

Ritmos e pensamentos em *Fantasia para dois coronéis e uma piscina*, de Mário de Carvalho

Rosana Baptista dos Santos

Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri/UFVJM

RESUMO

Este artigo analisa os pensamentos e os ritmos, elementos essenciais para a composição de um texto literário, do romance *Fantasia para dois coronéis e uma piscina*, do escritor português Mário de Carvalho. Essa ‘fantasia literária’, designada como ‘cronovelema’ pelo autor, retoma os filósofos Aristóteles e Thomas More, para propiciar ao narrador, personagens e leitores, a partir da paródia da *Poética* e da *Utopia*, uma viagem por Portugal e pelo universo semântico do texto. Parte-se do conceito de intertextualidade para o estudo dos diálogos estabelecidos com temas e textos literários portugueses, da tradição literária grega e latina, centrando atenção nas discussões metaficcional e filosóficas reelaboradas por um autor-narrador e por personagens. O objetivo foi demonstrar como Mário de Carvalho recupera os temas clássicos para associá-los, de forma paródica e irônica, aos problemas da sociedade e do homem contemporâneo.

PALAVRAS-CHAVE: *Poética*. Fantasia. Paródia.

ABSTRACT

This article analyzes the thoughts and rhythms, essential elements for the composition of a literary text, from the novel *Fantasia para dois coronéis e uma piscina*, by Portuguese writer Mário de Carvalho. This ‘literary fantasy’, designated as ‘chronovelema’ by the author, takes up the philosophers Aristotle and Thomas More to provide the narrator, characters and readers, based on the parody of *Poetics* and *Utopia*, on a journey through Portugal and through the semantic universe of the text. Starting from the concept of Intertextuality for the study of established dialogues with Portuguese literary themes and texts, from the Greek and Latin literary tradition, focusing attention on metafictional and philosophical discussions elaborated by an author-narrator and characters. Starting from the concept of Intertextuality, the main goal was to demonstrate how Mário de Carvalho reuses the classical themes to associate them, in an ironic and parody-like way, with the problems of contemporary society and man.

KEYWORDS: *Poetics*. Fantasy. Parody.

Mário de Carvalho refere-se à *Fantasia para dois coronéis e uma piscina*¹ como um “cronovelema”, neologismo de ascendência clássica que invoca a imagem de viagem literária no tempo, caracterizado pelo amálgama inusitado de gêneros diversos como se fosse “um desconcertante festival de ilusionismo”.² É a potência criativa da palavra o tema central da narra-

1. CARVALHO, M. *Fantasia para dois coronéis e uma piscina*. 3 ed. Lisboa: Caminho, 2003. Todas as citações obedecem a essa edição. Em 2004, esse romance obteve o Prémio de Novelística do Pen Clube Português, patrocinado pelo Instituto Português do Livro e das Bibliotecas.

2. Cf. entrevista com o autor em SANTOS, 2009, 266.

* rosanabaptistasantos@gmail.com

Recebido em 22/08/2021
Aprovado em 25/11/2021

tiva, que se detém no desvelamento dos artifícios da criação literária, das contradições sociais e culturais de Portugal, as quais transitam pelo ápice da experiência portuguesa ultramarina e do declínio atual, contemporâneo de Mário de Carvalho³.

Os processos paródicos⁴, a ironia⁵ e os diálogos intertextuais⁶ criam o tripé sobre o qual se instala o ritmo narrativo dinâmico, alucinante, de um universo muito próprio do sonho, que conduz personagens e leitores, por meio de uma viagem, ao mundo da fantasia. Em cenas que ocorrem de forma simultânea, em patamares, um personagem busca a origem de sons de tiros enquanto, simultaneamente, o autor-narrador convida seu leitor a “viajar”, para que, como deuses onipresentes, pudessem deslizar por Portugal “(...) com vagar” (CARVALHO, 2003, p. 34). Agora, no controle desse universo que dominam, partem num *Renault Quatro*, veículo que conduz “o vedor de águas”, Emanuel Elói. A viagem, então, passa a ter uma conotação metafórica, porque leva leitor e personagens ao universo que se esconde por trás da criação literária, à ‘casa das máquinas’, e a funcionar como elemento organizador, diegético, do romance. Assim se forma a dinâmica quase cinematográfica do “cronovelema”, conduzida sempre por esses “viajantes do vocabulário, da semântica e da real fantasia” (CARVALHO, 2003, p. 19).

Eis que surgem, então, dois coronéis aposentados que haviam de retirado da cidade para morarem no Alentejo. É ali que se pode encontrar uma nova *fantasia para os dois coronéis e uma piscina*, obra que passa a representar metonimicamente o país, cuja vocação para desbravar mares parece longínqua e limitada pela nova ordem mundial.

