densidade de referências, citações e alusões, das mais variadas proveniências – desde a literatura canónica às manifestações mais populares da paraliteratura e de certa cultura popular atual, tantas vezes sob o signo da ironia mais ou menos velada.

Em *Fantasia para dois coronéis e uma piscina*, nota-se a ironia presente na crítica à destruição provocada pela vingança das claques de futebol e à cobardia de quem foge (*Ib.*: 108-110), crítica ao estado da construção civil, no início do século XXI e à burocracia (*Ib.*: 141) e a crítica aos cantores de música pimba, como exemplificado pela personagem Soraia Marina. Esta parece aludir a Soror Mariana Alcoforado (1640-1723), que nasceu e faleceu em Beja. Era uma religiosa que professou no Convento da Conceição, em Beja, tendo sido escritora e vigária do mesmo convento. Foi-lhe atribuída a autoria das *Lettres portugaises*, publicadas em Paris, em 1669, por Claude Barbin. As cartas tiveram várias traduções para português, sendo a última de Eugénio de Andrade.

De facto, em *Fantasia para dois coronéis e uma piscina*, num diálogo constante com uma rica tradição literária, são frequentes, citações das mais variadas obras. Assim, entramos as seguintes citações do poema *Os ciganos*, da obra *Musa alentejana*, publicada em 1908, pelo Conde de Monsaraz:

«Em marchas lentas, estropiadas,/ aos solavancos pelas estradas,/ cheios de andrajos e de lazeira,/ de monte em monte,/de feira em feira, sob as faíscas do Sol ardente,/ vão os ciganos, tranquilamente...»; «de toda a parte se erguem clamores:/ rogam-lhe pragas os lavradores,/ e contra o bando roto e esfaimado/ ladra, investem os cães de gado»; «onde ides, almas desamparadas,/ almas penadas, pelas estradas,/ almas dispersas, almas errantes,/ em corpos toscos e extravagantes?» (Carvalho, 2003: 132-3); «De que países do Extremo Oriente/ Vindes trazidos pela corrente/ da mais sombria fatalidade? Qual é, ciganos, a vossa idade» (Carvalho, 2003: 218)

Encontramos, também, uma citação do romance popular *Nau Catrineta*, do qual se desconhece o autor, mas que foi recolhido por Almeida Garrett: “Acima, gajeiro acima, acima ao mastro real, diz-me se vês terras de Espanha, areias de Portugal” (*Ib.*: 215). Encontramos uma alusão a *Noivado do sepulcro*, de Soares de Passos (“Vai alta a lua na mansão da morte”) em “Ia alta a noite na mansão dos Bernardes” (*Ib.*: 222). Outra alusão surge, na última página de *Fantasia para dois coronéis e uma piscina*, ao

Canto X de *Os Lusíadas*, de Luís Vaz de Camões (“Nô mais, musa, nô mais, que a lira tenho”) em “Nô mais, ficção, nô mais! Desce tu, Musa, a de sorriso loução” (*Ib.*: 227).

Estas marcas intertextuais sugerem a necessidade de preservação do património cultural português, cada vez mais esquecido, que acaba por diminuir o povo, que sem memória não é nada. Por fim, o narrador-autor manifesta o seu desencanto pela situação cultural e social do país, com a alusão a *Os Lusíadas*. Há, a nosso ver uma invocação desesperada à Musa, que culmina com a questão “Há emenda para este país?” (*Ib.*: 227). Fica patente a sugestão de a Musa poder funcionar como um *deus ex machina* e salve o país da situação em que se encontra, a falajar e aturdido.

Parece-nos claro que as marcas intertextuais, desde a simples alusão *encapotada*, como é referido pelo coronel Bernardes, à citação nos remetem para a urgência da cultura. Simultaneamente, nota-se a provocação e a paródia, uma vez que o leitor comum não é o leitor atento que Mário de Carvalho refere na obra. A memória cultural patente nestas marcas intertextuais contrasta com os fenómenos de subcultura e subdesenvolvimento de Portugal, representados pelas claques de futebol e pelo crescimento desmesurado da música *pimba*.

Assim, concluímos este segundo capítulo do nosso estudo de *Fantasia para dois coronéis e uma piscina*, com o pensamento de que o palimpsesto construído pelo autor é riquíssimo, tendo o leitor a necessidade de posse de uma vastíssima memória literária para conseguir identificar todos, senão mesmo a maioria, dos intertextos utilizados. O narrador chega mesmo a interpelar o leitor no sentido de o convocar e, por vezes, alertar para o processo de escrita. E é precisamente sobre o processo de escrita, a metaficção, que desenvolveremos o terceiro capítulo desta dissertação.

Capítulo III
Dinâmicas do Narrador-Autor

3. Da metanarrativa à metaficção

Neste momento do nosso trabalho, impõe-se uma abordagem aos conceitos de *metanarratividade* e de *metaficção*. Neste sentido, será conveniente estabelecer como ponto de partida o conceito de *metanarrativa*, porque o mesmo é, por vezes, assinalado como sinónimo de metaficção. No entanto, como verificaremos, o conceito de metanarrativa parece estar associado ao conceito de obra-prima, ou seja, ao da suma narrativa, que está acima de todas as outras, pois compreende e explica todo o conhecimento.

A este propósito, Carlos Ceia descreve a metanarrativa como a “forma textual de autoconsciência que ocorre no processo narrativo e que nos textos de ficção também toma o nome de metaficção” (Ceia, 2009). Numa primeira análise, metanarrativa parece ser um sinónimo de metaficção. Por outro lado, o mesmo autor, partindo do prefixo grego *μετά*, que transmite o sentido de “para além de” ou “de nível superior”, acrescenta que na filosofia e nas teorias da cultura a metanarrativa “assume o sentido de uma grande narrativa, uma narrativa de nível superior (...), capaz de explicar todo o conhecimento existente ou capaz de representar uma verdade absoluta sobre o universo” (*Idem*).

Consideramos que Mário de Carvalho considera o seu livro primordial, *O livro grande de Tebas, navio e Mariana*, a sua metanarrativa, uma vez que o considera “livro dos livros entre os que tenho escrito” (Martins, 2004: 40), e ao recuperar um número relevante de referências e alusões ao mesmo contribui para o fortalecimento desta opinião. Por outro lado, o autor parece querer tornar, de forma paródica, *Fantasia para dois coronéis e uma piscina* uma metanarrativa, pois vai comentando o seu próprio processo de escrita e alertando o leitor para o mesmo. Concluindo este raciocínio, podemos afirmar que, a nosso ver, a obra em análise é uma metanarrativa paródica, que, partindo da ironia do autor, exige ao leitor que tenha um profundo conhecimento do processo da escrita e uma memória literária vastíssima, desde os autores clássicos até à atualidade.

Sem termos a intenção, estamos já a debruçar-nos sobre o conceito de metaficção. Apesar de já o termos abordado brevemente no Capítulo I deste nosso trabalho, faremos agora uma abordagem mais aprofundada, tendo sempre em perspetiva o “corpus” literário de Mário de Carvalho.

Neste âmbito reflexivo, Tim Woods destaca nas características da ficção pós-modernista a “narrative fragmentation and narrative reflexivity” e “an open-ended play

with formal devices and narrative artifice, in which narrative self-consciously alludes to its own artifice, thus challenging some of the presuppositions of literary realism” (Woods, 1999: 65). As ideias de fragmentação, reflexividade, de jogo com os processos formais e com o artifício narrativo, a autoconsciência e o desafio dos cânones são alguns dos conceitos que podemos referenciar como características do romance pós-moderno.

Por sua vez, completando e enfatizando algumas características já referidas, Patricia Waugh também aborda a autorreflexão, a autoconsciência e a autocrítica que caracterizam a ficção pós-moderna:

«*Metafiction* is a term given to fictional writing which selfconsciously and systematically draws attention to its status as an artifact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality. In providing a critique of their own methods of construction, such writings not only examine the fundamental structures of narrative fiction, they also explore the possible fictionality of the world outside the literary fictional text.» (Waugh, 1996: 2).

Há, a nosso ver, unanimidade nos críticos que dissertam sobre a ficção pós-modernista no que diz respeito à presença do aspeto metaficcional, autorreflexivo e autoconsciente, que envolve intencionalmente os leitores nos processos e estratégias do artifício narrativo, em detrimento da simples representação do real. Por isso, não surpreende que Patricia Waugh elogie o estudo da metaficção, referindo mesmo que é uma das formas mais profundas de estudar o romance:

«Metafiction is a tendency or function inherent in *all* novels. This form of fiction is worth studying not only because of its contemporary emergence but also because of the insights it offers into both the representational nature of all fiction and the literary history of the novel as a genre. By studying metafiction, one is, in effect, studying that which gives the novel its identity.» (Waugh, 1996: 5).

Para maior clarificação concetual, Ana Paula Arnaut tem uma opinião sólida acerca da diferença entre os primeiros textos de cariz metaficcional e os textos metafissionais pós-modernistas do século XX:

«A ideia de que, na maioria desses romances, antes e depois de Fielding, e segundo cremos até aos novos caminhos do Post-Modernismo, a amplitude deste artifício não ia muito além do mero ornamento, reduzindo-se ao capítulo inicial ou ao Prefácio da obra. Aduza-se, também, que a profusão da prática da auto-consciência narrativa se confinava, quase exclusivamente, aos romances cómicos, aos facetos e aos satíricos também, e não, como hoje acontece, a romances de natureza diversa; acrescente-se ainda, que as obras mencionadas são, afinal, exemplos de pré-romance como género

posteriormente estruturado e canonizado, não podendo, por conseguinte, levar a cabo o mesmo tipo de exercícios metaficcionalis, bem como o mesmo tipo de questionamento e de subversão do cânone que os romances post-modernistas apresentarão, relativamente a uma linha romanesca tradicional que se consolida no século XIX.» (Arnaut, 2002: 223)

Deste modo, o romance pós-moderno do século XX é um romance que se revela ao leitor cooperante, nos seus recursos e estratégias, e solicita a sua colaboração na escrita e interpretação, para, no instante seguinte, se fechar e expulsar o leitor do espaço ficcional. Não é de estranhar verificar que um autor/narrador interpela o leitor e propõe-lhe abandonar o texto e fechar o livro.

Numa abordagem ao conceito de texto metaficcional, Linda Hutcheon caracteriza-o como um exercício literário que inclui comentários sobre a sua construção narrativa e/ou identidade linguística (Hutcheon, 1984: 1). Sugere também que a metaficção é a “mimese do processo”, ou seja, o reflexo do modo como a narrativa se constrói, o que, em detrimento do “produto”, ou seja, o texto acabado ou o próprio enredo, se torna o elemento principal (Hutcheon, 1984: 38-39). A maneira explícita como o autor / narrador menciona o processo de construção textual no próprio texto que compõe é o que distingue o texto pós-moderno e resultou de uma consciencialização gradual por parte do autor. Neste sentido, o papel ativo do leitor é muito relevante na mesma consciencialização. A este propósito, Linda Hutcheon afirma, no prefácio da sua obra:

«Readers of metafiction are at the same time mindful of their active role in reading, in participating in making the text mean. They are the distanced, yet involved, co-producers of the novel. This non-passivity is true of all reading, as psycholinguists, speech-act theorists, and phenomenologists have argued for years. What is interesting here is that it is the fiction itself that is attempting to bring to readers' attention their central and enabling role.» (Hutcheon, 1984: XXI)

Podemos, assim, referir que o leitor de metaficção pós-modernista não é apenas um leitor, mas também um intérprete participante e cocriador da obra literária. O exercício da leitura já não é meramente passivo, mas torna-se uma ação relacionada com a criação do texto.

Relativamente à obra literária em análise nesta dissertação, podemos enumerar alguns aspetos que se enquadram nas características típicas do romance pós-moderno. Apesar da relativa falta de consenso que permita uma enumeração objetiva das características do mesmo, abordaremos algumas marcas pós-modernistas da obra em estudo.

Assim, nota-se uma evidente contaminação de técnicas das outras artes e a conjugação da literatura erudita com outros géneros no próprio subgénero do romance – cronovalema – que, segundo o próprio Mário de Carvalho, como já referimos, se define da seguinte forma:

«O romance participa da natureza da crónica, quando relata acontecimentos e dá conta de interrogações e espantos ligados ao tempo presente (a tagarelice, a garotice do futebol, etc); da natureza da novela, quando põe em acção personagens, com motivações e mostra o seu percurso no espaço e no tempo; da natureza do poema quando a prosa se desvia para um tom lírico (o Alentejo, a azinheira, a evocação das musas). Daí o **cronovalema**.»¹⁸

Neste sentido, apesar da crónica, da novela e do poema se inserirem na arte literária, fogem ao género romanesco, construindo um subgénero híbrido. Se, por um lado, se evidencia o hibridismo do subgénero romanesco, por outro, verifica-se a provocação com o recurso ao termo *Fantasia*, questionando, mesmo, o próprio género. Como refere Cândido Martins (2007: 256)¹⁹, este termo remete para inúmeros significados, sobretudo no âmbito da música.

No âmbito metaficcional, a reflexão sobre o processo de construção e sobre o próprio texto, verificamos a autorreflexividade em excertos como o seguinte:

«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, cliff-hangers 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: 63)

No entanto, a reflexão metaficcional surge em obras anteriores do autor, assim como a interpelação do narrador por personagens, como em *Era bom que trocássemos umas ideias sobre o assunto*. Enunciaremos, obviamente, vários excertos exemplificativos deste aspeto. Apenas recorremos a este como referência-exemplo da atitude provocatória do narrador-autor para com o leitor, desafiando-o a participar na tessitura do processo de construção literária do livro em questão.

¹⁸ Esta citação é retirada da entrevista que efetuámos a Mário de Carvalho, por correio eletrónico, que se encontra anexada a esta dissertação, da qual possuímos formato digital.

O recurso abundante à intertextualidade, tal como abordámos no segundo capítulo, desde os autores clássicos, como Aristóteles ou Horácio, aos contemporâneos, como Paulo Coelho, passando por muitos outros como Camões ou Pessoa, remete-nos para a ideia de um “palimpsesto saturado” (Silvestre, 2004: 133), isto é, um *corpus* textual riquíssimo em referências, alusões, citações, etc., que incluem, mesmo, outros textos do próprio Mário de Carvalho. Também esta densidade intertextual tende a ser a marca da escrita de vários autores contemporâneos.

3.1. Relação narrador-autor / história

O tom manifestamente paródico que encontramos em *Fantasia para dois coronéis e uma piscina* realça a crítica de Mário de Carvalho à sociedade portuguesa contemporânea. No entanto, o mesmo parece revelar afeição pela mesma, apesar da ironia inerente.

Logo no início da obra, como já referimos no Capítulo I, notamos a característica irónica do autor, ao incluir no título o termo *fantasia*. Este termo carrega em si várias conotações, que vão desde o conceito de imaginação ao de capricho ou extravagância, passando pelo de afastamento das regras estabelecidas. O facto desta fantasia ser *para dois coronéis* e não apenas *para coronéis*, estabelece, a nosso ver, uma provocação ao leitor, no sentido de serem identificadas duas personagens, os dois coronéis, e um espaço, uma piscina.

Se, por um lado, Mário de Carvalho permite uma identificação canónica das categorias da narrativa a partir do título da obra, por outro, sugere a importância do autor e da sua astúcia e do processo de produção para manipular a literatura. Na entrevista que encetamos ao autor, o mesmo deixou-nos, depois de esclarecer que não é um teórico literário, esta relação entre o pós-modernismo e a sua obra:

«Quanto ao post-modernismo e os meus livros. Retoma-se a narrativa com as suas categorias: personagem, espaço, tempo, conflito; misturam-se e confrontam-se os géneros literários; usa-se a paródia de género e a intertextualidade. Recupera-se o passado. Não se rejeita, antes se incorpora, o legado dos modernismos.»²⁰

Apesar de, durante a maior parte do romance, o narrador se manter extradiegético, fora da ação, Mário de Carvalho recorre a um procedimento tipicamente

²⁰ Esta citação é retirada da entrevista que efetuámos a Mário de Carvalho, por correio eletrónico, que se encontra anexada a esta dissertação, da qual possuímos formato digital.

pós-moderno ao colocá-lo na própria narrativa para entrevistar as esposas dos coronéis, através do processo de metalepse narrativa²¹.

Tal como já referimos no Capítulo I, surge na obra a definição de *cronovelema*, que consideramos um subgénero híbrido do romance que apresenta características próprias da crónica, da novela e de outras áreas artísticas, como do cinema e até da poesia. O vocábulo sugere uma amálgama dos termos *crónica* e *novela*. Parece-nos que esta denominação não é inocente, uma vez que os géneros mais populares em Portugal são precisamente a novela, ainda que em formato televisivo, e a crónica. Podemos até sugerir que Mário de Carvalho adequou o subgénero híbrido à realidade dos portugueses, no sentido em que será um texto de fácil assimilação e interpretação para quem o lê.

No entanto, esta estratégia não passa de uma provocação, uma vez que, pelo que confirmamos também na abordagem de outros leitores, é uma obra de leitura difícil para os leitores mais desatentos, ou seja, afetos ao mercantilismo literário. Esta atitude parece-nos ser confirmada por Mário de Carvalho, no seu discurso de abertura do evento que o homenageou em Penafiel, a *Escritaria*, em 2013:

«E lembrar, numa altura em que existe uma grande pressão para a adoção de modelos de outras línguas – quantas vezes corriqueiras, medíocres, ou pura e simplesmente *kitch* que não será mau os jovens – especialmente os jovens jornalistas – certificarem-se de que, além dos já citados, na sua língua existem gigantes como António Vieira, Pessoa, Machado de Assis, ou, mais próximo de nós, o grande Aquilino Ribeiro. E estes, para serem grandes, não precisam de ser reconhecidos por magazines de língua inglesa, que, por maiores vendas que tenham, podem não escapar a uma pequenez paroquial.» (AAVV, 2014: 28)

Esta voz crítica do mercantilismo literário, alicerçado em vendas e objetivos comerciais, parece ser uma base para a tessitura do termo *cronovelema* – um desafio e uma provocação ao leitor, assim como aos críticos literários.

Esta ideia de querer apresentar uma literatura elitista para não cativar algumas elites portuguesas é reforçada no momento em que o narrador-autor dá voz aos coronéis para criticarem o seu próprio processo de escrita: “E as piscadelas de olho? Há gajos que se fartam de fazer citações encapotadas só para ver se a malta dá por isso!” (Carvalho, 2003: 16). Evidentemente, esta autocrítica que o narrador-autor faz a si

²¹ O termo surge no *Discurso da narrativa*, de Gerard Genette (1980: 234), como sendo “uma intrusão do narrador (...) extradiegético[s] no universo diegético”. É um recurso que faz “sistema com prolepse, analepse, silepse e paralepse” e que consiste numa “transgressão”, contando, “mudando de nível”.

mesmo não passa, na nossa ótica, de uma crítica às elites atuais que obtiveram um determinado estatuto social, que lhes atribui autoridade, mas que culturalmente são pouco desenvolvidas. Por outro lado, o coronel considera que os autores apenas fazem citações para testarem o leitor, numa atitude de desafio para os menos prevenidos. Logo, os coronéis parecem ser mais aficionados pela “espectacularidade da coisa” e não pelo adorno literário. Tudo isto resulta da paródia que atravessa toda a tessitura do romance, num frequente registo de metaficção.

Mário de Carvalho serve-se destas duas personagens para legitimar a sua escrita, para a elevar, no sentido em que demonstra a sua preocupação com a receção do romance ao escrevê-lo, incluindo os coronéis no processo: “Eles agem e manifestam-se neste livro, e se ele conseguir vender 2000 exemplares, chegará ao mesmo número de portugueses” (Carvalho, 2003: 148). Com ironia, o narrador-autor demonstra que, apesar da mensagem dos coronéis passar para os leitores no romance, a verdade é que eles não comunicam algo relevante. Apenas discutem trivialidades e mantêm-se no passado, vivendo e agindo segundo ele, num claro exemplo do conceito horaciano do *laudator temporis acti*.

Neste espírito, o narrador-autor chega mesmo a corrigir-se:

«mas porque é que eu estou a mentir? Que impulso estranho me faz desviar da verdade dos factos e optar por uma elevação da linguagem algo aristotélica, embelezada, mas totalmente incompatível com a opaca e endurecida realidade que há?» (Carvalho, 2003: 54-5)

Parece-nos clara uma demonstração de alguma vaidade por parte do narrador-autor, o que o humaniza, tornando portador de defeitos, e não apenas de qualidades. De seguida, este excerto é continuado pela respetiva correção à fala de Januário: “O que homem disse não foi «trá-lo», de acordo com a gramática, mas «trázio!», de acordo com os seus hábitos” (*Idem*).

Apesar do referido, o narrador-autor chama a si o domínio da manipulação literária para o fluir da diegese:

«Em todo o caso,» [o autor] «acaba de mandar calar um mocho e um melro que já se preparavam para introduzir uns considerandos sobejos sobre o comportamento dos homens (aqui entendidos na acepção constante do Código Civil do Visconde de Seabra de 1867) e restituo a acção aos protagonistas da cena que assim começavam a deixar fluir a tarde de suave calma, que, a não ser por ínfimas variações atmosféricas, não seria muito diferente das precedentes.» (Carvalho, 2003: 149)

Curiosa é também a constatação da primeira e da terceira pessoas na mesma frase do narrador-autor. Consideramos que o *eu* correspondente ao narrador, que restitui “a acção aos protagonistas”, enquanto que o *ele* corresponde ao autor, que, depois de intervir a favor dos coronéis perante os prelados, “acaba de mandar calar um mocho e um melro”. A nosso ver, estamos perante uma evidente hierarquização das relações do narrador e do autor, que se projeta no universo ficcional. Embora sejam a mesma entidade (narrador-autor), há aqui como que uma sub-reptícia chamada de atenção para quem manipula a história, ou seja, a narração. Quer isto dizer, simplificando, que estamos perante existência de um trabalho conjunto, mas definido e decidido pelo autor.

Em suma, o narrador-autor manipula a história, as personagens, o leitor, e deixando, muitas vezes, a ideia de que é manipulado por elas, recorrendo à paródia e à fina ironia.

3.2. Relação narrador-autor / personagens

As ideias que sustentam uma narrativa são em grande parte veiculadas pelas personagens criadas, que podem ser consideradas como modelos de determinados comportamentos. Assim, as personagens podem ser criadas partindo de uma generalização das suas características, como parece ser o caso de Emanuel Elói: “É daquelas figuras que inspira simpatia e confiança a um primeiro olhar, mesmo de longe” (Carvalho, 2003: 14). Em relação aos já referidos coronéis, há um desmontar da identidade pessoal de Bernardes para a obtenção de um modelo: “Como é sabido, os militares oficiais superiores são, entre os cidadãos que compõem uma vasta classe média, os mais ampla e diversificadamente relacionados” (Carvalho, 2003: 64).

Esta teia de relações materializa-se na construção da piscina, através de “uma universal vontade de ajudar” de “uma multidão de capitães, majores, brigadeiros, engenheiros, médicos, professores” (Carvalho, 2003: 64). Neste contexto, surge o vedor de águas, Emanuel Elói, por indicação do major Linhares Beira. Não será inocente a escolha do nome Emanuel, usado na Bíblia para designar *Deus conosco*. Ou seja, Emanuel é como que um filho de Deus, “uma bondade de moço, trotamundos, e tem algum jeito e muita paciência para os seus conterrâneos” (Carvalho, 2003: 14).

Num claro artifício metaficcional, que já abordamos como metalepse narrativa, o narrador-autor convoca as esposas dos coronéis, Maria das Dores e Maria José, para um diálogo sobre os papéis que desempenham na diegese. O narrador-autor começa por

dispensar atenção à esposa do coronel Lencastre, propondo-lhe mais relevo ao pedir que se chegasse “um bocadinho mais para a luz” (Carvalho, 2003: 175). Em primeiro lugar, a conversa parece, para Maria José, assumir um ambiente de interrogatório e desconforto, uma vez que diz o seu nome completo. Logo aqui se depreende que é uma mulher submissa, dependente do marido. Neste pequeno diálogo, o narrador-autor recolhe informações sobre o seu passado, assim como do seu marido, de quem parece saber tudo, mais mesmo do que o narrador-autor. No entanto, parece demonstrar pouco conhecimento sobre o presente do seu filho, Nelson, ao que o narrador-autor assiste, informando-a de que “anda por aí, pela estrada, numa caravana comprada em segunda mão, com uns amigos” (Carvalho, 2003: 178).

Esta personagem manifesta, também, a sua quase incompatibilidade com Maria das Dores, que considera ser “mandona, menina rica, está toda envaidecida por estar a fazer a tese” (Carvalho, 2003: 177). Maria José, ao longo desta conversa vai demonstrando ser tímida, evasiva, procurando constantemente uma saída daquela situação. Parece clara a simpatia do autor por esta personagem, que, apesar de culta e bem instruída, vive num modelo antigo, patriarcal, de submissão ao marido.

Se em relação a Maria José, o diálogo é educado, com laivos de um desconforto submisso da sua parte, o mesmo não acontece quando o narrador-autor convoca Maria das Dores. Nota-se logo a autoconfiança e não submissão como características desta personagem ao não dizer o nome completo. Centra o seu discurso em si mesma, justificando no próprio discurso e no adultério. Apesar de possuir estudos e de estar a escrever uma tese, Maria das Dores apresenta um discurso que pouco se coaduna com a sua posição social. Começa por afrontar o seu interlocutor com um “Ó filho, falas bem mas não me aqueças... Pra mim vens de carrinho” (Carvalho, 2003: 182), o que, a nosso ver, representa uma característica da sociedade portuguesa contemporânea: a falta de memória cultural e de valores. Tal como Maria das Dores, muitos portugueses procuram o prestígio social e académico sem que depois o demonstrem no seu comportamento. Apesar de tudo, a própria personagem revela conhecer o carácter metaficcional do romance, ainda que com desdém, ao responder que foi convocada pelo narrador-autor para “Efeitozinhos estilosos. Farófas” (Carvalho, 2003: 186). Este carácter dominador de Maria das Dores leva-a a pedir para finalizar a conversa, ao que o narrador-autor retorque:

«Com certeza, por quem é. Até não é impossível que aconteça outra coisa. Imagine que eu a suprimo de todo desta história. Posso sempre voltar ao princípio e prescindir da

Maria das Dores. Faço o Bernardes viúvo, ou celibatário, caso-o com outra, amigo-o com uma desconhecida... E duvido muito de que outro autor se interesse por si.» (Carvalho, 2003: 183)

Obviamente, o narrador-autor chama a si o poder que tem sobre as personagens, levando, neste caso, ou, pelo menos, tentando que a personagem entenda a sua onnipotência. No entanto, volta a apresentar-nos uma Maria das Dores destemida e desafiadora, ao permitir-lhe a resposta: “E eu ralada...” (Carvalho, 2003: 183).

Neste diálogo, é óbvia a consciência que a personagem tem das fragilidades do narrador. Ao enfatizá-la, o narrador parece ter o propósito de parodiar o seu próprio estatuto, não se excluindo, assim, dessa paródia.

Podemos, por fim, acrescentar a intrusão do tio de Emanuel, para dialogar com o narrador-autor, pois considera o momento o mais conveniente:

«Posso? É boa ocasião de eu entrar, eu que brinquei com o Nelson em miúdo. (...) Acho que sei mais dele, naquele período, que os próprios pais. (...) A razão porque 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, por conta dos meus pecados e acho que a melhor altura é este hiato do almoço do coronel, em que, por consenso, eles são deixados em boa paz. Eu sou tio do Emanuel». (Carvalho, 2003: 80-1)

Atribuindo a si mesmo o estatuto de narrador ocasional, o tio de Emanuel tenta igualar o narrador-autor, fazendo crer que realmente é titular desse estatuto, o que lhe permite um lugar privilegiado na narração. Neste sentido, a sua intromissão objetiva a crítica ao narrador-autor, que comenta uma reprimenda de Bernardes à sua esposa:

«– Coma e cale-se, quem vai, vai, quem está, está – sugeriu o coronel Bernardes. Embora a expressão em si fosse rude, a elocução, um tanto engrolada por causa do pimentão das febras, queria-se neutra, preventiva de hostilidades e, por se mostrar destituída de prerrogativas de mando, funcionava mais como um alvitre que como uma ordem.» (Carvalho, 2003: 87)

A este comentário, o tio de Emanuel, declara um “Não concordo” (*Idem*), pois para si uma ordem é sempre uma ordem, independentemente da forma como é pronunciada.

Pouco depois, o narrador-autor, como que numa provocação que lhe é permitida pelo *privilégio autorial* simula um ajuste de contas com o pretensioso narrador:

«‘Ainda estás entre nós?’, (...). Ora este cavalheiro que, minutos atrás, sustentava como fora decisiva a ênfase no discurso do sobrinho, mais do que a premência do discurso dele, retalia agora, advogando exatamente o contrário, porque atalhei a sua tese acerca das

mulheres desencontradas. (...) Somente, num rápido e disfarçado aparte, aproveito o privilégio autoral (designado na lei por ‘apanágio do autor agravado’) para denunciar como um dos empedernidos faladores contra quem esta modesta obra se insurgiu, o brio possível.» (Carvalho, 2003: 87-8)

Para finalizar este *interlúdio* narrativo, o narrador-autor, como que confirmando que, afinal, é ele quem manipula toda a narração, pede ao tio de Emanuel para se afastar: “Pode-se ir embora à confiança, meu caro senhor, não lhe tomo mais tempo.” (Carvalho, 2003: 92).

A partir destes exemplos do assíduo recurso à metaficção, podemos verificar que o caráter eminentemente autorreflexivo que vislumbramos em *Fantasia para dois coronéis e uma piscina* se centra na focalização da voz narrativa e no na problematização do grau de presença e de onisciência do narrador. A escrita de Mário de Carvalho, como já fizemos referência, apresenta propósitos assumidamente críticos. Aquilo que, por vezes, pode parecer ser jogo gratuito é apenas a reflexão metaficcional da própria tessitura literária. Por fim, podemos concluir que os comentários feitos pelas personagens são associados pelo autor à voz de críticos externos.

3.3. Relação narrador-autor / leitor

Na obra em estudo, o narrador-autor faz várias interpelações ao leitor, numa interação que ora se pauta pela aproximação, sempre com tratamento formal, ora pela monopolização, convocando-o numa cumplicidade e participação no processo da escrita. Em primeiro lugar, consideramos conveniente discernir o conceito de leitor. Aguiar e Silva refere-se a este conceito da seguinte forma:

«O destinatário pode identificar-se (...) com o leitor pretendido ou o leitor visado (...), isto é, com o leitor que o emissor tem em mente, ao escrever um texto ou um fragmento de texto (...). Valéry aconselha a escrever apenas para o “leitor inteligente” e insusceptível de ser dominado por qualquer modalidade de manipulação (...). Este leitor assim configurado é um *leitor ideal* ou um *leitor modelo*, uma entidade teórica construída por um escritor (...). O leitor ideal não se identifica, por conseguinte, com o *leitor empírico* ou *leitor real*, ou seja, com o leitor concreto que, num dado tempo e num dado contexto social, lê um certo texto e que tanto pode ser um leitor coetâneo como um leitor temporalmente distanciado em relação à data da produção desse mesmo texto, um leitor com características muito similares como um leitor com características muito diversas em relação ao leitor ideal previsto ou desejado pelo autor. O leitor empírico, ou real, identifica-se, em termos semióticos, com o receptor; o destinatário enquanto leitor ideal, não funciona, em termos semióticos, como receptor do texto, mas antes como um elemento com relevância na estruturação do próprio texto». (Aguiar e Silva, 1999: 308-310)

Assim, a relação que o autor estabelece com o leitor é uma relação simulada, criada *per se*, no sentido de, a nosso ver, aproximar e envolver o leitor real no desafiante trabalho de decodificação do sentido do texto.

Como antes sugerido, o leitor não pode ser considerado um recetor passivo do universo criado pelo autor. Pelo contrário, o leitor atribui sentido ao texto, o que leva a que haja a possibilidade de existirem tantos sentidos de um texto quantos leitores diferentes do mesmo. O leitor é solicitado a preencher uma série de lacunas, de modo a cooperar na construção do texto. Umberto Eco expressa a ideia de que o texto, uma vez que é uma “máquina preguiçosa”, “vive da mais-valia de sentido que o destinatário lhe introduz” e atribui ao leitor “a iniciativa interpretativa” (ECO, 1993: 55).

Hutcheon, abordando a questão de que o leitor, nas narrativas autoconscientes, é levado a admitir que o universo representado é ficcional, acrescenta que o próprio texto exige a sua participação a vários níveis: “paradoxically the text demands that he participate, that he engage himself intellectually, imaginatively, and affectively in its co-creation” (Hutcheon, 1984: 7). Assim, mostra-se que o texto narcísico exige o distanciamento e, ao mesmo tempo, o envolvimento do leitor.

As narrativas metaficcionais articulam o processo de produção com o de receção. A atenção do leitor centra-se não no “product”, mas no “process” (Hutcheon, 1984: 36), uma vez que as referidas narrativas compartilham com o leitor o processo do fazer, que transparece através da leitura. Assim, é o leitor que concretiza a obra e que lhe dá vida:

«The reader must accept for the act of decoding, the act of reading. Disturbed, defied, forced out of his complacency, he must self-consciously establish new codes in order to come to terms with new literary phenomena. Since product mimesis alone does not suffice to account for the new functions of the reader as they are thematized in the texts themselves, a mimesis of *process* must perhaps be postulated. The novel no longer seeks just to provide an order and meaning to be recognized by the reader. It now demands that be conscious of the work, the actual construction, that he too is undertaking, for it is he reader who, in Ingarden’s terms ‘concretizes’ the work of art and give it life». (Hutcheon, 1984: 39)

De facto, Linda Hutcheon dá-nos conta de que o leitor é convocado para cooperar no labor narrativo e participar no jogo ficcional. Neste sentido é-lhe conferido um estatuto de coprodutor: “In metafiction the reader or the act of reading itself often become thematized parts of the narrative situation, *acknowledged* as having a co-producing function” (Hutcheon, 1984: 37). Como facilmente se pode constatar, a cooperação entre o autor e o leitor obriga a uma implicação assinalável do segundo,

uma vez que, enquanto lê, vive num mundo que reconhece forçadamente como ficcional, apesar de o texto também requerer que se envolva intelectualmente na sua recriação.

Em *Fantasia para dois coronéis e uma piscina*, como referido, o leitor é constantemente interpelado, no sentido de ser convocado para se tornar agente no processo de construção da narrativa. Pelo menos, podemos inferir que a simulação de que o leitor é um componente, um parceiro imprescindível, para a construção da obra e de que esta é o resultado da colaboração com o narrador-autor. O leitor interpelado na diegese parece-nos ser um interlocutor capaz de corroborar os apelos, expectativas e provocações do narrador-autor. Este artifício pode ser facilmente associado a uma certa tradição literária, exemplarmente ilustrada pelo narrador de *Viagens na minha terra*, de Almeida Garrett. A este propósito, Manuela Sanches refere que:

«o narrador de *Viagens na Minha Terra* valoriza a enunciação, chamando a atenção do recetor para a sua arte, a fim de que não se cuide haver ali “quaisquer dessas rabiscaduras da moda que, com o título de «Impressões de viagem»” (Garrett, 1977, p.21) e procura constantemente desafiar o leitor a desvendar o significado do texto, aceitá-lo ou recusá-lo e a quem também caberia a responsabilidade da sua construção.» (Sanches, 2012: 98)

Neste sentido, apesar de não ser um artifício totalmente novo, as narrativas metaficcionalis permitem leituras diferentes das do século XIX. Em *Fantasia para dois coronéis e uma piscina*, o narrador-autor apresenta essencialmente, a nosso ver, duas linhas na relação com o leitor: a interação e a cumplicidade. Relativamente à primeira linha de relação com o leitor, verificamos que o tratamento do narrador-autor para com o leitor se caracteriza pela cordialidade:

«Tentação enorme, ó experiente leitor, de parar aqui e mudar de foco. Fazer atuar o efeito de deferimento. (...) E mudar de capítulo, passar para São Jorge do Alardo, ou Lisboa, e o leitor ansioso, a procurar nas páginas adiante, a querer saber se Emanuel foi estraçalhado pelos cães, (...)» (Carvalho, 2003: 61)

De facto, o tratamento “ó experiente leitor” parece-nos uma tentativa de cativar o leitor, elogiando-o, fazendo crer que está perante um leitor ideal, ao qual mostra alguma reverência. No entanto esta tratamento praticamente formal não impede a aproximação cúmplice, levando o leitor a crer estar no mesmo patamar que o narrador-autor em relação à diegese, através do recurso à primeira pessoa do plural:

«Afastemo-nos, deixemos aqueles dois a palrar num tortuoso caminho de cabras e vamos localizar duas altas patentes na reforma, (...). Ouçamos os coronéis, chamados Bernardes

e Lencastre que se encontram, ou encontrarão, a taramelar à beira de uma determinada piscina, em lugar ainda incerto. O coronel Bernardes, de que ouvimos, claramente ouvida, a voz sonora, acostumada a comandar, embora não o vejamos, por razões que não sei agora explicar, está a dizer o seguinte.» (Carvalho, 2003: 15)

Esta monopolização do leitor pelo narrador-autor força-o a seguir a linha de pensamento do segundo, limitando-lhe as possibilidades de interpretação. O recurso ao *nós* é uma forma mais eficaz de conduzir o leitor no sentido de construir a opinião pretendida. Esta estratégia é conseguida, a nosso ver, pela simpatia e pelas “piscadelas de olho” (Carvalho, 2003: 16) do narrador-autor, que seduz o leitor a seguir o tipo de leitura pretendido, reforçando os laços com ele:

«Um dia, leitor, hei-de contar as ânsias e tormentos com que se vai martelando esta arteficialidade da escrita, em que ainda sobrevive a mão do caldeireiro ou, talvez, do fazedor de autómatos, e explicar como é desolador chegar ao nascer da roxa aurora e ao rumor dos primeiros autocarros, quando a tripulação de um avião de Leste sai do hotel em frente para a carrinha do aeroporto, apenas com duas ou três páginas sofrivelmente apontadas. Só este trabalho de minuciosa lavra, em traiçoeira brenha, não contanto com o resto, havia de ser, não principescamente, não regiamente, mas imperialmente pago.» (Carvalho, 2003: 216)

E o narrador-autor considera o leitor alguém que o consegue acompanhar, “experiente”, que tem os mesmos interesses e analisa os problemas da mesma forma:

«Mas saibamos apartarmo-nos das personagens. Com vénia, aproveitemos o velho ensinamento de Fernão Lopes, deixemos estes três a discutir como estavam e vamos ver o que algum tempo antes dizia o tio de Emanuel dentro do decrépito mas simpático *Renault*.» (Carvalho, 2003: 164-5)

O leitor é assim, nesta escrita de Mário de Carvalho, um reflexo e uma entidade cúmplice do autor, pois, como já referimos, comunga dos mesmos valores, estando sempre numa tentativa de aproximação por parte do narrador-autor: “Meditemos durante uns largos segundos e compenetremo-nos de quão frágeis somos e dignos de comiserção” (Carvalho, 2003: 25). Esta ideia é reforçada, a nosso ver no excerto seguinte:

«Deve haver muitas situações parecidas na vida, em que os objectos apaziguam, facilitam, apressam-se para os sítios competentes, aninham-se debaixo da nossa mão, mas andamos sempre distraídos e não reparamos. Atentamos, sim, e com zanga, quando as coisas nos contrariam e nos complicam a vida.» (Carvalho, 2003: 109)

Estas repetidas aproximações ao leitor, no sentido de se familiarizar com o narrador-autor quando este manifesta as suas inquietações e dificuldades na escrita,

parecem-nos mostrar que aquele tem de ser capaz de entender a ironia, ser capaz de embarcar na linha de pensamento e participar na construção do texto. O leitor é continuamente convocado para participar na dialógica tessitura textual, ainda que, como já escrevemos, lhe peça que gentilmente que se deixe guiar pelo narrador-autor, que confie nele:

«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)

De facto, o leitor apresentado na obra parece ser uma reprodução do próprio narrador-autor. Assim, estamos perante uma parceria ou cumplicidade perfeitas, uma vez que o leitor designado é capaz de responder a todas as convocações e desafios que lhe são propostos pelo narrador-autor. Na nossa ótica, este artifício metaficcional não é mais do que um desafio e provocação ao leitor real, comum, que não consegue dar resposta às solicitações do narrador-autor, pois o leitor vulgar não terá, segundo nos parece, a capacidade ou a memória para identificar e descodificar a diversidade de textos presente na obra em análise. No entanto, o leitor comum é capaz de fazer outras interpretações e analogias a partir das próprias personagens.

Neste sentido, esta mestria de Mário de Carvalho permite-nos afirmar que, apesar da aparência de que escreve para um leitor ideal, também escreve para o leitor comum. Por outro lado, estas interpelações ao leitor têm também um carácter didáctico, uma vez que permitem desocultar a *artesanía*, o processo da escrita e *permitir* que o leitor aja como cocriador do mesmo. Mário de Carvalho procura instruir o leitor real, tornando-o capaz de ler para lá da história, isto é, capaz de entender o processo narrativo através da autorreflexividade que o texto permite.

3.4. A crítica ocultada pelo véu da fábula

Ao longo da obra, vão surgindo intervenções de dois animais – um corvo e um mocho. Os mesmos vão comentando a ação, servindo, por vezes de coro:

«O mocho e o melro são animais que vêm do mundo das fábulas, e também dos velhos textos indianos do “Panchatantra” que, aliás, é mencionado, mais que uma vez, no livro. Fazem um comentário e servem às vezes de coro, na acção.»²²

O melro é caracterizado como “ladrão” e impertinente – “toda a noite assobiou”, “muito espevitado e pronto a falar” (Carvalho, 2003: 143) e critica os humanos, que “começam a fazer barulho muito cedo” (*Idem*: 145). Parece-nos coerente fazer uma analogia com a crítica de Mário de Carvalho, que considera ter surgido uma *pulsão coloquial* no país. Logo nas primeiras páginas, o melro é referido como “falante e trocista” (*Id.*: 39), no momento em que denuncia a chico-espertice do pastor, que, aproveitando o facto de o coronel Bernardes ter estado praticar tiro e, simulando um ferimento numa ovelha, salpicando-a com molho de tomate: “imagina que acaba de passar um homem com uma ovelha às costas. E vai com a lã sarapintada de molho de tomate que lhe sinto o cheiro” (*Ibidem*). A isto o mocho não mostra qualquer interesse, querendo apenas dormir, parecendo preferir aturdir-se, tal como o país.

Outra crítica surge pela voz do melro, tendo como alvo a personagem Maria das Dores:

«As falas destes não me satisfazem. Nós os melros temos requintes, há toda uma gradação de assobios. Ora estes humanos deviam falar com mais metáforas, ao menos para deleitar os animais. Mas não, é pão, pão, queijo, queijo. A metáfora embeleza e faz dizer várias coisas ao mesmo tempo». (Carvalho, 2003: 41)

No momento em que uma máquina perfura o solo para a construção da piscina, apenas há a referência ao barulho ensurdecedor, que causava o “desespero dos moradores em redor e também do mocho e do melro que mal conseguiam dormir, um de dia, outro de noite”. O mocho critica a existência da piscina, que alterou o meio ambiente, consumindo “toneladas de lagartixas, arganazes, rãs e escaravelhos” (Carvalho, 2003: 112, 143). De referir que o mocho recolhe informações de vários quadrantes (“Tenho ouvido as andorinhas, os flamingos, os pombos-correios, as cegonhas, os patos bravos”), enquanto que o melro quer apenas tagarelar e pergunta apenas: “E tu confias nessa passarada?” (Carvalho, 2003: 144-5).

Num outro momento, o narrador-autor manda “calar um mocho e um melro que já se preparavam para introduzir uns considerandos sobre o comportamento dos homens” (Carvalho, 2003: 149). Os dois coronéis também tecem comentários sobre os dois animais, numa clara inversão de papéis:

²² Esta citação é retirada da entrevista que efetuámos a Mário de Carvalho, por correio eletrónico, que se encontra anexada a esta dissertação, da qual possuímos formato digital.

«– Não sei se já reparaste. Naquele chaparro todo gretado há uma coruja que dorme dias inteiros num buraco. Um dia destes, atirou-se a um cuco, com tanta fúria que o ia matando.

– Para já, não é um chaparro, é uma oliveira. Em segundo lugar, não é uma coruja, é um mocho. Em terceiro lugar, não era um cuco, era um melro.

– Como é que sabes?

– Também espreitei com o binóculo. O mocho tem uns carrapitos, uma espécie de orelhas e é pardo. Além disso, a coruja tem fama de sábia. Não há melro que consiga fazer troça dela». (Carvalho, 2003: 167)

O mocho raramente intervém, no entanto, quando o faz é de forma assertiva, deixando o melro sem palavras: “O melro foi apanhado desprevenido” (Carvalho, 2003: 192). No entanto, defende sempre a sua tese, nem que para tal altere os factos, um pouco à imagem dos portugueses, classificados pelo melro como “muito argutos” (Carvalho, 2003: 192).

Finalmente, estes animais falantes surgem como testemunhas do adultério de Maria das Dores e da situação final do romance, materializada na perseguição do coronel Bernardes a Emanuel. Parece-nos claro que estas duas personagens, o melro e o mocho, funcionam como reflexos do povo português e da sua tagarelice assim como do próprio narrador-autor, que observa e critica de modo assertivo.

Capítulo IV

Falhou a Revolução? Desencantos

4.1. O “desencanto” em *Fantasia para dois coronéis e uma piscina*.

No final estratégico da obra, encontramos a desafiadora questão, sob a forma de irónico e acutilante *explicit* endereçado à Musa, a culminar uma visão paródica e desencantada, e sob o eco camoniano: “Há emenda para este país?” (Carvalho, 2003: 227). Neste sentido, Maria de Fátima Silva aborda que há um pedido de simpatia à Musa Polímnia, para que oriente o país na busca do futuro:

«O sentido é o de uma *captatio benevolentiae*; a toada de uma paródia do mais paradigmático dos poetas portugueses, o épico Camões (*Lusíadas* 10. 145), no justo momento em que, abandonada a saga que deu matéria para os *Lusíadas*, é altura de formalizar uma interrogação decisiva para uma sociedade em busca de um futuro: “haverá emenda para este país?”» (Silva, 2015: 248)

Tal como já referimos no Capítulo I, Portugal é o país das telenovelas, dos *reality shows*, do fenómeno da música *pimba*, dos excessos do meio futebolístico, principalmente das suas claques. É também um país onde a maioria não demonstra ter valores e está “rendida aos tiques do novo-riquismo” (Mendes, 2005: 148).

A palavra *desencanto* pressupõe a existência de um encantamento anterior, ou seja, um deslumbramento ou utopia (a nosso ver, com o 25 de Abril de 1974). Parece-nos que com a Revolução houve uma crença de que o país seguiria um rumo consciente, reto e desenvolver-se-ia de forma equilibrada, social e culturalmente. No entanto, o prefixo *des-* indica uma ideia de negação/oposição. Assim, o desencanto surgiu aos poucos com a verificação daquilo em que o país se tornou, apesar de todas as expectativas: desequilibrado socialmente e com um desenvolvimento cultural cada vez mais baseado em telenovelas, tendências para a paraliteratura, a música *pimba* e os *reality shows*. Afinal, a cultura desenvolvida numa sociedade desenrola-se segundo o nível cultural de quem a recebe.

Assim, podemos considerar que, de um modo geral, o povo português, tal como a personagem sintomática de Maria das Dores, não quer maçadas. O que pretende receber são produtos culturais de fácil assimilação, que provoquem a conversa, o falajar constante. Enfim, tudo tem de ser de fácil entendimento para ser recebido, a ditadura do ligeiro (*light*) e do popular. Os conteúdos subjacentes de uma obra artística não são assimilados ou, mesmo, identificados. O que parece valorizado é o facto de se mostrar poder, essencialmente económico, com os já referidos tiques de novo-riquismo. Quer isto dizer que em Portugal parece ser mais importante o exibicionismo do que o conhecimento, a velha dicotomia queirosiana do ser e do parecer. Por exemplo, a

personagem Maria das Dores afirmar-se socialmente ao cursar um mestrado. No entanto, não queria maçadas, pelo que se subentende que o que valoriza é o grau obtido e, não, o conhecimento adquirido. Por outro lado, Januário mostra-se opulento e poderoso. No entanto, não consegue sequer, como faremos referência no próximo subcapítulo, decorar a sala de estar da sua casa de forma coerente.

Como vamos vendo, a sociedade portuguesa provoca em Mário de Carvalho um manifesto desencanto: após a Revolução do 25 de Abril de 1974, não aproveitou para se instruir, enriquecendo-se em termos de conhecimento e de valores. Pelo contrário, não houve uma gestão adequada dos recursos existentes, o que levou a pedidos de ajuda financeira internacional, nos anos de 1977 e de 1983. Este último teve menos impacto, dado que Portugal aderiu à Comunidade Económica Europeia (CEE), hoje União Europeia (UE), e a falta de dinheiro resultou em excesso. Assim, terá nascido a cultura do subsídio, uma vez que houve inúmeros financiamentos sem retorno, a fundo perdido. No entanto, em grande parte dos casos, os subsídios não foram aplicados honesta e responsabilmente, o que a nosso ver é prova da chico-espertice reinante.

Infere-se de vários episódios e elementos simbólicos da escrita de Mário de Carvalho que esta ilusão de riqueza está na génese dos já mencionados tiques congénitos de novo-riquismo. Com a chegada de dinheiro fácil, muitos industriais e outros padrões aproveitaram para construir um estilo de vida como se fossem realmente ricos. Quer isto dizer que muita gente comprou carros de alta gama, roupas requintadas e dispendiosas, construiu autênticos palacetes a que chamou casas e viajou para locais onde nunca tinha sonhado chegar. As pessoas que rapidamente enriqueceram, ostentando este estilo de vida, foram rapidamente apelidadas de novos-ricos, o que, numa primeira abordagem, não carregaria necessariamente um sentido pejorativo. Com a ostentação de riqueza e o aparente poder económico, estas pessoas ganharam influência social e política.

Contudo, a referida ostentação deveria fazer-se acompanhar por significado, isto é, não chega comprar, ou mandar construir, ou comprar coisas apenas para as dispor numa sala, sem qualquer nexos, criando uma amálgama que nos faz lembrar a confusão criada no início de *A inaudita guerra da avenida Gago Coutinho*, com o adormecimento de Clio e o conseqüente encruzilhar dos fios da História, cruzando o ano de 1984 com o de 1148. Tal amálgama parece estar representada na descrição da sala da casa da personagem Januário:

«Sensores invisíveis iluminavam profusamente a sala, descomunal, que fazia lembrar o átrio de um hotel de cinco estrelas, da Tailândia, com muitos sofás azuis às estrelinhas, muitos vidros foscos, muitas cortinas malva, muitos embutidos dourados e quatro lampiões enormes, em forma de fanal holandês, seguros por pequenas estátuas de madeira pintada, com profusas purpurinas, figurando conquistadores espanhóis, mamelucos e granadeiros escoceses.

Dentro de um tubo transparente de acrílico, a três quartos da sala, reluzia um elevador semelhante aos que se podem usar em alguns centros comerciais mais à moderna e que fazem lembrar os dispositivos de transferência celular das naves intergalácticas das séries televisivas. Mas a acompanhar o rebordo das escadas largas, alcatifadas a vermelho, dominadas por panóplias de armas douradas, outro elevador, de cadeirinha, que subia por calhas, no interior do corrimão.» (Carvalho, 2003: 56).

Nesta mundividência crítica, quer da singular realidade portuguesa, quer das tendências ocidentais, Maria de Fátima Silva, por sua vez, refere-se, a propósito do conto *In Excelsum*, ao desencanto carvalhiano como forma de pessimismo assumido:

«Mário de Carvalho tenta obter resposta a uma pergunta insistente nas suas criações: como avaliar a qualidade de vida que, do ponto de vista colectivo, nos é imposta pela moderna civilização ocidental? Um certo pessimismo, expresso através da ironia emoldura esta reflexão. A posição do autor português traduz a desilusão evidente perante o que constitui a rotina da nossa sociedade, a pressão que ela exerce sobre cada um de nós, e o aniquilamento que imprime sobre os sentimentos e aspirações humanos.» (Silva, 2011: 148)

Como já fizemos referência, o romance em estudo retrata a um país mergulhado numa profunda crise social e económica, que se tornou tagarela, envolvido numa pulsão coloquial que todos afeta, sendo “causa de inúmeros despauérios, frouxas produtividades e más-criações” (Carvalho, 2003: 11). Este interminável falatório, para o qual muito contribuem os telemóveis, evidencia-se principalmente em assuntos menores, procurando uma autoestima coletiva.

Neste contexto, há a procura da Natureza alentejana, numa tentativa de fuga da realidade por parte do coronel Bernardes, a qual parece respeitar, não fosse a construção da piscina, qual tique de novo-riquismo, que tornou irrecuperáveis artefactos entretanto descobertos no empreendimento. Esta piscina servia de pretexto para os coronéis se encontrarem e encetarem as suas conversas junto da água, que, em formato retangular parece representar Portugal, que, como se diz vulgarmente, está a meter água.

Neste contexto, há uma alusão ao passado glorioso dos coronéis representada nas suas conversas sobre o antigamente, sobre o quanto eram grandes nos tempos da guerra colonial. Esta ideia de desencanto com o presente surge ao longo de toda a obra também com os traços de novo-rico revelados por Januário, que possui um automóvel e uma moradia que se destacam dos demais; mostra-se arrogante, vulgar e grosseiro na

fala e apresenta uma forma parolada de se vestir. Estes traços denunciam as figuras caricatas que motivam a ostentação de poder, fazendo lembrar, ainda que num nível muito mais preocupante, o Dâmaso Salcede queirosiano e a permanência desses risíveis tipos humanos na sociedade portuguesa. Januário é-nos apresentado como “um homem baixo, a rondar os cinquenta anos, vestido de blazer preto, com botões redondos de lata dourada, calça amarelo-torrado, anunciada na televisão” (Carvalho, 2003: 52). Além desta indumentária, Mário de Carvalho não resiste em corrigir uma fala, “trá-lo cá”, por “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).

Além do desencanto representado nestas personagens, o autor demonstra um profundo desdém pelo fenómeno popular da música *pimba*, materializado na cantora popularucha, de fraca qualidade e exibicionista Soraia Marina. Portugal recebeu imigrantes após o desmembramento da União Soviética, no entanto, algumas mulheres acabaram em clubes noturnos, onde travaram amizade com empresários e tornaram-se criadas nas casas deles, como o caso relatado de Natacha, uma imigrante russa. A falta de valores dos jovens, filhos dos novos-ricos, como de Sandra, filha de Januário, une-se ao conflito geracional, que está representado em Nélon, na relação com o seu pai, o coronel Lencastre. Sandra e Nélon parecem representar o Portugal novo, contemporâneo e futuro, ou sem ele, o que adensa a saudade do passado e conseqüente desencanto com o rumo que o país tomou desde 1974.

Por fim, Emanuel poderia funcionar como um *deus ex-machina*, mas apenas surgem associadas a esta personagem a visão de um deus pendurado e reminiscências de um passado distante, representado em alusões e referências a obras anteriores de Mário de Carvalho, como são os casos das referências ao *Cruzador Graf von Hollenstein* ou ao *Mar das estátuas*, como já abordámos no Capítulo II.

Por isso, não surpreende que, através do humor, da ironia e da fantasia, o autor apresente um país sem solução, tornando o final, apesar dos surgimentos do *deus ex-machina*, o oposto à reposição da ordem e da harmonia, representado na perseguição a Emanuel encetada pelo coronel Bernardes, que se acompanha da sua metralhadora *Uzi*.

Deste modo, como sugerido, desfazendo possíveis e desejáveis utopias, parece ter falhado o ideal de Abril em Portugal: o país não desenvolveu áreas essenciais, como a educação e a cultura, áreas estas em que urge apostar, pois são a chave para que se saia deste limbo tagarela em que o país cada vez mais se vê envolvido e ridiculamente atolado, como também salientado por António Mendes:

«Daqui decorre uma aposta na instrução e na cultura para fazer face a uma sociedade sem valores, rendida aos tiques do novo-riquismo, ao telelixo televisivo, à música *pimba* (que a cantora Soraia Marina tão bem personifica), que embrutece e que faz as delícias de um país inteiro, onde há bárbaras claques de futebol que destroem estações de serviço.