Para a criação da nova fantasia, os coronéis Bernardes e Lencastre iniciam uma discussão introdutória irônica e metaficcional sobre os componentes de um texto literário, porque somente a ficção teria o condão de inventar mundos fantásticos. Para o coronel Bernardes, o romance que discutia, *O Apicultor e o Bidão de Mel*, escrito por sua esposa, era composto por “(...) deambulações, opiniões, descrições, filosofias, desarrumação (...) desnecessárias”. Um texto, ao contrário, deveria “(...) apressar-se para o evento, começar logo a meio da coisa e eliminar os desvios e as imaginações que só servem para encher. Um homem com pescoço de cavalo, por exemplo (...)” (CARVALHO, 2003, p. 15-16). A posição assumida pelo personagem é, de fato, a posição de Horácio⁷ (*Ars.* v. 01-37 *passim*), crítico de desvios que afastam a construção da verossimilhança.

3. Este texto é parte da tese de doutorado sobre a obra de Mário de Carvalho. Agradeço à Capes (Coordenação de Aperfeiçoamento Pessoal de Nível Superior) pela concessão de bolsa de pesquisa para a realização desse estudo na Universidade de Coimbra, em 2018.

4. Cf. definição de paródia em SANT’ANNA, A. R. *Paródia, paráfrase & cia.* 2. ed. São Paulo: Ática, 1985; HUTCHEON, L. *Uma teoria da paródia.* Lisboa: Edições 70, 1989.

5. Cf. o estudo de HUTCHEON, L. *Teoria e Política da Ironia.* Tradução de Julio Jeha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000; XAVIER, L. G. *O discurso da ironia.* Lisboa: Novo Imbondeiro, 2007.

6. O termo é usado por J. Kristeva ao tratar da Intertextualidade. Cf. KRISTEVA, J. *Introdução à semântica.* São Paulo: Perspectiva, 1974a, p. 64.

7. Cf. Hor. *Ars.* v. 01-37 *passim*. “Se um pintor quisesse juntar a uma cabeça humana pescoço de cavalo e a membros de animais de toda a ordem aplicar plumas variadas, de forma que terminasse em torpe e negro peixe a mulher de bela face, conteríeis vós o riso, ó meus amigos, se a ver tal espetáculo vos levassem? (...) Em suma: faz tudo o que quiseres, contando que o faças com simplicidade e unidade”.

Seu interlocutor, coronel Lencastre, passa a elencar os elementos que acredita serem indispensáveis a um texto ficcional: a ação, os personagens, os pensamentos, o ritmo e a “espectacularidade da coisa”. A resposta irônica ao amigo é a repetição de um trecho da *Poética* de Aristóteles⁸, do qual extraímos dois elementos para análise, os pensamentos e o ritmo, com base em uma das afirmativas do personagem: “(...) o mais importante é o entrecho (...) o pensamento, os conceitos. (...) Há ainda a toada, o ritmo, que é importante (CARVALHO, 2003, p. 16).

Os pensamentos, os conceitos

Segundo Aristóteles, o terceiro elemento da tragédia é o pensamento, que “consiste em poder dizer sobre tal assunto o que lhe é inerente e a esse convém” (Aris. *Po.* 1450 b -4).⁹ Partindo desta afirmativa, que é retomada pelos coronéis como um componente essencial do romance, analisaremos a seguir alguns pensamentos e conceitos importantes (e frequentes) em *Fantasia para dois coronéis e uma piscina* (2003), como a utopia, o sonho como manifestação do além, o tema da Fortuna e a interferência dos deuses no destino humano.

Começamos pela ilha imaginária descrita por Thomas More, *Utopia*, imagem fantástica de um refúgio, que possibilita a fuga de um cotidiano impeditivo da felicidade humana. A utopia é o oposto da realidade, e como elemento de crítica ao universo em que vivemos, pode, por meio da fantasia, construir mundos totalmente satisfatórios, nos quais o *autómatos bíos* supre aquilo que é absolutamente necessário ao homem tanto sob o ponto de vista material quanto espiritual (MORE, 2004, p. 151). Se atentarmos para o romance, perceberemos certos traços de uma tradição utópica, a começar pela idealização da vida no campo, que é vista pelos coronéis como um paraíso, um refúgio, em contraposição à vida na cidade, tomada pela tagarelice.

Chamamos a atenção para o fato de que a ideia da vida campestre, representada como um *locus* de bem aventurança frente às dificuldades e enganos da vida urbana, ou seja, uma visão utópica do campo, já estava presente na obra de Aristófanes, sobretudo em *Paz*¹⁰. Logo que se instalou no campo, Bernardes “começou a entoar loas a tudo o que descortinava ao redor, o humilde alecrim, a melancolia dos rebanhos, a vida simples e filósofa dos pastores, os ritmos retardados das horas, a fauna, a flora (...)” (CARVALHO, 2003, p. 32).