É necessário mudar mentalidades, apostar na educação e no civismo. A voz da jovem Sandra reclama-o em tom de lamento: “Ainda há muita coisa a aperfeiçoar na nossa democracia” (p.50). É como se 30 anos depois do 25 de Abril chegássemos à conclusão de que muito falta fazer relativamente ao desenvolvimento, em áreas como a justiça, a educação, a ciência, a segurança social, a saúde... Neste sentido, como refere o historiador Luís Trindade, “a análise da actualidade portuguesa, hoje, constrói-se invariavelmente sobre uma comparação com as expectativas da Revolução; no caso de *Fantasia para dois coronéis e uma piscina* é como se Mário de Carvalho chamasse a atenção para o falhanço do ideal de Abril”, pelo menos no que à participação cívica diz respeito.

Mas falhou a revolução? “Não posso dizer-lhe isso porque me recordo de como era o país”, contudo o isolamento proporcionado pela caravana atesta bem o descomprometimento político provocado pelo desencanto pós-revolucionário.» (Mendes, 2005: 148-9)

Por conseguinte, a escrita ficcional de Mário de Carvalho recorre à crítica contundente, através do riso e da gargalhada, mas também da paródia carnavalizadora, castigando os costumes contemporâneos, como o faziam Gil Vicente ou Eça de Queirós, ou seja, representando o país através de personagens-tipo que objetivam um retrato fiel da sociedade portuguesa real.

4.2. Narrativa-espelho da sociedade e cultura portuguesas. Antecedentes.

Na senda do afirmado, *Fantasia para dois coronéis e uma piscina* é uma narrativa-espelho da sociedade e cultura portuguesas, tal como referimos nas páginas anteriores. Como refere Luís Mourão, uma das temáticas dos romances pós-revolução de 1974 é justamente o desencanto daqueles que militaram contra a ditadura, os quais, depois do encantamento que a Revolução lhes provocou, não sentiram as mudanças que esperaram nessa aurora de um tempo novo:

«Da questão política, o romance português pós-25 de Abril regista um certo desencanto (...) daqueles protagonistas que tendo militado contra a ditadura se vêem agora a braços com a nostalgia de uma revolução que deveria ter mudado a vida e mudou apenas o regime» (Mourão, 2011: 431).

Esta visão crítica e demolidora do olhar carvalhiano é anterior ao romance em questão, atingindo neste uma clarificação ou um momento culminante. Tentaremos fazer uma análise dessa evolução, recorrendo a três obras anteriores do autor: o teatro de *Água em pena de pato* e de *Se perguntarem por mim, não estou*; no romance *Era bom*

que trocássemos umas ideias sobre o assunto. De um modo singular, o teatro de Mário de Carvalho caracteriza-se pelo tempo presente, que reflete a atualidade de personagens pequeno-burguesas, a quem a revolução de 1974 autorizou a fala:

«*Água em Pena de Pato*, inspirada no Teatro do Quotidiano, assenta, além disso, numa dramaturgia que privilegia o tempo presente. A passagem dos dias e o desfiar das horas são convenientes numa estética destinada a representar a prosaica vida do dia-a-dia das personagens que traz à cena. Os entretuchos destas três peças parecem *a priori* secundários, pois o que nelas se pretende é fotografar fragmentos de realidade acompanhando a lenta evolução das personagens, a sua rotina, mediante uma temporalidade que privilegia a continuidade. O *Desencontro*, escrito sem interrupções, ilustra muito concretamente esse propósito; na segunda peça, a continuidade da representação é obtida, nos três actos, pelo encadeamento das idas e vindas das personagens num fluxo não interrompido por qualquer divisão em cenas; e *O Sentido da Epopeia* assenta na alternância dos silêncios (assinalados no texto por reticências) com retalhos de conversa. Esta última peça, escrita como uma partitura, mima a passagem do tempo quotidiano, repartido por momentos cheios e momentos vazios. Tudo contribui para dar ao espectador a impressão de estar presenciando uma «fatia de vida» frouxamente balizada por um começo e um fim: a vida dos protagonistas parece preceder o levantar do pano e prosseguir até muito depois de este descer sobre o palco.» (Robilliard, 2002: 25-6).

Segundo este crítico, o quotidiano de Mário de Carvalho é representado em pequenos trechos do dia a dia de gente comum, nas suas rotinas, com momentos cheios e vazios, fazendo com que o espectador se identifique com aquelas personagens e associe os episódios representados à sua própria vida.

A própria escolha do título, originalmente *Estilhaços*, parece-nos ser uma crítica à evolução do país depois de 1974. *Água em pena de pato* é também, segundo Nélson Cunha e Mello, uma expressão coloquial brasileira para explicar “algo inócuo, que não tem qualquer efeito ou consequência” (Mello, 2009: 62). Deduzimos, então, que a escolha do título terá sido motivada pela evolução do país, criando um primeiro desencanto, pois a Revolução dos Cravos parece não ter conseguido o efeito desejado. Pelo contrário, parece que o país entrou em retrocesso cultural e social.

A importância da formulação do passado de encantamento está presente em inúmeras falas das personagens, fazendo com que o espectador se depare com as suas recordações, como a de uma aldeia africana (Carvalho, 1992: 56-59) ou a da agitação estudantil de Coimbra, em 1965:

«“Estudantes! Colegas! -Este-ano-de 1965-há-de-ficar-assinalado-por-uma-pedra-negra-nos-anais-da-História...”

“Colegas! Estudantes! Como-dizia-o-grande-poeta-há-que-manter-sempre-bem-vivo-o-sentido-da-epopeia...”

Eh, que calor cá por dentro quando estralejavam os aplausos e subiam os clamores...
Que pequenos instantes tão eternos...» (Carvalho, 1992: 45)

Mostram-se numerosos os discursos com evocações positivas do passado, numa nostalgia desencantada. Estas reminiscências do passado mostram o encantamento anterior a 1974 sentido pelo autor que levou ao desencanto de não ter sido dado o seguimento esperado. Quando uma cena com Mariana e Noémia se repete em frente de Octávio, nota-se o revivalismo do passado, aliás, o próprio título da cena é *Revivalismo*. Ao longo de toda a obra, as personagens vivem o luto do seu passado, como é exemplo “MÃE: Falta aqui um lugar, ponham mais um lugar.” (Carvalho, 1992: 123), ao pensar no seu falecido filho Rui.

Por outras palavras, estando o presente das personagens constantemente ocupado com as reminiscências do passado compromete-se a projeção do futuro. Nota-se também muito mais palavras do que atos, ou seja, fala-se muito e faz-se pouco, o que nos remete para a irreprimível pulsão coloquial, o falajar constante de *Fantasia para dois coronéis e uma piscina*. Mais evidente ainda é a crítica à antedita pulsão, no momento de *A rapariga de Varsóvia*, em que Octávio refere que “As pessoas falam, falam... por que é que as pessoas falam tanto? É uma zoadá, zum-zum, zum-zum, tudo a falajar, a falajar...” (Carvalho, 1992: 48).

Outra analogia com a obra romanesca em estudo surge no momento final do primeiro ato de *A rapariga de Varsóvia*, quando os antigos combatentes, Pai e Mendonça, recordam as suas aventuras saudosamente e cantam *A varsoviana*, de Waclaw Swiecicwi, que nos fazem lembrar as recordações dos coronéis Bernardes e Lencastre. Esta constante valorização do passado pressupõe uma enorme desvalorização do presente, como realçado pela crítica:

«Por induzir uma fascinação acerca do passado, o desencanto é ilustrado na trilogia pela hipertrofia de um passado que é excluído do tempo cénico mas que ressurgue inexoravelmente no presente, não só porque determina o destino das personagens mas porque alimenta de um modo obsidiante e conflitual as suas discussões. O passado é assim o primeiro pomo de discórdia das personagens» (Robilliard, 2002: 43).

Marie-Amélie Robilliard refere o ressurgimento constante do passado no presente, que domina todas as suas vivências, havendo, no entanto, perspetivas divergentes sobre esse mesmo passado. Este desencanto parece manifestar-se por uma sensação de geral de ceticismo, até mesmo em relação ao enraizado mito nacional da *saudade*, que é apresentado como um sentimento fora de moda:

«LAURA: Mas que procuras tu?

ANÍBAL: Nada em especial. É uma forma de matar saudades aqui de casa.

LAURA: Oh, Aníbal...» (Carvalho, 1992: 69)

Como já referido, as personagens falam mais do que agem. Isto deve-se, na nossa ótica, à omnipresente evocação do passado, ou seja, fala em vez de agir, o que parece ser, também um sinal de desencanto que renuncia as possibilidades que o presente e o futuro podem oferecer. Assim, pode-se afirmar que, em *Água em pena de pato*, Mário de Carvalho representa, com visível distanciamento, a sociedade portuguesa longe do propagandeado idealismo da Revolução dos Cravos, marcado pelas ideologias marxistas, como reforçado pela crítica:

«A dramaturgia de *Água em pena de pato* parece, assim, resultar de uma opção: representando a sociedade portuguesa sem a embelezar, o realismo da trilogia destrói uma visão idealista da Revolução dos Cravos (nela apresentada como a panaceia) e das suas consequências na História de Portugal. As preocupações do dramaturgo, reveladas por esta opção estética, reflectem a sua época – marcada pelo desencanto provocado, em particular, pelo malogro das ideologias de inspiração marxista e pela impossibilidade da sua realização. [...] A dramaturgia realista de *Água em pena de pato* é, em si, uma crítica ao idealismo.» (Robilliard, 2002: 82)

A crítica a uma visão idealista, presente nesta obra dramática, parece ser uma chamada de atenção ao espectador – a Revolução de 1974 falhara e o idealismo que a acompanhou caiu por terra. O país tomou um rumo diferente do esperado e parece ter entrado numa deriva ou limbo de que parece não querer ou poder sair. A vivência constante do passado remete o presente para segundo plano e o futuro para a inexistência. Esta exaltação do passado torna o presente vulgar, notando-se que as preocupações diárias das personagens giram em torno de questões vulgares como os meios de transporte, as refeições ou a leitura de jornais e revistas. Mário de Carvalho recorre à personagem Álvaro, de *O desencontro*, para criticar o idealismo. Ao censurar Adélia pelas suas recordações românticas, profere:

«ÁLVARO: [...] Eu quase sempre me deixava ficar embalado na ilusão. Mas havia, discreta, mas muito nítida, uma sentinela, um sinal de ameaça, uma advertência contra a falsidade e o postigo daquilo tudo. Sabia que, no fundo, era mentira, que não fazia nenhum sentido, que não podia continuar, e que fora daquelas paredes a vida real estava à espera e ia cobrar os seus tributos...» (Carvalho, 1992: 175)

Como é dito pela personagem, “a vida real estava à espera”, ou seja, o presente. A busca do passado não passa de uma ilusão, de uma satisfação temporária. Este fundo e

reiterado desencanto pós-revolucionário é também apresentado através dos dramas pessoais das personagens, por exemplo, os amores falhados de Octávio e Noémia, assim como a rutura de Álvaro e Adélia. Estes dramas simbolizam a frustração de não terem sido realizadas as esperanças criadas pelo comunismo, com a mudança de regime político. Neste sentido, Adélia sugere este mesmo desencanto – sentimento omnipresente, como vamos constatando –, conversando com Álvaro:

«ADÉLIA: Disseram-me que saíste do partido... [...] Álvaro, é verdade, não é?
ÁLVARO: E que é que tens com isso?
ADÉLIA: (*recriminando com suavidade*): Álvaro, Álvaro...
ÁLVARO: Sim, é verdade ... e depois?
ADÉLIA: Vais-te despojando dos teus amores ...
ÁLVARO: Tu? E o partido? Que comparação. Tens-te em muito boa conta...» (Carvalho, 1992: 189)

Ao mesmo tempo, este desencanto resulta também da tentativa de recuperar a glória passada por um partido comunista em decadência. Esta tentativa resulta no reviver de memórias da clandestinidade pré-revolução, como o fazem Mendonça e o Pai, em *A rapariga de Varsóvia*:

«MENDONÇA: AAAHHHH... Parece-me que estou a vê-lo, naqueles piqueniques revolucionários na Arrábida, de peito feito, ali a cantar... [...] Eh, pá, era você de camisa desabotoada, com essa voz de tenor a cantar e nós em volta, todos em coro...
PAI: Você também cantava aquela do Cristo e do Lenine... [...] Tempos de luta, hem?» (Carvalho, 1992: 86-7).

Estes dois saudosistas aproveitam um momento de fraqueza física e mental de um deles, o Pai, para recordarem os tempos de juventude, durante o qual participavam em reuniões revolucionárias, típicas dos simpatizantes do Partido Comunista antes de 1974. Por outro lado, o filho Aníbal parece ter aderido ao oposto dos ideais do seu pai, querendo enriquecer. Neste sentido, começa a tentar convencer o Pai de que a quinta que possui fora de Lisboa deveria ser vendida para render uma grande quantia de dinheiro:

«PAI: [...] Quando eu estiver melhor, sabem para onde é que eu vou com a mãe? Para a quinta. Fazem-se umas obras, manda-se arranjar a lareira... Vou comprar uma motocultivadora. É a altura.
[...]
ANÍBAL (*a escolher cautelosamente as palavras*): Por acaso também tenho pensado na quinta. Há anos que lá não vou... O pai sabe que aquilo deve estar valorizadíssimo? [...] Vale uma fortuna, pai...» (Carvalho, 1992: 81-2)

A linguagem tipicamente comunista é parodicamente ridicularizada pelo uso abusivo, no momento em que Mendonça visita o Pai e elogia o facto de ele ter saído do hospital, justificando a existência de um perigo (inexistente):

«MENDONÇA: Eu não venho incomodar nada. E só para dar um abraço aqui ao *companheiro*. Telefonei para o hospital, disseram-me que já não estava. Pensei logo: sempre rijo; fez um manguito aos *burgueses* dos médicos e pôs-se na alheta. E assim mesmo! Não lhes dar confiança! [...] Assim mesmo! Os hospitais são o espelho da sociedade repressiva!» (Carvalho, 1992: 84-5)

Imbuída também ela de uma dose de desencanto, a paródia do vocabulário de certo discurso comunista parece-nos ter a intenção de desacreditar o discurso ideológico, uma vez que, apesar das boas intenções, não se coaduna com o mundo real:

«A paródia do discurso comunista de personagens que por vezes são caricaturais parece desacreditar o comunismo – apresentado como um idealismo recheado, é certo, de boas intenções mas inadaptado ao mundo real. Esta crítica desencantada deixa aparecer a amargura do dramaturgo.» (Robilliard, 2002: 110)

A autora afirma que o desencanto de Mário de Carvalho pela evolução do comunismo pós-revolucionário, que não foi capaz de se adaptar à sociedade que se desenvolveu depois de 1974, provoca visível amargura no autor. Por esta razão, o mesmo terá criado estas personagens caricaturais de recorte comunista, mas com manifesto sentido crítico.

Nesta ofensiva crítica, surge também a reiterada crítica às tendências paraliterárias, de índole pessoal, como os livros que Noémia escreve:

«NOÉMIA: Está um bocado confessional, não achas?
MARIANA: Pois, é natural... as pessoas falam do que sabem...
Tu falas de ti, dos teus problemas... Havia de falar de quê? Dos mineiros? Tu não sabes nada de mineiros, falas de ti. E assim...» (Carvalho, 1992: 23)

A censura apresentada tem como alvo o individualismo, satirizando para tal o capitalismo e a sociedade de consumo. Por exemplo, a tentativa de Aníbal de convencer o Pai a vender a quinta parece representar a substituição do valor sentimental pelo valor mercantil do objeto. Aníbal é um profundo admirador do modelo capitalista norte-americano. O seu fascínio também se vislumbra facilmente no elogio que faz aos desportos tipicamente daquela cultura, quando justifica a André que não tem “barriguinha” porque pratica “Golfe, pá! Squash! Desporto!” (Carvalho, 1992: 119). No entanto, revela tiques de um machismo típico de uma sociedade subdesenvolvida:

«ANDRÉ: A tua mulher?
ANÍBAL: Apareceram-lhe umas manchas roxas na cara...
ANDRÉ: Ah...
ANÍBAL: Nada de cuidado, uma incompatibilidade entre a cara dela e... certo objecto contundente (*exibe a mão aberta*)» (Carvalho, 1992: 120)

Parece-nos que o exemplo citado é revelador de um certo imaginário português, da ideia de ser um país central, com as mesmas ideias e valores – imitados, mas que mantém comportamentos e, mesmo, estruturas de um país subdesenvolvido, quase de terceiro mundo, como a violência doméstica, que é vista como algo normal. A crítica a essa imitação do modelo norte-americano surge ainda na reação da Mãe à festa de aniversário-surpresa que Aníbal e Ema preparam para o Pai:

«ANÍBAL: Depressa, depressa, fechem a luz!
MÃE: Não fecha nada a luz. Não quero cá americanices...
EMA: Espera! Escondemo-nos todos. Tu, para ali, tu... Vá lá, mãe.» (Carvalho, 1992: 126)

Não é despicienda a referência à realidade incomodativa do telefone – ícone da nova sociedade de massas –, que em *Fantasia para dois coronéis e uma piscina* é sobejamente criticado, mas enquanto telemóvel, que é apresentado depreciativamente:

«Toca o telefone. EMA corre a atender

EMA: Ah, até que enfim. Não, não cheguei a sair. O meu pai... sim... Espera um bocadinho que eu vou atender lá dentro...
LAURA: Já cá faltavam os telefonemas, sempre os telefonemas...» (Carvalho, 1992: 82)

Deste modo, Mário de Carvalho parece rejeitar tanto os idealistas, que não se adaptam à realidade, como os realistas, que vivem nos seus pequenos mundos, que roçam a imoralidade e o grau zero cultural, por exemplo, os seus filhos não leem praticamente nada. Ainda assim, o autor parece simpatizar um pouco com os primeiros, que tentam adaptar-se, ainda que com muita dificuldade, ao mundo real.

O desencanto está presente em toda a obra *Água em pena de pato* pela obsessão pelo passado, impossibilitando o presente e o desenvolvimento futuro, ou seja, paralisante. Neste âmbito, Mário de Carvalho apresenta aos espectadores um retrato fiel das desventuras e contradições da sociedade portuguesa pós-revolucionária, refletindo sobre a perda de sentido da Revolução, sem o poder explicar totalmente.

Se perguntarem por mim, não estou, é outra obra dramática de Mário de Carvalho que parece objetivar o teatro como empenhada instância de *intervenção* cívica e política na sociedade contemporânea, uma vez que o texto dramático é um documento atual que, emergindo da realidade, a ela regressa como fator ou instrumento de transformação dessa realidade. Nesta obra, o autor parece querer fazer renascer a esperança e o desejo de compreensão da sociedade e do desencanto que lhe provoca. A escrita assume-se como transformação artística dos dados do real. Seguindo o modelo canónico do texto dramático, o autor constrói uma ação realista, verosímil que suscita o imediato reconhecimento do espectador, mas que servirá de suporte a uma metáfora.

Neste texto, surge a suspeita de que um tigre anda à solta dentro do edifício de habitação. A confrontação dos seus habitantes com a situação, o pavor que provoca a presença nunca materializada de um tigre e a revelação dos traços psicológicos de cada personagem provocada pelo terror serviram de base à construção de um paralelismo entre a ridícula e particular experiência do grupo e a terrível e histórica experiência do nazismo. O teatro surge assim como uma imitação da condição humana para falar de valores, ideias que transcendem evoluir dessa mesma humanidade.