Entretanto, não é só através da ideia do campo como sinônimo de felicidade que a noção de utopia se apresenta no romance. O universo automático (*autómatos bíos*),¹¹ outro relevante componente da gramática da utopia, através da ideia de que ‘é possível ser feliz porque

8. Sobre a definição de tragédia, das partes e dos elementos essenciais, cf. Aristóteles. *Po.* 1450 a- 16-23.

9. Para a citação de autores gregos adotamos as abreviaturas de H. G. LIDDELL-R.; SCOTT – H. STUART JONES, *A Greek-English Lexicon* (Oxford, 1996). Quanto aos autores latinos, as siglas de referência são as estabelecidas por S. HORNBLLOWER; A. SPAWFORTH, *The Oxford Classical Dictionary* (Oxford / Nova York: 1996).

10. Cf. a análise da tradição utópica na comédia grega em MELERO, 2001, p. 08.

11. Cf. estudo de MELERO, 2004, p. 160.

a própria Terra atende a todas as necessidades humanas' é, nesse romance, convertido em um "carro automático", que conduz ou salva Emanuel de algumas situações difíceis sem que seja necessário que o personagem conduza o veículo ou faça esforços. Quando Emanuel conversa com Sandra no carro, conta-lhe o episódio em que o velho *Renault* navegou pelo mar de altas ondas e como o condutor apreciava a maresia, "sem precisar de se preocupar muito, porque o carro sabia o caminho" (CARVALHO, 2003, p. 62). Emanuel é salvo de situações perigosas pelo automatismo técnico de seu *Renault*: "Nenhum deles reparou, ingratos, na prontidão da máquina. Deve haver muitas situações parecidas na vida, em que os objetos apaziguam, facilitam, apressam-se para sítios competentes, aninhando-se debaixo de nossa mão, mas andamos sempre distraídos e não reparamos" (CARVALHO, 2003, p. 109). Observe-se que os termos que caracterizam as ações do carro, como "prontidão", "apaziguar", "facilitar", "aninhar" e "apressar-se" encontram-se no domínio semântico da "gramática" da utopia¹².

Relacionado à utopia pela possibilidade de acesso a mundos e situações inusitadas e ilusórias, o sonho, na Antiguidade, podia ser entendido como uma manifestação oracular do além, ou do querer dos deuses, que podiam orientar seus protegidos através de revelações do futuro. No artigo em que discute a adivinhação no mundo helenizado, Brandão (1991) ressalta o papel de alguns homens singulares, os adivinhos, que servem de ligação entre as esferas espirituais e o mundo dos mortais, através da decifração de presságios. Quanto à transmissão destas predições, podem ocorrer "através de um número codificado de procedimentos que conformam verdadeiros *tópoi* literários: a revelação em sonhos, através do êxtase, do diálogo com os deuses, mortos ou *daímones*, ou da interpretação de sinais do céu" (BRANDÃO, 1991, p. 109). Este adivinho, continua o autor, é descrito como aquele que leva uma vida santa, que se afasta de trabalhos lucrativos e "apresentado muito comumente como peregrino (...)" (BRANDÃO, 1991, p. 111-112), cuja autoridade depende da relação com alguma divindade. Esta é exatamente a descrição de Emanuel Elói, o único personagem do romance que tem sonhos premonitórios, sempre relacionados à visão de um deus. Assim o personagem descreve o sonho¹³:

– Eu estou assim numa espécie de eira, redonda (...). De repente, por cima da minha cabeça zune uma espécie de guindaste de pau, prò tosco, e sai de lá um fulano muito alto, em grande espalhafato, com uma cara torcida, uma bocarra medonha e cabeleira arreganhada, que desata numa tremenda gritaria em língua de trapos. Ah, e um gesto larguíssimo, autoritário, como se estivesse a mandar em mim. Deve ser um deus (CARVALHO, 2003, p. 35-36).

12. Também o personagem central de *Era bom que trocássemos umas ideias sobre o assunto*, Joel Strosse, ao vivenciar os problemas do dia-a-dia que a todos afligem, como os assaltos, desenha os traços gerais de uma outra sociedade em que tais problemas não ocorreriam. O narrador não sabe bem onde ela ficaria, mas deve estar "(...) com a ilha da Utopia à vista, rebrilhante dos ouricalcos da Atlântida" (*Era bom*, p. 152).

13. Cf. também CARVALHO, 2003, p. 103. "(...) ocorreu a Emanuel aquela imagem dos sonhos, de um deus dependurado de uma grua que lhe aparecia de súbito em frente, a vociferar".