As personagens vão-se aos poucos refugiando numa sala de estar, pretensamente protegidos pela porta chapeada, a que fazem várias referências ao longo da peça: “magnífica porta... Chapeada de aço, e com boas trancas... E com uma boa fechadura” (Carvalho, 2000: 30); e ainda: “Tem aqui uma bela porta, rija, chapeada. (...) Uma porta assim nem um bulldozer a deita abaixo.” (Carvalho, 2000: 38) Inicialmente, mostram-se incrédulas perante a possibilidade de um animal vaguear pelo prédio: “Mas tu não viste o que está escrito no elevador? (...) Uma parvoíce, claro!” (Carvalho, 2000: 25); ou “Como é que é possível! Em Portugal, na classe média, acreditarem numa coisa destas?” (Carvalho, 2000: 93). As personagens não conseguem, no entanto, esconder o medo que o anúncio da existência de um tigre no prédio lhes provoca.

O facto de muitas pessoas viverem fechadas num mundo muito próprio, cujos limites lhes estão inacessíveis, retira-lhes a lucidez para interpretar os sinais de mudança. Esta circunstância é, parodicamente, referenciada, na peça *Se Perguntarem Por Mim, Não Estou*, em que, ao ouvir ruídos nas escadas, Cecília diz serem sinais: «Todas as noites, todos os dias, a toda a hora, há sinais! Nós é que habitualmente não estamos atentos a eles. Este ruído? Foram mais sinais» (Carvalho, 2000: 118). Tal facto também sucede à tartaruga, da narrativa *A arte de morrer longe*, que não consegue ver para lá da caixa de acrílico em que a colocaram. Trata-se, pois, de uma metáfora da

cegueira humana, que mantém os seres presos dentro dos seus próprios limites, confinando-os redutoramente aos problemas mais íntimos e às obsessões mais peculiares.

As personagens estão presas num mundo que não compreendem. Um mundo de que não conseguem ver os limites, de que não conseguem interpretar os sinais e de que não conseguem sair. Tal como uma tartaruga, fechada numa caixa de acrílico, as personagens sentem sinais de fora, mas não os entendem. Esta parece ser uma metáfora da sociedade portuguesa, nas décadas que se seguiram à Revolução de 1974. O país não se abriu logo, nem o desejável, mantendo-se fechado, enclausurado, mesmo recebendo sinais do exterior, que não conseguiu interpretar.

Muitas das obras de Mário de Carvalho remetem para uma ironia acutilante, denotando uma ilusória ordem ou uma ilusória paz, embora surja, aparentemente, sob a égide do sorriso. Em *Se perguntarem por mim, não estou* testemunha-se um quotidiano brutalmente ameaçado por factos insólitos, como o aparecimento de um tigre num prédio de habitação, insistindo-se na ideia de que o perigo é iminente, por mais que as circunstâncias sejam, aparentemente, pacíficas. Apesar dos indícios claramente manifestos de instabilidade, muitos fenómenos são relegados e, após as ocorrências mais invulgares, a vida retoma o seu curso da normalidade.

Logo na primeira didascália, o autor idealiza um espaço cénico tipicamente “de classe média”, decorrendo a ação num “apartamento amplo”, com uma “sala burguesa”, refletindo “bom gosto” e com “muitos sofás para sentar” (Carvalho, 2000: 13). A personagem Adelaide começa por nos remeter para a ideia de afastamento do mundo exterior, pois, apesar de que a “porta exterior comunica directamente com a sala”, “Adelaide aproxima-se do telefone, deixa-o de lado. Depois, pega no telemóvel. Larga-o”. A referência ao telemóvel marca uma evolução relativamente a *Água em pena de pato*, sinal da evolução da sociedade pós-revolucionária, apesar de ser classificado como “pindérico” pela personagem Alberto (Carvalho, 2000: 94).

A ideia de afastamento do mundo parece-nos ser logo justificada por um sentimento de fatalismo manifestado pela personagem Adelaide, logo na primeira fala:

«ADELAIDE

[...]

É sempre assim. A vida está contra mim... A vida odeia-me! Vou a um restaurante? Já sei! Fechado; Vou a um cinema? Superlotado... Quando entro no supermercado e não há ninguém na bicha das caixas, mal eu dou dois passos, gente, gente, gente, com enormes cestos, com filas de carrinhos, com milhões de pacotes... Quando vou a um museu... está

fechado. Quando vou ao cabeleireiro, o cabeleireiro adoce e entregam-me à estagiária... Quando vou ao médico, esqueço-me do cartão da ADSE. Quando vou para a praia, chove... Quando vou para o campo, há formigas e abelhas e sapos... A meterem-se por tudo quanto é sítio... Quando penso que um dos meus doentes está estabilizado... Ele suicida-se!!!» (Carvalho, 2000: 13-14)

De facto, nota-se a ideia de fatalismo quase imobilista na réplica de Adelaide, como que justificando a sua permanência no apartamento, representativo, a nosso ver, do mundo interior, de Portugal, com o medo do mundo exterior, que parece representar a Europa. Parece-nos um pouco a ideia de que o mundo exterior não quer favorecer Portugal e o exercício de abertura à Europa. Nota-se aqui a inadaptação aos novos tempos que resultaram do 25 de Abril e da entrada de Portugal na União Europeia. Também aqui emerge o desencanto, no sentido em que parece haver uma resignação perante as adversidades da vida, como se Adelaide pretende-se dizer que *é assim porque é e não há nada a fazer*. Esta sensação é corroborada pela personagem Cecília, quando afirma que “Uma pessoa fica à mercê de... Sei lá... O diabo está sempre atrás da porta... O diabo, ou outras coisas malfazejas...” (Carvalho, 2000: 30).

O medo vai crescendo entre as personagens, com a confirmação de que há um aviso nos elevadores, um cartaz que alerta para a presença de um tigre num prédio. Se Alberto se mostra incrédulo perante tal situação, Adelaide e a vizinha Cecília mostram-se dominadas pelo medo, o que, na nossa ótica, representa o medo em relação aos sinais exteriores que não são entendidos e provocam esse sentimento. A exaltação do passado surge numa réplica de Cecília, ao dizer que “Já não se fazem as coisas como dantes...” (Carvalho, 2000: 30), em contraposição com o medo do presente:

«CECÍLIA (*desconfiada*)
Está tudo descontrolado. Os tempos são ameaçadores.
É o fim do milénio...» (Carvalho, 2000: 32)

Esta desconfiança em relação ao presente e o conseqüente medo do futuro parecem ser fruto das crendices, da proliferação de doutrinas. Por outro lado, esta procura de explicações esotéricas revela uma busca de sentido para o presente. Cecília procura desocultar o futuro das personagens através dos signos dos habitantes do prédio:

«CECÍLIA
Estou a fazer um inquérito a todos os condóminos e inquilinos do prédio. Estão a ver? Determino o signo de todos os moradores. Depois tiro a média das tendências astrais. E com os resultados todos ficamos com uma ideia do que pode acontecer ao prédio...» (Carvalho, 2000: 33)

Ao mesmo tempo, Alberto parece representar o bom senso, ao perguntar com ironia a Cecília se “os atros vão dizer do cano que se vai romper no terceiro direito, e da parabólica que está quase a cair, e da mola da porta, que range...” (Carvalho, 2000:34). Noutra momento, a mesma personagem acentua esta ideia ao proferir, de forma irónica, “Ah, que bom, resolver um problema com bom senso e unanimidade. Na vida real nunca é assim” (Carvalho, 2000: 85). Alberto pretende entender a realidade e não estar alienado, acusando as outras personagens disso mesmo:

«ALBERTO
É isso! Este é que é o cerne da questão. As pessoas não querem saber da realidade. Querem estar alienadas ... E a si, que é professor e tudo, vejo-o a alinhar nisto.»
(Carvalho, 2000: 107)

Sem dúvida que esta réplica nos remete para a crítica direta ao país que, em *Fantasia para dois coronéis e uma piscina*, é acusado de querer apenas aturdir-se de vários modos. Este bom senso é imitado pelas personagens que vão chegando ao apartamento, como Emília e Duarte, que, apesar dos sons que ouvem do exterior, vão sempre tentando encontrar uma explicação credível, associando os mesmos sons a barulhos próprios das construções. No entanto, sempre que a campainha toca, todos ficam em sobressalto.

Uma crítica a um certo modo ser português parece acontecer no momento em que entra a personagem Fernando, a qual, ao ver um cartaz no interior do apartamento, acusa imediatamente que ali era “a célebre fábrica dos cartazes” (Carvalho, 2000: 43). Quer isto dizer que o medo pode levar também à acusação gratuita, baseada na evidência e não na prova. Ao referirmos que Fernando sente medo, baseamo-nos em várias réplicas desta personagem que o denunciam, apesar de tentar mostra-se imune a esse sentimento. Aliás, esta personagem tenta sempre mostrar o oposto daquilo que realmente é. Por exemplo, nega o interesse em agências noticiosas norte-americanas, como a CNN:

«FERNANDO
Claro, acho que é grave. Não apanho a CNN...

EMÍLIA E DUARTE
Ah, pois é...

FERNANDO
Não é que eu veja aquilo, aquela porcaria de noticiários tendenciosos e picadinhos. Mas irrita-me, pronto, irrita-me não ter acesso à CNN. É grave.» (Carvalho, 2000: 45-6)

Logo de seguida, desculpa-se com a necessidade de disfarçar o cheiro que sentira no corredor do prédio antes de entrar:

«FERNANDO
Desculpe lá, aquilo é uísque irlandês?

ALBERTO
Não, é do vulgar, do supermercado. [...]

Fernando precipita-se para o uísque e bebe um copo.

FERNANDO
Ah, Não é que eu aprecie especialmente o álcool, mas ajuda a tirar o cheiro» (Carvalho, 2000: 46)

Esta personagem, a nosso ver, representa sobretudo a velha dicotomia do ser e do parecer. Fernando parece ser socialmente respeitado, pois é professor universitário, mas que se apresenta como crítico de modelos capitalistas de informação, como apreciador apenas de bom uísque e como corajoso. No entanto, deduz-se facilmente que é adepto da CNN, bebe até “uísque vulgar, do supermercado” e é medroso: “havia um cheiro fortíssimo, que até me arrepiou. Eu não sou nada de arrepiar, mas...”. Enfim, vive de aparências, apesar de referir que “Não me deixo levar pelas aparências!” (Carvalho, 2000: 91). A este respeito, não podemos deixar de citar Onésimo Teotónio de Almeida, que, abordando a problemática do *ser/dever ser*, refere a propósito da escrita portuguesa (literatura e ensaio):

«Predominam dois modos tipológicos em relação a Portugal: o de Eça de Queirós e o de Camilo Castelo Branco. Depois do 25 de Abril, o fosso acentuou-se. Prossegue a coexistência de uma atitude marcadamente crítica com uma outra, empaticamente vocacionada para a recuperação dos valores tradicionais» (Almeida, 2017: 43).

Por outro lado, esta personagem denuncia o alarmismo perante o desconhecido, assim como reflete sobre a necessidade de se voltar a um regime autoritário:

«FERNANDO
O alarme, o alarme social. Ninguém pode andar por aí a alarmar os outros. Isto deve ser crime! Lembram-se da lenda da cidade de Amicla? Todos os dias havia boatos de que a cidade ia ser invadida. Andava tudo num sobressalto. Até que um dia os magistrados proibiram todos os boatos sob pena de morte e nunca mais alguém ousou lançar boatos sobre invasões. Acabaram-se os alarmes. Veio a tranquilidade» (Carvalho, 2000: 57).

Apesar das divergências, o primeiro ato termina com um gesto de coragem: abre-se a porta do apartamento apenas para vislumbrar “as marcas de umas garras enormes que arrepanham a madeira” (Carvalho, 2000: 87).

Ocasionalmente, Alberto acusa Fernando de ser fascista, conotando-o com o antigo regime português. Aliás, a ocupação deste como professor de grego clássico demonstra que está preso ao passado e vive desencantado com o presente. Fernando, por sua vez, acusa Alberto de ser de esquerda.

Por sua vez, Duarte parece-nos representar um tipo de pessoa que tenta agradar a todos, com o objetivo de não ter de argumentar criticamente. Também julgamos que apenas se limita a adaptar ao contexto em que está inserido. Mostra-se-nos evidente uma crítica do autor àqueles que não agem, que não intervêm socialmente. Não têm opinião, apenas tentam desviar-se arditamente dos problemas que vão surgindo, apesar do medo que essas mesmas situações lhes possam provocar. Este aspeto verifica-se na réplica seguinte:

«DUARTE

A posição do morcego: os morcegos têm má visão e andam sempre a entrar onde não devem! Uma noite, um morcego entrou na cova duma doninha que era uma grande comedora de ratos. E vai a doninha e diz-lhe: “Que bom, olha um rato, vou comê-lo.” E o morcego respondeu: «Não vês que tenho asas? Onde é que tu viste um rato com asas? Eu não sou um rato, sou um pássaro!” E a doninha, que não gostava de pássaros, deixou-o ir embora. Mas o morcego, atarantado, foi ter a um buraco de árvore em que havia um gavião. O gavião adorava pássaros, e diz: “Olha que boa coisa, um passarinho que vem mesmo a calhar!” Mas o morcego respondeu: «Essa é boa! Passarinho, eu? Repara neste pêlo, tão liso e tão macio! Onde é que tu vês as penas?” O gavião disse: «E verdade, não tem penas... não é um pássaro.” É evidente que não, respondeu o morcego, eu sou um rato.” “Bah, detesto ratos”, respondeu o gavião. E deixou o morcego ir-se embora. Eu sou assim: numas circunstâncias sou uma coisa; noutras, sou outra... Assim tenho evitado as chatices. Enfim... algumas...» (Carvalho, 2000: 114)

Além desta censura à falta de intervenção social, surge a crítica à massificação do ensino, que levou a abertura de cursos e universidades de carácter duvidoso, com pouca base científica, como acontece no momento em que a personagem Cecília fala sobre as suas desventuras:

«CECÍLIA

Eu tenho trinta e quatro anos... A minha mãe morreu o ano passado, estupidamente atropelada numa rua. [...] Sou diplomada em Psicologia Abrangente pela Universidade Expansional de Lisboa. O máximo que consegui até agora foi fechar envelopes para um banco, a recibo verde...» (Carvalho, 2000: 120)

Esta réplica é uma forte crítica às hipóteses académicas que proliferaram no pós-25 de Abril. O objetivo de possuir um diploma ou um determinado grau académico, talvez por exibicionismo, ultrapassa o objetivo de possuir conhecimento, independentemente do grau académico. Parece-nos um pouco como a Maria das Dores, em *Fantasia para dois coronéis e uma piscina*, que não queria maçadas. Esta crítica é corroborada por Mário de Carvalho, em entrevista:

«O ensino está a pagar o preço da sua própria massificação. O nível de exigência é naturalmente muito mais baixo. Os próprios professores de hoje já foram formados dentro de um sistema que espera deles muito pouco e dos seus alunos ainda menos.»²³

Neste âmbito, a personagem Alberto afirma orgulhosamente que é “formado pela Universidade Clássica de Lisboa! Dos bons tempos! Não frequentei a universidade abrangente” (Carvalho, 2000:129). Inferimos aqui novamente uma crítica satírica à massificação do ensino, que, como refere o autor, se tornou menos exigente.

Noutro prisma, a personagem Fernando parece representar o desencanto pela fuga às humanidades, reinante no país:

«FERNANDO
[...]
Sabem o que é a minha vida? Eu sou professor de Grego Clássico! Grego Clássico! Tenho meia dúzia de alunos que vieram para a minha aula não porque tenham o menor interesse pelo Grego. Querem lá saber do Píndaro? Querem lá saber do Tucídides? Querem lá saber do Demóstenes? Não, eles vieram aturar-me, pensamente, porque na cadeira de grego há vagas. Eu tenho exactamente os alunos da Faculdade mais mal classificados. Aqueles que não se interessam por nada. Que se estão nas tintas. Eu passo os dias a falar para o boneco. E depois aqueles tipos acabam por se formar... Eu não posso (vontade não me falta!), mas não posso chumbar toda a gente. E depois eles aparecem na terrinha a exhibir o canudo, a dizer que são doutores. Ficam desempregados, mas são doutores. A custa, também, do Grego que eu não lhes consegui meter nos cornos! Desculpem... na cabeça!» (Carvalho, 2000: 135)

Como já fizemos referência no Capítulo I, o próprio autor já nos tinha referido esta problemática da fuga às Humanidades, aos valores clássicos que deveriam permanecer na memória colectiva da cultura portuguesa. Aliás, esta deveria reger-se por estes valores e, não pela cultura de massas nivelada por baixo: “A fuga às humanidades tem um preço muito alto e talvez inoportável à Liberdade. Resulta na extirpação da memória e com ela do espírito crítico”²⁴.

²³ Esta citação é retirada da entrevista que efetuámos a Mário de Carvalho, por correio eletrónico, que se encontra anexada a esta dissertação, da qual possuímos formato digital.

²⁴ *Idem.*

Perante o desespero de não conseguirem enfrentar o medo de saírem do apartamento à procura da origem dos ruídos que ouvem, as personagens propõem o sacrifício de uma delas. Aqui se nota o valor social de cada uma. Como não são capazes novamente de agir novamente, acabam por concordar que o tigre que temem lançou “um ronco de satisfação”, “quase amigável”, que têm de “confiar na benevolência animal”, que é “um animal bonito” e que podem adoptá-lo ou serem por ele adotados (Carvalho, 2000: 171-4). No entanto, apesar de Alberto e Fernando confidenciarem que têm medo, surge uma curiosa réplica de Emília: “Onde há um tigre, há ordem!” (*Idem*, 176). Este cenário assemelha-se ao comportamento perante a força de uma ditadura: derrotadas pelo medo e pela conseqüente inação, as pessoas acabam por encontrar qualidades no ditador e no respetivo regime, que, tal como o tigre, chega a ser apelidado de “protector” (*Idem*: 177). Este facto é confirmado na didascália final, no momento em que Alberto abre a porta, com a anuência de todos:

«Todos se ajoelham no chão, em círculo, reverenciadores, enquanto Alberto abre a porta. Nada acontece.

Ouvem-se, primeiro muito ao de leve, os acordes, em caixa-de-música, do Hörst Wessel Lied ou de outra canção nazi, muito reconhecível. A música vai-se tornando cada vez mais alta, áspera e agressiva. Ruído de botas cadenciadas em marcha. Entretanto, a cena vai escurecendo.» (Carvalho, 2000: 179)

O som da chegada de um exército nazi parece-nos evidenciar as conseqüências da inação, da ignorância e do medo. Ao longo da peça, cada um tentou lidar à sua maneira com o medo que sentia. Entre o apelo aos agentes de polícia e a designação de um sacrifício humano, o medo e a angústia fazem com que os raciocínios mais lógicos levem às conclusões mais absurdas. A peça de Mário de Carvalho é uma farsa e uma alegoria que enfoca os medos dos indivíduos e o espírito embrutecedor das massas. É uma reflexão sobre o medo e a degradação que ele provoca no comportamento humano, corroendo o que há de mais nobre no sentimento das pessoas. Mário de Carvalho parece profetizar que a nossa civilização está em vias de acabar, está num beco sem saída.