Na verdade, estes sonhos são presságios dos salvamentos pelos quais Emanuel passará ao longo de sua viagem, o que nos remete para outra questão constante no romance: a interferência dos deuses no destino humano. Mesmo com o tom irônico que cerca a aparição destes deuses, é um deles quem salvará Emanuel após o coronel Bernardes persegui-lo para salvar sua honra ofendida pelo caso do personagem com sua esposa. “Mas nisto, ouviu-se uma espécie de sopro, como se fosse o bufar de um gato, e uma figura resplandecente, vestida de uma maneira inidentificada, pelo menos por aqueles três, apareceu na copa duma árvore (...) É a Nossa Senhora – gritou Neusa” (CARVALHO, 2003, p. 224). A figura luminosa que salva Emanuel da metralhadora *Uzi* do coronel é confundida por uma das personagens com “Nossa Senhora”.

São claras as inversões realizadas pelo autor: em primeiro lugar, o personagem está em meio a uma situação vulgar de adultério, que em nada se assemelha aos outros salvamentos realizados por um *deus ex machina* na tragédia; em segundo lugar, a confusão da personagem aponta para uma visão da cultura portuguesa como uma mistura de várias outras civilizações: os mitos gregos fundem-se aos deuses (ou santos) cristãos. Não se pode negar, entretanto, que Emanuel é um escolhido dos deuses, perante as intervenções frequentes dessas divindades quando o personagem está em perigo.

É relevante salientar que a interferência de deuses no destino humano relaciona-se ao tema da ‘roda da fortuna’. O caráter transitório da felicidade humana foi um tema abordado por Heródoto (cf. 1. 29-32) através de uma conversa entre Sólon e Creso, rei da Lídia, que se tornou uma das passagens mais relevantes para a análise das “ideias ético-religiosas e histórico-filosóficas em Heródoto”¹⁴, bem como do pensamento ético-social contemporâneo. Sólon fundamentou seu discurso em duas considerações sobrepostas: “as condições humanas são instáveis e a felicidade de hoje pode ser seguida de desastres”.¹⁵ Este tema clássico da “roda da Fortuna” é evocado pelo personagem Bernardes quando é demitido da administração do condomínio: “mas a fortuna é uma amiga duma noite. Em nos encontrando na rua, no dia seguinte, se calhar, finge não nos reconhecer. Ainda um homem lhe sorri, já ela voltou costas e vai acalantar outro que menos a soube merecer!” (CARVALHO, 2003, p. 28). Este é o mesmo pensamento que encontramos em Heródoto (1. 32), segundo o qual não se pode nunca dizer que um homem foi feliz sem que o fim de sua vida tenha chegado, já que a sorte pode mudar a qualquer momento.

14. Cf. introdução à tradução do Livro I de Heródoto realizada por FERREIRA; SOUSA E SILVA, 2002, p. 07.

15. Cf. introdução à tradução do Livro I de Heródoto realizada por FERREIRA; SOUSA E SILVA, 2002, p. 08.

A ‘toada’, o ritmo

O jogo intertextual com a literatura greco-latina é estabelecido através da tradicional invocação épica à Musa: o narrador recorre à Polímnia¹⁶ para que conduza seu pensamento em meio à algazarra proveniente do sul do país¹⁷:

Parte, pois, vai pensamento sobre asas douradas, fuge, deixa-te levar pela gentil Polímnia, grácil musa que por mim zela, e que não rejeito invocar, busca-me o lugar geográfico daquelas falas, não te percas nem iludas com o clamor grosso que atroa agora os horizontes, logo passará, esvanecido na aragem, vai e corre mais rápido, mais devagar, segue-me esta ancestral carreteira de sulcos em paralelo, por trilhados verdes pastos (...) (CARVALHO, 2003, p. 17).

A escolha de uma Musa que produz hinos para ser guia e protetora do narrador por si só poderia indicar a estrutura desse romance, que se compõe de diversas histórias, sons,¹⁸ temas e reflexões que se entrecruzam. Além de servir como uma interlocutora do narrador e como guia e zeladora de seu destino, a filha de Zeus e Mnemósine cumpre a função de cuidar para que os fatos não sejam esquecidos. A esse respeito, nota Brandão (1991) que “a assistência que o poeta pede à deusa refere-se, contrariamente ao que se costuma supor, não tanto à concessão de ‘engenho e arte’ para compor o poema, mas principalmente à garantia de fidelidade à memória do que se canta”.¹⁹ É por isso que o narrador lhe pede que tome notas de determinados eventos ou sons relevantes. Vejamos: “convém, bela musa, que anotes estes sons que, apurando bem o ouvido, provêm da casa dos coronéis e espraiam suaves compassos de Albinoni e Monteverdi, só ao alcance de quem estiver abusivamente perto” (CARVALHO, 2003, p. 20).

Curiosamente, ao final do texto (CARVALHO, 2003, p. 227), o autor-narrador retoma a célebre estrofe de *Os Lusíadas* de Camões, na qual há um diálogo com a Musa, expressando um profundo pessimismo em relação ao seu povo e ao seu país. A passagem a que nos referimos é a seguinte:

Não mais, Musa, não mais, que a lira tenho
Destemperada e a voz enrouquecida,
E não Canto, mas de ver que venho
Cantar a gente surda e endurecida.
O favor com que mais se acende o engenho,

16. BRANDÃO, 1991, s.u. Polímnia é a musa “rica em hinos” ou “a que os inspira em abundância”. A ela é atribuída a invenção da lira. “Ora aparece como inspiradora e protetora da dança, ora da geometria, e não raro da história e da retórica”.

17. Observe-se o estilo convencional que Mário de Carvalho adota na invocação à musa.

18. Os sons aos quais nos referimos são aqueles que o narrador denomina de “pulsão coloquial”, que variam desde um “estado de tagarelice” (cf. p. 11) dos seres humanos até as conversas entre um Mocho e um Melro (cf. p. 143-145); e os sons de várias músicas que ecoam (ou são mencionadas) no texto (cf. p. 46, 48, 50, 54, 74, 132). De acordo com Wellek; Warren, 2003, p. 202, “toda obra de arte literária é, antes de tudo, uma série de sons da qual surge o significado”.

19. Cf. BRANDÃO, J. L. Primórdios do épico: a *Iliada*. In: APPEL, M. B.; GOETTEMES, M. B. (org.) *As formas do épico: da epopéia sânscrita à telenovela*. Rio Grande do Sul: Editora Movimento / SBEC, 1992, p. 40-55. p. 47.

Não no dá a Pátria, não, que está metida
No gosto da cobiça e da rudeza
Dua austera, apagada e vil tristeza (CAMÕES, 10-145).

No artigo em que discute a questão da “viagem sublimada” e da “viagem renegada” em *Os Lusíadas*, Gotlib afirma que nesta estrofe pressentimos “a sombra do Velho do Restelo, personificada na voz pessoal do poeta, demarcando os fatídicos anos de 1580: morre Camões e morre Portugal como reino autônomo, passando à submissão dos Felipes de Espanha” (GOTLIB, 1979, p. 128-143).

Em *Fantasia para dois coronéis e uma piscina*, o autor recupera os versos camonianos, mas inverte o tom sério com que o poeta encerra o texto, assim dizendo: “Nô mais, ficção, nô mais! Desce tu, Musa, a de sorriso loução, ganha-me benevolência dos meus concidadãos e diz-me: Há emenda para este país?” (CARVALHO, 2003, p. 227). É no mínimo sugestiva a mudança efetuada no texto de Mário de Carvalho: a palavra Musa foi substituída por ficção, que como assinalou Brandão (2005, p. 178), seriam termos sinônimos. Após as críticas feitas ao país, o narrador, ironicamente, indaga à Musa se é possível que haja nele mudanças, embora enfatize o caráter ficcional de seu texto. De certa forma, esse autor-narrador retoma a crítica e a descrença com que o Velho do Restelo²⁰ se refere a Portugal; contudo, como é próprio nesta obra de Mário de Carvalho, a crítica ao país e aos seus costumes é pintada, como diria Machado de Assis, “com a pena da galhofa e a tinta da melancolia” (ASSIS, 1997, p. 16)²¹. Podemos, pois, retomar a afirmação de Mendes segundo a qual “a invocação da musa Polímnia só pode ter aqui um efeito paródico. De facto, o heroísmo, que é adequado na epopeia, é posto a ridículo por uma narrativa que só para o parodiar o convoca” (MENDES, 2005, p. 142-143).

A linguagem é várias vezes mencionada pelo autor-narrador, que se interroga sobre qual estrutura discursiva deve priorizar, ou seja, que linguagem usar, mais plana ou mais ornamentada, porque “é com a palavra exacta que se abre a caverna do tesouro, é com a palavra que se trazem aos nossos dias as mouras encantadas” (CARVALHO, 2003, p. 155), é pela palavra que se libertam os “espíritos vivos, aprisionados” (CARVALHO, 2003, p. 155). Por esse motivo, o narrador tenta adequar a linguagem ao tipo de personagem e às ações que descreve:

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

20. Cf. também as exortações do Velho do Restelo em CAMÕES, *Os Lusíadas*, 4. 94-104.

21. O romance brasileiro tem vários pontos em comum com o romance português que analisamos, como os diálogos com o leitor, a ironia, as discussões metaficcionais e o elemento fantástico.