Por fim, podemos referir que *Se perguntarem por mim, não estou* apresenta críticas mais objetivas e direcionadas relativamente a *Água em pena de pato*. Aliás, na primeira, o quotidiano não é representado em cenas vulgares, mas, sim, ameaçado por factos insólitos, absurdos, marcado pela ideia de perigo iminente.

Por sua vez, o romance *Era bom que trocássemos umas ideias sobre o assunto*, de Mário de Carvalho – tal como o que é alvo deste estudo, *Fantasia para dois coronéis e uma piscina* –, assume um tom caricatural e satírico da sociedade portuguesa contemporânea. Genericamente, nesta obra de cariz idiossincrático relata-se um conjunto de desventuras de um grupo de personagens que se encontram em lugares de contradição e desencanto, nomeadamente Joel Neves, atacado pelo desejo de se filiar no Partido Comunista, numa época em que eram mais os que abandonavam do que os que aderiam; Jorge Matos, militante comunista que se encontra em declive ideológico, mantendo uma relação quase descomprometida com o partido; a jovem jornalista Eduarda Galvão, que não sabe redigir entrevistas, pedindo sempre auxílio ao seu antigo professor, Jorge Matos; a tia que acolhe a ociosidade revolucionária do sobrinho Vitorino Pereira Nunes.

O conjunto de situações acima referido é ainda agravado pelo facto da filha de Jorge de Matos se ter tornado missionária e o filho de Joel Neves ter sido preso em Pinheiro da Cruz por questões relacionadas com droga. Com todo este estado de coisas caótico está relacionado o bordão verbal “era bom que trocássemos umas ideias sobre o assunto”, proferido pela personagem Vera Quitério, funcionária do partido. Esta expressão, que constitui o título da obra, demonstra falta de precisão, sendo o reflexo do estado do PCP e do Portugal de então, tal como nos parece demonstrar a explicação do narrador relativamente à complexa génese desta expressão (Carvalho, 1995: 165).

É ainda de salientar que para além de referir “o bordão de linguagem”, o narrador aborda ainda o “bordão do comportamento” (Carvalho, 1995: 160) de Vera Quitério, aludindo ao facto de esta personagem anotar tudo em papéis, demonstrando o carácter repetitivo e demasiadamente teórico mesmo perante situações do quotidiano, como nos é narrado nos seguintes enunciados:

“Vera Quitério acumula notas maquinalmente. Ninguém pode falar ao pé de Vera sem ver sem que ela rabisque nas suas folhinhas. Se, por acaso, um daqueles camaradas dobrar o joelho em terra e lhe fizer uma declaração de amor, chorada, tangida e tirada do peito, Vera tomará primeiro notas e, pelo meio, irá proferindo, entre outras coisas: «era bom que trocássemos algumas ideias sobre o assunto!». Provavelmente a resposta ficará para outro dia e virá organizada, ponto por ponto. No caso, seria negativa, com fundamentação” (Carvalho, 1995: 160)

Antes de iniciar a narrativa, Mário de Carvalho lança ao leitor uma advertência manifestamente irónica e insólita: “Este livro contém particularidades irritantes para os mais acostumados. Ainda mais para os menos. Tem caricaturas. Humores. Derivações.

E alguns anacolutos.” (Carvalho, 1995: 9). Neste sentido, alerta-se que a narrativa que se segue não trata da História, mas sim de uma ficção por si criada, que desestrutura o contrato de verosimilhança que se estabelece entre o autor e o leitor, afirmando depois que “A vida, não raro, ficciona, devaneia, absurdiza e eu hei-de conformar-me a ela, mais do que ao famoso pacto de verosimilhança outorgado com o leitor.” (Carvalho, 1995: 160). Quer isto dizer, que, para Mário de Carvalho, o mais importante parece ser a exposição da vida real, ainda que absurda, do que a verosimilhança do que se narra.

Parece-nos evidente a ironia, nas primeiras páginas do romance, ao serem apresentadas as novas construções lisboetas, “na capa dum álbum chamado *Lisboa Pós-Moderna*” (Carvalho, 1995: 15). Notamos, aqui, uma crítica ao presente e valorização do passado. Verifica-se a presença de uma certa ironia relativamente à construção do edifício da *Fundação Helmut Tchang Gomes*, nomeadamente nas seguintes expressões: “em rua estreita e discreta, de que o nome não me ocorre” e “migalha de público dita os «intelectuais»” (Carvalho, 1995: 13). Nesta última expressão, a ironia está evidente através do sentido pejorativo do vocábulo “migalha”, demonstrando a insignificância do papel dos intelectuais perante o global da sociedade.

Num discurso ainda irónico, o narrador refere a pouca importância dada à construção do edifício da fundação, como podemos constatar através do seguinte enunciado:

«Apreciações contidas num “afinal não desgosto”, ou “ele há cada mamarracho”, brevemente haviam de ser esquecidas nas páginas dum jornal desportivo, entre os solavancos dum autocarro ou nos apertos belicosos duma carruagem de comboio. E seguramente não eram lembradas ao jantar, na altura da telenovela brasileira». (Carvalho, 1995: 15)

Esta crítica à indiferença perante o intelectualismo, a apreciação crítica. O espírito crítico parece ser insignificante perante a vida real dos portugueses que preferem ver uma telenovela brasileira ao jantar. Este facto não deixa de ser uma denúncia da quebra de tradições, uma vez que o momento da refeição noturna era tradicionalmente dedicado à convivência familiar e conseqüente reflexão sobre a vida quotidiana de cada um. De facto, a denúncia do afastamento entre as elites culturais e o povo já é abordado por José Mattoso, ao referir-se à falta de objetividade das teorias míticas e messiânicas sobre o destino do povo português:

«Vários autores explicam a sua existência [...] pelo facto de em Portugal se verificar a constante reprodução de elites culturais de formação literária, reduzidas em número de

membros, mas afastadas das áreas de decisão da política educacional e cultural, e mais afastadas ainda do povo, olhado de maneira paternalista ou então considerado rude, ignaro e irremediavelmente atrasado». (Mattoso, 1995: 15)

Por outro lado, o exagero da descrição do edifício faz-nos induzir uma certa crítica à literatura de cariz descritivo, num registo irónico e parodicamente metaficcional:

«E porque já vamos na página dezoito, em atraso sobre o momento em que os teóricos da escrita criativa obrigam ao início da acção, vejo-me obrigado a deixar para depois estas desinteressantes e algo eruditas considerações sobre cores e arquitecturas, para passar de chofre ao movimento, ao enredo. Na página três já deveria haver alguém surpreendido, amado, ou morto. Falhei a ocasião de “fazer progredir” o romance. Daqui por diante, eu mortes e amores não prometo, mas comprometo-me a tentar algumas surpresas. E enquanto me apresso, vou protestando que houve em escritor que demorou trinta magníficas páginas a acordar de um sono e outro que gastou muitas mais a tentar demonstrar, fraudulenta mas genialmente, que a baleia é um peixe...» (Carvalho, 1995: 18)

Ana Paula Arnaut (2012: 127-144) categoriza as personagens deste romance em três níveis. Numa primeira categoria, surge o “de tipo do parolo empresário da cultura. (...) bem falante de vazio conteúdo (...), o tipo do homem pseudo-culto” (*Idem*: 130). Nesta categoria, é inserido Rui Alves, o exibicionista vogal da administração da já referida fundação, que fazia questão de mostrar o seu relógio *Rolex*, que descaía “um pouco sobre uma daquelas pulseiras com duas esferazitas que servem para dar energia e evitar doenças e não sei se maus-olhados” (Carvalho, 1995: 21). Para Rui Alves, a fundação era nada mais que uma empresa que teria de gerar lucro com poucos recursos. O discurso desta personagem é frequentemente corrigido pelo narrador:

«Nessa conformidade (ele dizia «como tal») o primeiro requisito que se exigia era que os colaboradores (eufemismo para «empregados») fossem capazes de «implementar, em primeiro lugar a eficácia, em segundo a eficácia e em terceiro, a eficácia». (Carvalho, 1995: 22)

Não podemos deixar de fazer uma analogia com a personagem Januário, de *Fantasia Para Dois Coronéis e Uma Piscina*, empresário rico, que ostenta riqueza, com negócios que incluem a exploração de uma casa de diversão noturna. Simboliza, como já fizemos referência, o novo-rico, sem o menor sentido de cidadania, que desrespeita completamente os que o rodeiam. Januário sofre da mesma atitude crítica que Rui Alves por parte do narrador: “O que homem disse não foi «trá-lo», de acordo com a gramática, mas «trázio!», de acordo com os seus hábitos” (Carvalho, 2003: 55).

Importa aqui também referir a licenciatura de Rui Alves em Antropologia Analítica, com a tese “sobre «As Disposições das Alminhas nas Encruzilhadas do Alto da Beira»” (Carvalho, 1995: 19), marcada por erros ortográficos grosseiros, que pouco interessavam aos professores estrangeiros, a quem terá “constado igual indiferença dos professores portugueses por estes pormenores” (*Idem*). De facto, a crítica apresentada à falta de rigor no ensino superior é-nos explicitada por Mário de Carvalho:

«O ensino está a pagar o preço da sua própria massificação. O nível de exigência é naturalmente muito mais baixo. Os próprios professores de hoje já foram formados dentro de um sistema que espera deles muito pouco e dos seus alunos ainda menos. Mas isso é preferível ao ensino elitista, para meia dúzia de “happy few” do tempo do fascismo.»²⁵

Se em *Era bom que trocássemos umas ideias sobre o assunto*, de Mário de Carvalho apresenta uma crítica à tese de licenciatura conseguida no estrangeiro, em *Fantasia para dois coronéis e uma piscina*, esta crítica já é ao nível da obtenção do grau de mestre de Maria das Dores com a tese “«O Traje Feminino entre os Povos da Lusitânia Tarragonense». Não queria maçadas” (Carvalho, 2003: 32). Se no primeiro caso o grau é obtido no estrangeiro, no segundo já é em Portugal, o que nos parece criticar o facilitismo na obtenção de graus académicos, reforçando com a última frase, que demonstra claramente que é mais importante obter um grau do que adquirir conhecimento. Mantém-se, a nosso ver, nesta primeira categoria, a dicotomia queirosiana do *ser* e do *parecer*, uma vez que são obtidos graus académicos para garantir estatuto social, quando, na realidade, esse grau não implica o conhecimento que lhe deveria estar associado.

Numa segunda categoria, Ana Paula Arnaut insere a incompetente jornalista Eduarda Galvão, representante “de um género de imprensa de influência estrangeira, (...) que facilmente identificamos com as ‘Holas’ expostas nas bancas de jornais” (Arnaut, 2012: 131). Esta personagem define a ideia do resultado do efeito da liberdade em Portugal – a inversão moral, social e ética das décadas que se seguiram à revolução de 1974. Eduarda é uma jovem jornalista extremamente ambiciosa. Contudo, a sua ambição é proporcional à ignorância e pobreza intelectual que manifesta, a qual compensa usando os seus atributos físicos com mestria, conquistando a ascensão social e profissional rapidamente, num país repleto de celebridades instantâneas e de chico-

²⁵ Esta citação é retirada da entrevista que efetuámos a Mário de Carvalho, por correio eletrónico, que se encontra anexada a esta dissertação, da qual possuímos formato digital.

espertice. Não percebe de jornalismo, mas, invertendo a ética profissional, sem qualquer escrúpulo, Eduarda Galvão inventa entrevistas, estabelece um jogo de sedução com Jorge Matos, para que lhe traduza uma entrevista em francês:

«– Estou a começar no jornalismo. Agendaram-me uma entrevista em Francês e, bem vê, sinto-me tão desmemoriada. Nunca soube mas foi aproveitar as aulas do professor... Que estúpida!!!

[...]

– Pronto, diz lá, queres que te ajude a fazer as perguntas, é?

– E se me traduzisse, depois, as respostas do gravador...» (Carvalho, 1995: 72-73)

Deste modo, Eduarda Galvão torna-se reconhecida como uma ótima jornalista. Num outro momento, revela o seu oportunismo, ao fingir que ajudava um bispo de Grudemil²⁶, que tinha vivido a insólita experiência de morder um cão, a refugiar-se da comunicação social, conseguindo, assim, que o clérigo lhe concedesse um exclusivo, que lhe possibilitaria a fama profissional:

«Eduarda percebeu que aquele momento era muito especial e que os seus colegas estavam todos a errar abundantemente. Era perspicácia? Não, não era. Era faro. O que é o faro, neste contexto? É uma intuição subtil e bem-aventurada, que não tem a ver com a experiência, nem com a inteligência, nem com o discernimento, nem com o talento, mas com uma intervenção fulminante dos deuses que – ninguém saberá nunca porquê - insistem em apetrechar as pessoas erradas da capacidade de agir proficuamente sobre a ocasião.» (Carvalho, 1995: 110)

Não podemos deixar de fazer um breve comentário ao carácter animalesco que Mário de Carvalho atribui tanto a Eduarda Galvão, por agir segundo o faro, típico dos canídeos, como ao próprio bispo, que, ao morder um cão, revelou também um comportamento característico desta espécie animal. Por outras palavras, parece-nos que o narrador-autor pretende aludir ao facto de que o comportamento humano atual assemelha-se mais ao dos animais, instintivo e bestial, do que propriamente ao seu prototípico. O narrador-autor não simpatiza com Eduarda Galvão. No entanto, a ignorância reinante no meio jornalístico é transposta para *Fantasia para dois coronéis e uma piscina*, com recurso a uma personagem, também jornalista, que deixa transparecer ser uma nova Eduarda Galvão.

Esta jornalista estagiária, “apavorada com a sua primeira entrevista a um forasteiro” (Carvalho, 2003: 209), que considera o xadrez “uma espécie de damas, mas que ela jogava sobretudo cartas” (*Idem*: 208), havia quase um ano que suspirava por

²⁶ O topónimo “Grudemil” está na génese da narração de *Fantasia para dois coronéis e uma piscina*, propenso, já nesta obra a factos absurdos, como o que protagonizou o Bispo, ao morder um cão.

uma entrevista ao Doutor Joaquim Mestre, que a adiava constantemente. Parece-nos claro que esta última personagem representa o desprezo do narrador-autor por este tipo de novos jornalistas que, sendo portadores de um curso superior, não têm mestria alguma para exercer a profissão que pretendem. Neste sentido, não é despicienda a referência a um velho jornalista que observa o país sem o criticar negativamente, optando “por um registo paternalista e gracioso” (*Idem*: 210). Esta referência parece demonstrar que esta personagem se adaptou aos tempos modernos, apesar de ser “conversador” (*Idem*). Este adjetivo denuncia uma postura de emissor e de recetor. Nos antípodas deste está um outro jornalista, alentejano tagarela “que para não desmerecer do nacional portuguesismo falava, falava, falava” (Carvalho, 2003: 209).

Voltando a *Era bom que trocássemos umas ideias sobre o assunto*, Eduarda Galvão, já como repórter de uma revista, aconselha uma leitora a desistir dos sonetos e rimas fora de uso e recomenda-lhe que “lesse Alberto Helder e outros poetas modernos”. Ao querer referir-se a Herberto Helder, errou, pois “interpretou mal o nome que ouviu na televisão” (Carvalho, 1995: 58).

Sendo contratada pela revista *Reflex*, a impreparada jornalista é incumbida de entrevistar Agustina Bessa-Luís sem fazer qualquer investigação prévia sobre a autora. Antes da entrevista, leu no comboio apenas um terço de *A Sibila*, do qual gostou muito do primeiro terço. Assim sendo, naturalmente lançou a inesperada pergunta à consagrada escritora: “Depois de *A Sibila*, tenciona regressar à escrita? E, se sim, porquê?” (Carvalho, 1995: 144). Como não registou corretamente as respostas, redigiu, com a cumplicidade de Jorge Matos, respostas que eram uma autêntica fraude.

Eduarda Galvão é um dos alvos preferenciais do narrador, cuja chico-espertice resulta em cenas hilariantes, como o relato do primeiro encontro com o futuro chefe:

«De início, assim desprevenidamente, o rapaz parecera-lhe um tudo-nada repugnante, mas logo se transformou num príncipe encantado, emergente de sapo, quando o fotógrafo, à puridade, lhe contou que o outro era o indigitado editor do departamento de Sociedade & Cultura duma nova publicação [...]. A metamorfose foi tão rápida que eu suspeito de que andou por ali uma fada, que fez trabalhar a varinha competente nesse preciso momento, operando a metamorfose de Eduarda após ter operado a do batráquio.» (Carvalho, 1995: 60)

A propósito deste tipo de jornalismo, Mário de Carvalho refere que a crítica deu lugar ao comentário, desprovido de conhecimento e de cultura:

«Substituiu-se a crítica pelo comentário jornalístico. Há, em dado momento, um retrocesso. Quem aparece a fazer crítica não tem a mesma espessura de conhecimento,

de cultura, de capacidade de associação, de sensibilidade em relação aos textos (...). Instalou-se muito desconhecimento da nossa literatura, às vezes até por falta de formação académica das pessoas que fazem esse trabalho.» (Carvalho, 2003: 46-47)

Podemos ainda associar a influência social que este tipo de jornalismo ao motivo que levou a que o coronel Bernardes, de *Fantasia para dois coronéis e uma piscina*, concebesse a piscina “por influência de um semanário, que trazia o cativante título de *Férias à Sua Porta*, e em subtítulo, «A hidroterapia é que está a dar»” (Carvalho, 2003: 110).