Enquanto o autor-narrador assume sempre uma linguagem elevada, outros personagens adotam uma forma de falar compatível com seu meio social ou com o grupo a que pertencem: ao filho do coronel que é *hippie*, o autor dá-lhe uma linguagem coloquial e repleta de gírias, que fala “à moderna, linguagem viva, do povo mesmo” (CARVALHO, 2003, p. 73), porque para o jovem ninguém mais se importaria com questões gramaticais (CARVALHO, 2003, p. 75); ao passo que o diálogo entre o mocho e o melro tem sempre uma correção gramatical impecável, conversas contêm uma reflexão paradigmática sobre a vida humana. Para os pássaros que observam as atividades dos humanos e intercalam outras histórias no enredo principal, o modo de falar dos humanos não é satisfatório. O Melro explica-nos o porquê da insatisfação: “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, p. 41). Note-se como o Melro e o Mocho associam-se às imagens dos homens que viraram pássaros em *Aves*, de Aristófanos. De acordo com Lausberg, a metáfora é “a substituição de um *verbum proprium* por uma palavra, cujo significado entendido *proprie*, está numa relação de semelhança com o significado *proprie* da palavra substituída” (LAUSBERG, 1967, p. 163 § 228-231), ou seja, é uma figura de linguagem através da qual é possível estabelecer uma relação de semelhança entre palavras ou expressões, empregando uma no lugar da outra²². Ao sugerir a utilização da metáfora, o Melro afirma que este é um recurso que pode exprimir imagens comuns de formas diversas, o que valorizaria o texto.

Esta parece ser também uma preocupação do autor-narrador, que se traduz no cuidado com a construção das cenas e imagens. Um simples posto de gasolina com um prédio envidraçado é associado às hospedarias do século dezenove: “As estações de serviço merecem ponderada especulação, têm muito que se lhe diga. Estão para os tempos de agora como as malas-postas para os remotos viajantes do princípio do século dezanove e, bem assim, as postas de muda dos períodos e lugares em que existiram (...)” (CARVALHO, 2003, p. 103). Não menos sugestiva é analogia da teia de Penélope com a construção da miniatura do *Galeão Grande*, quando o coronel Lencastre todas as manhãs desfazia “meticulosamente a aplicação maljeitosa da véspera” (CARVALHO, 2003, p. 146). Esse mesmo gosto pelo uso de figuras de estilo também é mencionada no romance *Era bom que trocássemos umas idéias sobre o assunto*, em que o autor-narrador elogia o uso da analepse: “Abra-se aqui uma analepse, que é a figura de estilo mais antiga da literatura, vastamente usada pelo bom Homero, quando não dormia²³, e não sei mesmo se pelo autor do *Gilgamesh*²⁴. Logo verei com mais vagar” (*Era bom*, p. 20-21).

22. A metáfora pode ser definida “também como ‘comparação abreviada’, na qual o que é comparado é identificado com a palavra que lhe é semelhante. À comparação ‘Aquila lutava como um leão’ corresponde a metáfora ‘Aquila era um leão na batalha’”. (Cf. LAUSBERG, 1967, p. 163 § 228-231).

23. Cf. Hor. Ars. 358-360 e análise do conto *A inaudita Guerra da Avenida Gago Coutinho*.

24. *Gilgamesh* é uma das obras literárias mais famosas da literatura mesopotâmica. Este poema épico contém doze cantos e foi composto provavelmente de 1800 a 800 a. C. Há vários pontos de contato entre este texto e o *Gênesis*, sobretudo a narrativa sobre o dilúvio, bem como com a *Teogonia* de Hesíodo. Veja-se a relação entre os dois textos e trechos traduzidos do poema em FERREIRA, J. R. *Mitos das origens*. 2 ed. Coimbra: Coleção Fluir Perene, 2008. Cf. também WEST, M. L. *The East face of Helicon: West Asiatic Elements in Greek Poetry and Myth*. Oxford: Clarendon Press, 1997.

A escolha vocabular revela um cuidado do autor em associar determinadas palavras ao desenho de quem fala, para que a linguagem não desmintas a configuração do personagem. Além do mais, as palavras contagiam tudo em um texto, por isso se deve escolhê-las com cuidado:

Tenho luzes suficientes para saber que as palavras num texto se contaminam umas às outras, de maneira que, lançando eu aqui as minhas, mais cedo ou mais tarde, por via osmótica ou diluição homeopática, acabarão por chegar ao destinatário, circule ele mais “supra” ou mais “infra” em relação ao ponto de inserção. E se não encontrar maneira mais rápida e expedita de contacto, aqui deixo depositada a seguinte declaração do tio de Emanuel (CARVALHO, 2003, p. 82).

Quando o tio de Emanuel se intromete em um episódio dos coronéis para dar sua opinião, o autor-narrador, irritado com o outro que não abandona a cena, pergunta: “ainda estás entre nós?”, pois ele estaria “roubando o protagonismo aos outros” (CARVALHO, 2003, p. 87). É que o tio de Emanuel discordava das intenções retóricas de uma personagem - baseadas na relação entre ‘tom’ e ‘conteúdo’ -, assegurando que o correto seria se pronunciar, como ele próprio, “pelos conteúdos” (CARVALHO, 2003, p. 87).

O autor-narrador se defende dizendo que mesmo quando há excessos nas falas dos personagens, ele não guilhotina “a palavra. Somente, num rápido e disfarçado aparte, aproveito o privilégio autoral (designado na lei por ‘apanágio do autor gravado’) para o denunciar como um dos empedernidos faladores contra quem esta modesta obra se insurgiu” (CARVALHO, 2003, p. 88). Como dissemos, esta parece ser uma preocupação recorrente na obra do autor, pois também em *Era bom que trocássemos umas ideias sobre o assunto*, a linguagem é adaptada em função do destinatário do texto; assim, simplificam-se os termos quando o discurso é dirigido a um jovem marginal (CARVALHO, 2003, p. 85); ou revela-se a banalidade do vocabulário através da escolha de uma frase qualquer, quando o que é dito pelo personagem é irrelevante (CARVALHO, 2003, p. 73). É de modo irreverente e irônico que o autor se refere aos ‘lugares comuns da linguagem’: “E só não exclamo ‘o vinho está tirado, há que bebê-lo’ porque eu já gastei a expressão umas linhas acima” (CARVALHO, 2003, p. 67).

Mas nem sempre a relação do autor com a língua é fácil, ou mesmo, nem sempre é possível utilizar com precisão os vocábulos. Essa dificuldade é exposta pelo narrador da seguinte forma: “Houve um silêncio comprido que eu não sei como qualificar. Talvez, em explicando como as personagens se encontravam e o que faziam, possa alguém, mais hábil que eu, encontrar a qualificação para o silêncio que é, da Língua Portuguesa, a palavra mais difícil de adjetivar novamente” (CARVALHO, 2003, p. 77).

Cabe salientar, ainda, sobre a dificuldade de escolha vocabular, a questão da importação de estrangeirismos. A língua portuguesa assimilou diversas palavras de variadas línguas ao longo do tempo, mas isso não significou um problema intransponível, na medida em que estas palavras foram adquirindo, pela própria necessidade de seu uso, um caráter nacional, é o que nos indica o

narrador: “soltas e breves, como *flashes* (palavra que eu, por incompetência, não consigo verter em Português, parecendo-me *relance* demasiado fraco (...))” (CARVALHO, 2003, 51)²⁵.

Da mesma forma que se cuida (e se discute) a escolha vocabular, o autor utiliza uma forma de pontuação diferente para os personagens. A mensagem que a seguir é deixada para o sobrinho constitui-se de um monólogo em que o tio discute suas relações com as mulheres: à moda do texto narrativo de José Saramago, parte do recado deixado para Emanuel não possui uma pontuação tradicional; ao contrário, querendo expressar um fluxo de consciência, o uso de vírgulas no lugar dos pontos parece dar ao texto a mesma dinâmica veloz do pensamento (CARVALHO, 2003, p. 83-84).

É também com uma preocupação com a “toada” do texto, que o romance português busca algumas fórmulas e epítetos ornamentais (aqueles que servem para completar um verso) próprios da epopeia grega. Os versos da *Odisseia* e da *Ilíada* “Quando surgiu a que cedo desponta, a Aurora de róseos dedos (...)” (cf. *Il.* 1.477, 2.48; *Od.* 2.1., 4.431) anunciam (ou antecedem) sempre um evento relevante ou as ações grandiosas do herói épico. Em *Fantasia para dois coronéis e uma piscina*, a retomada dessa fórmula ocorre da seguinte forma: “Daí a umas horas, vinha perto a manhã, já toava a orla do céu a aurora de róseos dedos (...)” (CARVALHO, 2003, p. 61, grifo nosso); “ao nascer da roxa aurora” (CARVALHO, 2003, p. 216, grifo nosso); estas citações inseridas na narrativa produzem um efeito irônico, na medida em que antecedem atos que não seriam considerados elevados para o padrão narrativo épico. Isso porque, a temática do romance certamente não recai sobre a imitação de homens nobres e ações elevadas (Aris. *Po.* 1448b-24; 1449b-9), ao contrário, incide sobre os desencantos do narrador a respeito de um país tomado por “uma pulsão coloquial” (CARVALHO, 2003, p. 11).