Numa terceira categoria do xadrez de personagens, surge o burocrata da *Fundação Helmut Tchang Gomes*, Joel Neves, que testemunhou a revolução de 25 de Abril de 1974. Perante a personagem Rui Alves, Joel Neves vê-se inadaptado aos tempos em que vive, incapaz de acompanhar e compreender as rápidas mudanças que o país atravessa, que se recusa a aceitar, é despromovido do cargo que ocupava até então: da escrita de ofícios passa a bibliotecário. A juntar a esta derrocada profissional, a sua vida pessoal é marcada pela prisão do seu filho, Cláudio Neves, facto que Joel, desencantado com o rumo que a vida leva, esconde de todos:

«quando o filho foi detido, julgado e condenado a sete anos de cadeia, beneficiando de amnistias e atenuantes, Joel conseguiu manter um segredo quase total. Em lhe perguntando alguém, dizia que Cláudio estava, ora na Suíça, ora na Áustria, ora no Canadá, tudo paradeiros respeitáveis.» (Carvalho, 1995: 35)

Perante a desilusão de ver o filho preso, do qual esperava um grande futuro, Joel mostra viver de aparências. No auge da desilusão, Joel Neves, que tinha sido simpatizante da direita, decide ingressar no Partido Comunista Português, solicitando a ajuda de Jorge Matos, comunista convicto e seu colega de faculdade. No entanto, acaba por não ser aceite, sendo o próprio Jorge Matos a comunicar-lhe a decisão:

«– O amigo comunicará que o Partido entende que não pode admitir no seu seio pessoas que arrancam cartazes progressistas e que se bateram contra a Revolução de Abril.» (Carvalho, 1995: 18)

Joel Neves parece representar o desencanto pela evolução do país e, movido por esse mesmo desencanto, tenta filiar-se num Partido Comunista moribundo, também à procura de sentidos. No entanto, esta demanda, repleta de humor, não parece fazer sentido num momento em que o partido é legal e aberto a todos. Neste sentido, Mário de Carvalho questiona o comunismo e o seu significado no Portugal dos anos noventa do século XX:

«Uma ocasião, Jorge Matos encontrou-o e dirigiu-lhe pela quinquagésima vez a pergunta que todos os comunistas de todo o Mundo já se fizeram, no íntimo, pelo menos quatrocentas vezes: “que significa ser comunista, hoje?”. Vitorino recolheu-se, sisudo, durante um momento brevíssimo. Depois, abriu um sorriso jovial, de orelha a orelha, e deu-lhe uma palmada sonora nas costas: “É pá, tem calma, pá!”, disse.» (Carvalho, 1995: 213)

Parece-nos claro que há uma intenção de continuar à procura do significado presente do Comunismo e, simultaneamente, um pouco de conformismo, mas também de esperança no futuro, dados na resposta de Vitorino Nunes, “É pá, tem calma, pá!”.

A última frase do romance – “E o Tejo continuou a correr, e os tempos a não haver meio de os parar.” (Carvalho, 1995, 213) – apresenta uma solução para os problemas que afetam a sociedade portuguesa e, invariavelmente, o próprio Comunismo. Por outras palavras, Mário de Carvalho parece sugerir que a única solução é a adaptação aos tempos, a vivência do presente e, não a constante revisitação exultante do passado, afastando-se assim dos nostálgicos defensores do tempo passado.

As histórias de Joel Neves e de Jorge Matos, assim como as de Eduarda Galvão, de Rui Alves e de Vera Quitério, responsável pelo bordão que dá nome ao romance, e dos demais personagens representam uma imagem possível do hiato que se abriu entre as expectativas trazidas pela redemocratização do 25 de Abril e seus resultados concretos, que como referimos não corresponderam ao esperado.

Em *Era bom que trocássemos umas ideias sobre o assunto*, Mário de Carvalho apresenta assim uma reflexão mordaz sobre a inversão do eixo dos paradigmas sociais nas décadas pós-revolução, que pode ser traduzida também no saber superficial de Bernardo Veloso, que só “tinha lido três livros, o que, considerando a média de leituras de alguns seus iguais, deve ser considerado uma vantagem comparativa invejável” (Carvalho, 1995: 83) e que vive a citá-los em seus artigos, ou de Eduarda Galvão.

A visão crítica, eivada de sarcasmo, atinge tudo e todos, mas não sem que seja notada alguma simpatia pelas personagens, pois a ironia destilada em direção aos personagens encerra, em conflito permanente, o desencanto dos sonhos desfeitos e alguma esperança.

Por tudo o que fomos aduzindo, este romance é uma crítica à sociedade pós-moderna, sendo para isso retratados os modelos tradicionais em declínio e a tentativa de criar novas possibilidades de modelos sociais. Ao ridicularizar as relações humanas, das quais o exemplo máximo é a personagem Eduarda Galvão, Mário de Carvalho apresenta

a realidade emergente da vivência pela aparência. Este facto constitui uma inversão dos valores da sociedade, que, no caso de Joel Neves, levou a que se tenha tornado descartável perante uma sociedade que exige o imediato e que transborda de um vazio cultural. Nos tempos retratados no romance, o virtual ultrapassa o real e, consequentemente, o próprio ser humano. Como este não é capaz de o acompanhar, emerge a cultura da aparência, retratada na personagem Eduarda Galvão.

Concluindo este capítulo, podemos estabelecer como temáticas essenciais presentes na mundividência crítica de Mário de Carvalho: a postura em relação ao passado, contraposto ao presente ridículo que compromete o futuro; a vivência segundo as aparências; e a evolução do Partido Comunista na sociedade portuguesa. A reflexão sobre estas temáticas provoca no autor um óbvio desencantamento, que se extrapola através das diversas personagens que cria com recurso à paródia e à ironia.

Relativamente à temática da vivência do passado, nota-se em várias personagens evocações do passado, glorificando-o, revivendo momentos com saudade, como é o caso de Pai e Mendonça, em *Água em pena de Pato* ou, de certa forma, Joel Neves, em *Era bom que trocássemos umas ideias sobre o assunto*. Não deixa de ser interessante que Alberto reclame para si o prestígio de ter sido formado pela Universidade Clássica de Lisboa dos bons tempos.

Este revivalismo leva a que as rotinas do presente das personagens sejam ocupadas com questões vulgares, que naturalmente levam à frustração. Na vulgaridade das personagens, surgem sinais dos tempos, como a imitação do modelo norte-americano, o recurso ao esoterismo numa busca de sentido para o presente. O medo, aliado ao espírito embrutecedor das massas, provoca atitudes drásticas, como a proposta de sacrifício humano em *Se perguntarem por mim, não estou*. Por fim, devido a esta falta de pensamento autocrítico no presente, surgem a inversão moral e ética, como no caso de Eduarda Galvão, personagem marcada pela ignorância e mesmo pelo carácter animalesco de algumas das suas atitudes.

A vivência segundo as aparências já é uma temática crítica tornada alvo secular na Literatura Portuguesa. Nestas três obras, verificamos a presença de várias personagens que são o oposto daquilo que mostram. Aníbal, de *Água em pena de pato* aproxima-se do pai, mas o seu grande objetivo é perverso – vender a quinta e receber uma fortuna. Fernando, de *Se perguntarem por mim, não estou*, aparenta ser respeitado socialmente, apreciador de bom uísque, corajoso e crítico dos modelos norte-

americanos. No entanto, os alunos não o respeitam, bebe qualquer uísque vulgar, é medroso e também adepto da CNN. Este mesmo Fernando critica a massificação do ensino, que levou a que toda a gente tirasse um curso superior, mesmo não tendo conhecimentos que considera como suficientes. Já a personagem Duarte, da mesma obra, não tem opinião, apenas vai concordando com as dos outros. A personagem Cecília tirou um grau académico por exibicionismo, uma vez que a Psicologia Abrangente não tem carácter científico.

Finalmente, a jovem jornalista Eduarda Galvão, de *Era bom que trocássemos umas ideias sobre o assunto*, é o exemplo máximo desta dicotomia do ser e do parecer. Esta personagem representa uma sociedade que aderiu ao *show off*, ao entretenimento, como se vivesse num *reality show*. Além disto, manipula todos em proveito próprio e quer ser famosa. Para esta personagem, o ser e o saber são remetidos para um plano secundário em relação ao parecer.

Tudo isto concorre para provocar o amplo desencanto em Mário de Carvalho, que o exprime através das personagens ou das intervenções das vozes narrativas. Este desencanto surge, em primeiro lugar, porque a Revolução dos Cravos não teve o efeito esperado, daí o título de *Água em pena de pato*, dado à primeira obra. Neste sentido, o autor demonstra que a sociedade evoluiu para longe do idealismo comunista da revolução. Desde então, a sociedade vive num marasmo, e não na desejável realidade. A personagem Álvaro chega mesmo a dizer que “A vida real estava à espera”.

Concomitantemente, nota-se um indisfarçável ceticismo em relação ao país, materializado no bom senso de Alberto, de *Se perguntarem por mim, não estou*. É mesmo denunciada a fuga às Humanidades, e às raízes multisseculares da cultura humanística, como causa provável da ignorância reinante. Como consequência da evolução rápida da sociedade, algumas personagens não se adaptam e tornam-se descartáveis, como Joel Neves, de *Era bom que trocássemos umas ideias sobre o assunto*. Incapaz de acompanhar a evolução social, decide tornar-se comunista.

Perante este desencanto reinante, fala-se, critica-se, mas não se age. Daí a referência ao falajar constante em Portugal, que é resultado da vontade de aturdimento, da fuga da realidade. Não se consegue interpretar os sinais exteriores, recorre-se cada vez mais ao telemóvel, que representa a proliferação de vozes. Mário de Carvalho alerta, em *Era bom que trocássemos umas ideias sobre o assunto*, para a necessidade de reflexão e critica a valorização excessiva do passado.

Finalmente, o autor analisa a evolução do Comunismo após a Revolução do 25 de Abril. Como já referimos, começa por mostrar a frustração face ao rumo seguido pelo país, para depois ridicularizar o próprio discurso das personagens conotadas com essa ideologia e, por fim, questionar o significado de se ser comunista atualmente e apresentar a resposta de que a solução é a adaptação aos tempos, a vivência do presente e, não, a constante revisitação exultante do passado.

Conclusão

O estudo presente nesta dissertação pautou-se pela permeabilidade, uma vez que, enquanto a pena discorria, novas ideias e conceitos foram surgindo e sendo questionados, num constante processo de reconstrução da linha mestra do raciocínio que delineámos para a consecução deste trabalho. Isto permitiu-nos uma maior clareza e assimilação dos vários aspetos que a obra nos levou a aprofundar.

Verificámos, ao longo deste estudo, que respondemos às questões que iniciais que formulámos na Introdução. Neste sentido, com o pós-modernismo, que Jameson apresenta como uma reação ao modernismo, cultura passou a ser um conceito mais abrangente e direcionado para as massas, o que, conseqüentemente, levou à inclusão da denominada *baixa cultura* nos materiais pós-modernos. Assim, *cultura erudita* e *baixa cultura* passaram a ser uma só *cultura*. No entanto, parece-nos que a *cultura erudita* é relegada para um segundo plano, sendo substituída nas massas por produtos culturais que objetivam o consumo rápido num curto espaço de tempo. Em Portugal, a denominada *baixa cultura* parece basear-se na *cultura popular*, numa aceção pejorativa, que Marvin Harris associa à ignorância. A isto, juntam-se os *media* de uma sociedade *light*, sem memória e pobre de ideias.

Como referimos no Capítulo I, Mário de Carvalho considera que o povo português, de um modo geral, está absorvido pela cultura de massas, com produtos de fácil assimilação, que é promovida pelos *media*, que se aproveitam da ignorância da herança cultural do povo aturdido e fazem surgir as mais diversas opiniões e absurdos, como os *reality shows*, num caso claro de uma conseguida manipulação de massas.

O aparecimento do conceito de novo-rico é a chave para a resolução desta trama, dado que categoriza as pessoas que acumularam riqueza, nem sempre de forma honesta e decente, e que se tornaram proprietárias de empresas do âmbito cultural, como são os casos de jornais, revistas, televisões, editoras, entre outras. Neste sentido, objetivaram apenas o lucro e, não, a qualidade dos produtos oferecidos.

Fantasia para dois coronéis e uma piscina é um romance tipicamente pós-moderno, se nos apoiarmos nas considerações de Arnaut que remetem para a crítica social herdada do neorrealismo e para a mistura de géneros, para a paródia e para a metaficção. Assume-se como um retrato cómico, paródico e mordaz da sociedade

portuguesa da viragem do século, materializado também na própria capa do livro, com uma piscina com o formato dos limites geográficos de Portugal.

Fantasia para dois coronéis e uma piscina marca a literatura portuguesa contemporânea, não só por se apresentar como um novo subgénero de romance – o cronovelema, que o autor refere participar da natureza da crónica, da novela e do cinema, como também pelo crítica satírica, mesmo mordaz, ao estado social e cultural de Portugal.

Tal como se observa ao lermos o romance, as marcas intertextuais são riquíssimas, quer de outros autores literários quer de outras artes, como da pintura ou do cinema, parodiadas pelas piscadelas de olho de que o coronel Bernardes se queixa nas páginas iniciais da obra.

Mesmo com a riqueza intertextual já referida, este romance remete várias vezes para aquele que, segundo Mário de Carvalho, é o livro primordial - *O livro grande de Tebas, navio e Mariana*, sendo diversas as associações que registámos entre os dois livros, das quais podemos destacar os episódios *Cruzador Graf von Hollenstein* e *Mar das estátuas*. Nota-se a provocação e a paródia, uma vez que o leitor comum não é o leitor atento, ideal, que Mário de Carvalho refere na obra.

Esta obra, *O livro grande de Tebas, navio e Mariana*, é a metanarrativa, de Mário de Carvalho. De forma paródica, *Fantasia para dois coronéis e uma piscina* torna-se também uma metanarrativa, que, partindo da ironia do narrador-autor, exige do leitor um conhecimento profundo do processo da escrita e uma memória literária vastíssima. De facto, o leitor de Mário de Carvalho é um leitor ideal, que o consegue acompanhar e com quem revela mesmo existir cumplicidade. Assim, o leitor apresentado na obra parece ser uma reprodução do próprio narrador-autor, o que não deixa de ser uma provocação e um desafio ao leitor real, comum, que acaba por instruir, tornando-o capaz de ler além da história.

A obra em estudo envolve a metaficção, a autorreflexividade e a autoconsciência, que envolve intencionalmente o leitor nos processos da escrita, em detrimento da simples representação do real.

Ainda no âmbito metaficcional, o narrador-autor estabelece outras relações além do leitor, como são os casos quer da história quer das personagens. Relativamente às relações com a história, *Fantasia para dois coronéis e uma piscina* sofre a contaminação de outras artes e a conjugação da literatura erudita com outros géneros no já referido subgénero híbrido do romance – o cronovelema, adequando-o ironicamente e

de forma provocatória ao leitor vulgar, como se este fosse um texto de fácil assimilação e interpretação. Ao incluir o termo *fantasia* no título da obra, Mário de Carvalho revela também a sua característica irónica, pois o vocábulo carrega em si várias conotações, que vão desde o conceito de imaginação ao de capricho ou extravagância, passando pelo de afastamento das regras estabelecidas.

Através de um processo de metalepse narrativa, o narrador-autor convoca as esposas dos coronéis para criticar o modelo patriarcal por que se rege Maria José e o modelo contemporâneo de Maria das Dores, que, apesar de estar a versar um mestrado, apresenta um comportamento criticável que não se coaduna com a sua posição social. Surge ainda o tio de Emanuel, a quem é permitido narrador, mas que é mandado embora, pois é o narrador que manipula a ação.

Em Mário de Carvalho, a reflexão metaficcional apresenta propósitos críticos, quer aos críticos literários quer ao próprio país. Este último caso materializa-se nos animais falantes, as personagens melro e mocho, que funcionam como reflexos do povo português e da sua tagarelice assim como do próprio narrador-autor, que observa e critica de modo assertivo.

Fantasia para dois coronéis e uma piscina é uma narrativa-espelho da sociedade e cultura portuguesas, em que a escrita recorre à crítica contundente, através do riso e da gargalhada assim como da paródia carnalizadora. Este facto deve-se, na nossa ótica, ao desencanto pela evolução do país depois da Revolução de 25 de Abril de 1974, não tendo havido investimento em áreas essenciais, como a educação e a cultura, que conduziu o país a um limbo tagarela.

Este desencanto evoluiu ao longo da escrita de Mário de Carvalho a partir de várias temáticas essenciais de reflexão, que são extrapoladas através das personagens criadas, com recurso à paródia e à ironia. Neste sentido, destacamos três linhas temáticas: a postura em relação ao passado, contraposto ao presente ridículo que compromete o futuro; a vivência segundo as aparências; a evolução do Partido Comunista na sociedade portuguesa. Analisámos estas temáticas e a sua evolução nas obras dramáticas *Água em pena de pato*, *Se perguntarem por mim, não estou* e no romance *Era bom que trocássemos umas ideias sobre o assunto*. Se em relação às duas primeiras linhas temáticas, as personagens e as suas rotinas sejam vulgares e frustrantes, que levam à nostalgia do passado, à imitação do modelo norte-americano e ao medo do exterior, em relação à terceira, nota-se um partido desajustado à contemporaneidade,

profundamente ridicularizado através da personagem Joel Neves, de *Era bom que trocássemos umas ideias sobre o assunto*.

Finalizando, em *Fantasia para dois coronéis e uma piscina*, Mário de Carvalho apresenta um olhar crítico sobre o passado, o presente e o futuro de Portugal, que se encontra ridículo e embrutecido, o que conduz o autor à narrativa paródica e satírica, repleta de fina ironia, para extrapolar o desencanto que sente pela situação contemporânea do país.

Bibliografia

1. Ativa

- Carvalho, Mário de (1982). *O livro grande de Tebas, navio e Mariana*. Veja. Lisboa.
- Carvalho, Mário de (1992). *Água em pena de pato. Teatro do quotidiano*. Editorial Caminho. Lisboa.
- Carvalho, Mário de (1994). *Um deus passeando pela brisa da tarde*. Col. *O Campo da Palavra*. Editorial Caminho. Lisboa.
- Carvalho, Mário de (1995). *Era bom que trocássemos umas ideias sobre o assunto*. Editorial Caminho. Lisboa.
- Carvalho, Mário de (2000). *Se perguntarem por mim, não estou seguido de Haja harmonia*, 2ª edição, Editorial Caminho. Lisboa.
- Carvalho, Mário de (2003). *Fantasia para dois coronéis e uma piscina*. Caminho. Lisboa
- Carvalho, Mário de (2013a). *Ashitueba*. In: *Contos capitais*, AAVV. Parsifal. Lisboa: 87 - 94.

2. Passiva

- AAVV (2014) *Mário de Carvalho – Homenagem à vida e obra*. Santo Tirso, Edições Cão Menor.
- Arnaut, Ana Paula (2012). *O processo criativo em Era bom que trocássemos umas ideias sobre o assunto*. In: *Ensaio sobre Mário de Carvalho, série Mito e (Re)escrita*. Imprensa da Universidade de Coimbra. Disponível na internet em http://dx.doi.org/10.14195/978-989-26-0548-7_6, consultado em 25/07/2018.
- Besse, Maria Graciete (1984). *Mário de Carvalho, O livro grande de Tebas, navio e Mariana*. In *Colóquio Letras*, **80**: 104-5.
- Legger, Guy (2000). Artigo sobre Mário de Carvalho no *Dictionnaire des auters*, visto por Raymond Moretti, sup. do *Magazine littéraire*, Paris. **385**: 32-40.
- Marinho, Maria de Fátima (1987). *O sentido da História em Mário de Carvalho*. In: *Os sentidos e o sentido. Homenageando Jacinto do Prado Coelho*. Cosmos. Lisboa: 401-410.
- Martins, J. Cândido Oliveira (2004). *Entrevista a Mário de Carvalho*. In: *Os meus livros*, **19**: 38-42.