Portanto, entendendo “a literatura [como] coisa pouco séria num mundo que decerto só pode ser levado a sério por quem não o for, ou, inversamente, que é nesse mundo aquilo que nos resta de sério (...) ou o que nos permite suportá-lo”²⁶, Mário de Carvalho - ao refazer mitos, desfazendo a *gravitas* do passado - propõe obras muito a gosto do nosso tempo, como um “indutor de desilusões ou de pesadelos”²⁷, mas que guardam o humor, ou, mais ainda, o sabor de ser capaz de lançar um olhar crítico sobre o passado, o presente e o futuro em espaços múltiplos.

Referências

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Souza. Lisboa: Fundação Gulbenkian, 1986.

BRANDÃO, J. L. A adivinhação no mundo helenizado do segundo século. *Clássica*, São Paulo, v. 4, n. 4, p. 103-121, 1991.

25. Cf. a discussão saudosa do narrador sobre a etimologia da língua portuguesa em CARVALHO, 2003, p. 63.

26. SILVESTRE, 1998, p. 213.

27. Cf. entrevista com o autor, nº 4.

- BRANDÃO, J. L. Primórdios do épico: a *Ilíada*. In: APPEL, M. B; GOETTEMES, M. B. (org.) *As formas do épico: da epopéia sânscrita à telenovela*. Rio Grande do Sul: Editora Movimento / SBEC, 1992, p. 40-55.
- BRANDÃO, L. A.; Oliveira, S. P. *Sujeito, tempo e espaço ficcionais: Introdução à Teoria da Literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- CAMÕES, L. *Os Lusíadas*. Prefácio de Hernâni Cidade. São Paulo: Abril Cultural, 1979.
- CARVALHO, M. *Era bom que trocássemos umas ideias sobre o assunto*. 5 ed. Lisboa: Caminho, 2003.
- CARVALHO, M. *Fantasia para dois coronéis e uma piscina*. 3 ed. Lisboa: Caminho, 2003.
- FERREIRA, J. R. *Mitos das origens*. 2 ed. Coimbra: Coleção Fluir Perene, 2008.
- FERREIRA, J. R.; SOUSA E SILVA, M. F. *Heródoto. Histórias*. Livro I. Lisboa: Edições 70, 2002.
- GOTLIB, N. B. Viagens e Viagens: o sentido contraditória das navegações em *Os Lusíadas*. *Boletim*, Centro de Estudos Portugueses da FALE-UFMG, Belo Horizonte, n. 12, p. 128-143, 1979.
- HOMERO. *Ilíada*. Tradução de F. Lourenço. Lisboa: Livros Cotovia, 2005.
- HOMERO. *Odisseia*. Tradução de F. Lourenço. Lisboa: Livros Cotovia, 2003.
- HORÁCIO. *Epitres*. Tradução de F. Villeneuve. Paris: Belles Lettres, 1955. (Collection des universites de France)
- HUTCHEON, L. *Teoria e Política da Ironia*. Tradução de Julio Jeha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.
- HUTCHEON, L. *Uma teoria da paródia*. Lisboa: Edições 70, 1989.
- KRISTEVA, J. *Introdução à semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- LAUSBERG, H. *Elementos de Retórica Literária*. 4 ed. Tradução e prefácio de R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1967.
- MELERO, A. La lengua de la utopia. In: LOPES EIRE, A.; GUERREIRA, A. R. (Eds.). *Registros Lingüísticos en las lenguas clásicas*. Salamanca: Ediciones Universidad Salamanca, Aquilafuente, 2004.
- MELERO, A. La utopia cômica o los límites de la democracia. *Cuadernos de literatura griega y latina III*, Madrid – Santiago de Compostela, p. 07-25, 2001.
- MORE, T. *A utopia*. São Paulo: Ediouro, 1900.
- SANT'ANNA, A. R. *Parodia, paráfrase & cia*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1985.
- SANTOS, R. B. *Aspectos da cultura clássica em Mário de Carvalho*. Belo Horizonte: UFMG, 2009. (Tese de Doutorado)
- SILVESTRE, O. M. Mário de Carvalho: revolução e contra-revolução ou um passo trás e dois à frente. *Colóquio/ Letras*, n.147/ 148, 1998.
- XAVIER, L. G. *O discurso da ironia*. Lisboa: Novo Imbondeiro, 2007.
- WELLEK, R.; WARREN, A. *Teoria da Literatura e metodologia dos estudos literários*. Tradução de Luis Carlos Borges. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- WEST, M. L. *The East face of Helicon: West Asiatic Elements in Greek Poetry and Myth*. Oxford: Clarendon Press, 1997.