- Martins, J. Cândido de Oliveira (2007). *Mário de Carvalho e o retrato melancólico de um país: ironia, paródia e desencanto* - 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.
- Martins, J. Cândido Oliveira (2011). *Mário de Carvalho e a reflexão metaficcional sobre o futuro do romance*. In: *Diacrítica*, 25 / 3, Centro de Estudos Humanísticos / Universidade do Minho: 23-44.
- Martins, Maria João (2003). *Mário de Carvalho: crónica do aturdimento*. In *JL – Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 864, 12/11:12.
- Mendes, António Manuel Gonçalves (2005). *Trimalquião, os coronéis e a piscina: retrato impiedoso de um país em crise*. In: *Ágora. Estudos clássicos em debate*, vol. 7, Aveiro, pp. 129-150.
- Piwnik, Marie-Hélène (1998). *Mário de Carvalho: crónica de um desfecho anunciado*. In: *Veredas*. Porto, 1: 317-325
- Piwnik, Marie-Hélène (1998a). *Mário de Carvalho: il était une fois la guerre...*, *Revue des Langues Néolatines*, número especial «Mondes lusophones», Paris : 57-70.
- Robilliard, Marie-Amélie (2002). *Água em pena de pato de Mário de Carvalho. Um teatro do desencanto*. Trad. de Manuel Ruas. Col. *Estudos de literatura portuguesa*. Editorial Caminho. Lisboa.
- Sanches, Maria (2012). *Fantasia para dois coronéis e uma piscina de Mário de Carvalho e a representação irónica do Portugal contemporâneo*. Dissertação de Mestrado em Literatura Portuguesa apresentada à Faculdade de Filosofia da Universidade Católica Portuguesa, sob orientação de José Cândido de Oliveira Martins. Braga, 116 pp.
- Silva, Maria de Fátima (2011). *Mário de Carvalho, In Excelsum: um retrato “clássico” do Homem contemporâneo*, in revista *Mathesis*, Universidade Católica Portuguesa – Departamento de Letras, disponível na internet em [https://digitalis.uc.pt/pt-pt-artigo/m%C3%A1rio_de_carvalho_excelsum_um_retrato_%E2%80%9Ccl%C3%A1ssico%E2%80%9D_do_homem_contempor%C3%A2neo](https://digitalis.uc.pt/pt-pt/artigo/m%C3%A1rio_de_carvalho_excelsum_um_retrato_%E2%80%9Ccl%C3%A1ssico%E2%80%9D_do_homem_contempor%C3%A2neo), consultado no dia 23 de março de 2018.

- Silva, Maria de Fátima (2012). *Tebas, a imagem literária do tempo e da história em Mário de Carvalho*, in *Ensaio sobre Mário de Carvalho*, série *Mito e escrita*. Imprensa da Universidade de Coimbra, disponível na internet em [https://digitalis.uc.pt/pt-pt-livro/tebas_imagem_liter%C3%A1ria_do_tempo_e_da_hist%C3%B3ria_em_m%C3%A1rio_de_carvalho](https://digitalis.uc.pt/pt-pt/livro/tebas_imagem_liter%C3%A1ria_do_tempo_e_da_hist%C3%B3ria_em_m%C3%A1rio_de_carvalho), consultado no dia 27 de outubro de 2017.
- Silva, Maria de Fátima (2015). *Fantasia para dois coronéis e uma piscina: ecos clássicos num contexto do séc. XX português*, in *A recepção dos clássicos em Portugal e no Brasil*, série *Mito e (Re)escrita*. Imprensa da Universidade de Coimbra, disponível na internet em <https://digitalis-dsp.uc.pt/bitstream/10316.2/37047/1/Cap%C3%ADtulo%2012.%20Fantasia%20para%20dois%20coron%C3%A9is%20e%20uma%20piscina.pdf?ln=pt-pt%20literaria.pdf>, consultado no dia 10 de outubro de 2018.
- Silvestre, Osvaldo Manuel (2004). *Mário de Carvalho: Revolução e contra-Revolução ou um passo atrás e dois à frente*. In: *Fluir Perene: a cultura clássica em escritores portugueses contemporâneos*, disponível na internet em [https://digitalis.uc.pt/pt-pt-livro/m%C3%A1rio_de_carvalho_revolu%C3%A7%C3%A3o_e_contra_revolu%C3%A7%C3%A3o_ou_um_passo_atr%C3%A1s_e_dois_%C3%A0_frente](https://digitalis.uc.pt/pt-pt/livro/m%C3%A1rio_de_carvalho_revolu%C3%A7%C3%A3o_e_contra_revolu%C3%A7%C3%A3o_ou_um_passo_atr%C3%A1s_e_dois_%C3%A0_frente), consultado em 6 de setembro de 2017.

3. Teórica

- Aguiar e Silva, Vítor Manuel de (1998). *Teoria da literatura*. 8ª edição, Coimbra, Livraria Almedina.
- Almeida, Onésimo Teotónio de (2017). *A obsessão da portugalidade – Identidade, língua, saudade & valores*. Quetzal. Lisboa: 29-48.
- Amaral, Fernando Pinto do (2000). *A literatura*. In REIS, António (org.) *Portugal anos 2000. Retrato de um país em mudança*. Círculo de Leitores e Comissariado de Portugal para a Expo2000 Hannover. Lisboa.
- Angenot, Marc (1989). *L'«intertextualité»: enquête sur l'émergence et la diffusion d'un champ notionnel*. In : *Revue des Sciences Humaines*.
- Ayala, Marcos & Ayala, Maria Ignez Novais (1987). *Cultura popular no Brasil: perspectiva de análise*. Ática. São Paulo.

- Arnaut, Ana Paula (2002). *Post-modernismo no romance português contemporâneo*. Almedina. Coimbra.
- Barrento, João (1990). *A razão transversal – requiem pelo pós-moderno*, in *Vértice*.
- Barreto, António (2002). *Mudança social em Portugal, 1960/2000*. Instituto de Ciências Sociais na Universidade de Lisboa, disponível na internet em <http://www.fcsh.unl.pt/docentes/luisrodrigues/textos/Mudan%C3%A7a%20Social%20em%20Portugal%20Ant%C3%B3nio%20Barreto.pdf>, consultado em 26/06/2017.
- Ceia, Carlos (2009). s.v. “Metanarrativa”, *E-Dicionário de Termos Literários* (EDTL), coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9, <<http://www.edtl.com.pt>>, consultado em 08-01-2017.
- Chauí, Marilena (1996). *Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil*. 6ª edição. Brasiliense, São Paulo: 227-233.
- Cicero, Marcus Tullius; Peabody, Andrew Preston (1886). *Cicero's tusculan disputations*, Livro II, Cap. 13, Little, Brown and Company, Boston, p. 96
- Coelho, Teresa (2003). “O livro do país patusco”, in: *Público*,. Lisboa. 06-12-2003.
- Eco, Umberto (1993) *Leitura do texto literário, lector in fabula*. 2ª edição. Editorial Presença. Lisboa.
- Eco, Umberto (2003). *Sobre literatura*. Trad. de José Barreiros. Difel. Lisboa.
- Fokkema, Douwe W. (1983). *História literária, modernismo e pós-modernismo*. Trad. de Abel Baptista. Veja. Lisboa.
- Genette, Gérard (1980). *Discurso da narrativa*. Col. *Vega Universidade*. Veja. Lisboa.
- George, João Pedro (2002). *O meio literário português (1960-98)*. Difel. Lisboa.
- Gonçalves, Henriqueta Maria (1999). *Novela*. In: *Biblos 3*. Editorial Verbo. Lisboa: 1187-1191.
- Harris, Marvin (2004). *Teorias sobre la cultura en la era posmoderna*. Trad. de Santiago Jordan. Crítica. Barcelona.
- Hoebel, E. Adamson & Frost, Everett L. (2006). *Antropologia cultural e social*. Trad. de Euclides Carneiro da Silva. Editora Cultrix. São Paulo.
- Hutcheon, Linda (1984). *Narcissistic narrative. The metafictional paradox*. Methuen. New York.
- Jameson, Frederic (1991). *Ensayos sobre el Posmodernismo*. Trad. Esther Pérez, Christian Ferrer e Sónia Mazzco. Ediciones Imago Mundi. Buenos Aires.

- Kaufman, Helena & Klobucka, Anna (Orgs.) (1995). *After the Revolution: twenty years of portuguese literature*. Columbia University. Ohio.
- Lima, Luís Costa (Org.) (1978). *Teoria da cultura de massa*. 2ª edição, Ed. Paz e Terra. Rio de Janeiro.
- Lopes, Óscar & Marinho, Maria de Fátima (Orgs.) (2002). *História da literatura portuguesa. 7: as correntes contemporâneas*. Alfa. Lisboa.
- Lopes, Rita (2004). *O poder dos media na sociedade contemporânea*. In *Agora.Net #4: Comunicação, media e sociedade*, disponível na internet em <http://labcom-ifp.ubi.pt/files/agoranet/04/lopes-rita-media-e-poder.pdf>, consultado em 02/05/2017, p. 7.
- Machado, Álvaro Manuel (1977). *A novelística portuguesa contemporânea*. ICLP. Lisboa.
- Machado, Álvaro Manuel (1996). *Dicionário de literatura portuguesa*. Presença. Lisboa.
- Machado, José Pedro (2003). *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. 8ª edição, Vol. II. Livros Horizonte. Lisboa: 264.
- Martins, J. Cândido (1997). *Naufração de Sepúlveda: texto e intertexto*. Replicação. Lisboa.
- Mattoso, José (2001). *A identidade nacional*. Col. *Cadernos democráticos*. 2ª edição, Gradiva Publicações, Lda. Lisboa.
- McHale, Brian (1987). *Postmodern Fiction*. Methuen. London.
- Mello, Néilson Cunha e (2009). *Conversando é que a gente se entende – Dicionário de expressões coloquiais brasileiras*. Texto Editores. São Paulo: 62.
- Merton, Robert K. & Lazarsfeld, Paul F. (2000). *Comunicação de massa, gosto popular e a organização da acção social*. In: Luiz Costa Lima, *Teoria da Cultura de Massa*. Paz e Terra. São Paulo: 112
- Mexia, Pedro (2004). *O pós-moderno*. In: <http://www.instituto-camoes.pt/arquivos/literatura/posmodern.htm>, consultado em 13/11/2005.
- Mourão, Luís (2011). *Algumas imagens de Portugal na ficção do pós-25 de Abril*, in Clara Rocha et alii (org.), *Literatura e cidadania do século XX*, Lisboa, IN-CM, 2011, pp. 419-438.
- Petrov, Petar (2000). *O realismo na ficção de José Cardoso Pires e de Rubem Fonseca*. Difel. Lisboa: 289-295.

- Real, Miguel (2001). *Geração de 90. Romance e sociedade no Portugal contemporâneo*. Campo das Letras. Porto.
- Reis, Carlos & Lopes, Ana Cristina (1996). *Dicionário de narratologia*. 5ª edição, Almedina. Coimbra.
- Reyes, Graciela *et alii* (1989). *Teorías literarias en la actualidad*. Ediciones El Arquero. Madrid.
- Rouanet, Sérgio Paulo (1992). *O irracionalismo brasileiro*. In *As razões do iluminismo*. Companhia das Letras. São Paulo.
- Santos, João Camilo dos (2000). *A literatura portuguesa contemporânea*. In: Pinto, António Costa (org.) *Portugal contemporâneo*. Sequitur. Madrid.
- Teixeira, Rui de Azevedo (2003). *O leitor hedonista. Sobre o romance português contemporâneo e outros textos*. Hugin. Lisboa.
- Valette, Bernard (1993). *O romance. Iniciação aos métodos e técnicas modernas de análise literária*. Trad. de Luís serrão. Editorial Inquérito. Mem Martins.
- Waugh, Patricia (1996). *Metafiction. The theory and practice of selfconscious fiction*. 5ª edição, Routledge. London.
- Wolf, Werner (2011). *(Inter)mediality and the study of literature*. CLCWeb: Comparative literature and culture, Volume 13.3., consultado na internet no sítio <http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol13/iss3/2/>, em 8 de julho de 2017.
- Woods, Tim (1999) *Beginning postmodernism*. Manchester University Press. Manchester.

Apêndice

Entrevista a Mário de Carvalho, realizada através de correio eletrónico, recebida em 15 outubro de 2006

1 – *Sendo o pós-modernismo um conceito tão vago, em que diversos estudiosos apresentam definições divergentes, gostaria de lhe perguntar o que é para si o pós-modernismo.*

Eu não sou propriamente um perito em teoria da literatura, nem se espera de mim, seguramente, que esteja em condições de expor e teorizar.

O que me ocorre - já que o mote me é dado - é que a noção de post-modernismo é controversa, com limites temporais muito fluidos. Há quem faça remontar o post-modernismo aos anos sessenta, há quem o identifique a partir dos anos setenta e oitenta do século XX.

Pessoalmente creio que resulta da verificação duma certa exaustão das vanguardas e, no que à ficção diz respeito, à consciência de que a remoção das chamadas “categorias da narrativa” havia propiciado o aparecimento, à sombra da cultura francesa, de toda uma casta de “parvenus” cuja vontade de exibição e desenvoltura discursiva não correspondia ao talento criativo.

Por outro lado, exauridas e esterilizadas ou não, o facto é que depois das vanguardas e do impacte de algumas experiências que tocaram os limites do romance, no turbilhão das transformações sociais e culturais em volta, com a proliferação vertiginosa de histórias e imagens nos nossos tempos, não era possível e seria supinamente ridículo, o regresso ao velho romance burguês do século XIX.

2 – *Considera o seu livro inserido na corrente pós-modernista ou pretende com ele criticar o pós-modernismo numa perspectiva de cultura portuguesa contemporânea?*

Quem quiser criticar, escreve uma crítica ou um ensaio. Eu apenas quis escrever uma narrativa. Acho que devo advertir, aliás, para aquilo a que se chama “falácia da

intenção”. A intenção do autor talvez não importe muito, até porque sujeita a demasiados circunstancialismos que bem podem ser menos duráveis que o texto.

Quanto ao post-modernismo e os meus livros. Retoma-se a narrativa com as suas categorias: personagem, espaço, tempo, conflito; misturam-se e confrontam-se os géneros literários; usa-se a paródia de género e a intertextualidade. Recupera-se o passado. Não se rejeita, antes se incorpora, o legado dos modernismos.

Se isto for sinal de post-modernismo, então será post-modernismo. O facto é que em nenhuma ocasião, me ocorreu, com boa ou má fé, considerar e aderir ao movimento na moda.

3 – Embora me pareça que cronovelema tenha sido utilizado por si como meio de afastar a Fantasia das narrativas superficiais desprovidas de qualquer significado muito frequentes actualmente, gostaria de lhe pedir uma definição desse mesmo conceito.

O romance participa da natureza da crónica, quando relata acontecimentos e dá conta de interrogações e espantos ligados ao tempo presente (a tagarelice, a garotice do futebol, etc); da natureza da novela, quando põe em acção personagens, com motivações e mostra o seu percurso no espaço e no tempo; da natureza do poema quando a prosa se desvia para um tom lírico (o Alentejo, a azinheira, a evocação das musas). Daí o cronovelema.

Quanto às sublitteraturas ou paralitteraturas, ou, em linguagem corrente, o “lixo literário” é um fenómeno que apenas reflecte a ascensão social e a alfabetização relativa das camadas sociais cujos antepassados recentes se limitavam a ouvir o senhor prior ler “A Rosa do Adro” de Manuel Maria Rodrigues.

4 – Em livros anteriores, quer de romance quer de teatro, como “Água em Pena de Pato”, “Se Perguntarem Por Mim Não Estou” seguido de “Haja Harmonia” e “Era Bom Que Trocássemos Um Ideias Sobre o Assunto”, nota-se um desencanto perante vários aspectos: relações interpessoais, o Partido Comunista, a sociedade portuguesa em todos os seus sectores. Em “Fantasia Para Dois Coronéis e Uma Piscina” há uma clarificação relativamente à crítica resultante desse desencanto, arrasando variados sectores da cultura e sociedade portuguesas. Como caracteriza esta evolução?

A sociedade portuguesa, infelizmente está cheia de menoridades e de lastros do passado, não raro vergonhosos. Sendo Portugal actualmente um país rico – basta passar por um país do chamado Terceiro Mundo, para perceber isso imediatamente – mantém-se atavismos de atraso e subdesenvolvimento que nos arrastam para alguns dos piores índices europeus. As chamadas elites são muito fracas, pensam com clichés (veja-se a pobreza subalterna de um movimento de patrões e servidores que há para aí, chamado Compromisso Portugal) e vivem de expedientes. A minha convicção é a de que o país poderia ser muito melhor e não há nenhuma boa razão para não estarmos ao nível dos melhores, remetendo para a obscuridade que lhes é apropriada os patrões do Vale do Ave, os latifundiários dos subsídios, os papagueadores bolorentos do “Compromisso Portugal” e outros, de servil libré, que pululam nos media.

5 – No romance em questão, aparecem pequenas fábulas. Será o mocho uma espécie de metáfora dos portugueses que assistem à mesquinhez, aos valores considerados relevantes pela sociedade, mas não querendo saber, afastando-se, ainda que sejam alertados para a necessidade de intervirem (o melro alerta o mocho para a realidade, mas este quer dormir, sem ser importunado)? E ainda, acha que o fosso entre a cultura pop portuguesa e a cultura erudita está em constante crescimento? Estarão os eruditos e os populares de costas voltadas e de forma irreversível?

O mocho e o melro são animais que vêm do mundo das fábulas, e também dos velhos textos indianos do “Panchatantra” que, aliás, é mencionado, mais que uma vez, no livro. Fazem um comentário e servem às vezes de coro, na acção.

Essa velha distinção entre cultura popular (poderíamos acrescentar a “cultura de massas” , com os combates de gladiadores, as lutas de animais , os futebóis, etc) e cultura erudita não parece muito produtiva.

Os meios de comunicação social de massas permitiram que numa curiosa dialéctica, as chamadas subelites (apresentadores de televisão e por aí fora) inculcassem em grandes camadas os seus próprios gostos e depois viessem clamar que esses são os gostos “do povo”.

Há interesses instalados que apreciam sobremaneira estas escolhas, tanto mais que elas servem perfeitamente os horizontes do autarca comilão, do patrãozinho da comunicação social, do mafioso futeboleiro e, de uma forma geral, dos grotescos tubarões do burgo.

6 – *Considera que o ensino superior pós-licenciatura está actualmente mais acessível e facilitista? Qualquer pessoa faz um mestrado nem que seja sobre nada como a Maria das Dores, que “não queria maçadas”? Ou será uma crítica à fuga às Humanidades, ao estudo da cultura clássica, à cultura erudita?*

O ensino está a pagar o preço da sua própria massificação. O nível de exigência é naturalmente muito mais baixo. Os próprios professores de hoje já foram formados dentro de um sistema que espera deles muito pouco e dos seus alunos ainda menos. Mas isso é preferível ao ensino elitista, para meia dúzia de “happy few” do tempo do fascismo.

A fuga às humanidades tem um preço muito alto e talvez inoportável à Liberdade. Resulta na extirpação da memória e com ela do espírito crítico.

No que respeita à criação, por exemplo, se não se conhecer o que está antes, é quase impossível ser-se original. E vai ocorrendo o espectáculo deprimente de alguém estar sistematicamente a descobrir os planos da pólvora, ou como dizem os franceses a “inventar a água quente”.