



Ágora. Estudos Clássicos em debate
ISSN: 0874-5498
jtorrao@ua.pt
Universidade de Aveiro
Portugal

GONÇALVES MENDES, ANTÓNIO MANUEL
Trimalquião, os coronéis e a piscina: retrato impiedoso de um país em crise
Ágora. Estudos Clássicos em debate, núm. 7, 2005, pp. 129-150
Universidade de Aveiro
Aveiro, Portugal

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=321028503007>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais artigos
- Home da revista no Redalyc

Trimalquião, os coronéis e a piscina: retrato impiedoso de um país em crise

ANTÓNIO MANUEL GONÇALVES MENDES

Universidade de Aveiro

Abstract: In this article we attempt to read Mário de Carvalho's novel *Fantasia para dois coronéis e uma piscina*, focussing on the ideological analysis of representative passages with special emphasis on two recurrent processes used by the author: irony and parody. Taking into account all explicit references to Classical authors, works or themes, ranging from Horace to Petronius, and from the invocation of the muses to that of the *deus ex machina*, we seek to draw a parallel between the Classical past and the present, thus providing an accurate picture of the Portuguese society, with its vices and defects, on the verge of the 21st century.

Keywords: irony; parody; bucolism; Trimalchio; invokation of muses; *deus ex machina*.

Com a publicação, em Novembro de 2003, do romance *Fantasia para dois coronéis e uma piscina*¹, que tem merecido o melhor acolhimento por parte da crítica e do público², Mário de Carvalho dá continuidade a “um opus dos mais consistentes da contemporaneidade”³, recuperando alguns tópicos e técnicas já revelados em obras anteriores, mas conferindo-lhe novidade, a começar pela designação deste seu romance como um “cronovelema” (p.34), que o autor define como “uma narrativa que participa de vários géneros de escrita — novela, crónica, cinema e até poesia”⁴. Para além disso, este livro apresenta-se como um filme em forma de romance, em que a narrativa é apresentada numa sucessão de planos, sugerindo-se a movimentação de câmara, como se os vários

¹ Mário de Carvalho, *Fantasia para dois coronéis e uma piscina*. Lisboa, Editorial Caminho, 2003. Todas as citações serão feitas a partir desta edição.

² Em Outubro de 2004, Mário de Carvalho obteve, com este romance, o Prémio de Novelística do Pen Clube Português, patrocinado pelo Instituto Português do Livro e das Bibliotecas.

³ Osvaldo Manuel Silvestre, “Mário de Carvalho: Revolução e contra-revolução ou um passo atrás e dois à frente”: *Colóquio/Letras* 147/148 (1998) 213.

⁴ “Mário de Carvalho: crónica do aturdimento”: *JL – Jornal de Letras, Artes e Ideias* 864, 12/11/2003, 12. Entrevista de Maria João Martins.

espaços, tempos e personagens que desfilam nesta *Fantasia* estivessem a ser projectados num ecrã. Neste sentido, a escolha do título é tudo menos ingénua: por um lado, o romance vai sendo construído à imagem das composições ou improvisos, mais ou menos livres de regras, a partir de um tema e suas variações, havendo várias referências musicais⁵ à “simpática e deslumbrante Soraia Marina”, ao “Rio Moldávia” de Smetana, entre outras; por outro lado, o vocábulo ‘fantasia’ remete, etimologicamente⁶, para a “aparição de coisas extraordinárias, que causam ilusão”, anunciando o desenlace deste romance-filme, em que intervêm divindades, responsáveis pelo *happy ending* da história.

Num romance que se quer do século XXI⁷, o autor continua a dar asas à imaginação e criatividade, a lembrar um outro romance — *O Livro Grande de Tebas, Navio e Mariana* —: rompe com diversas convenções literárias, recriando fábulas, personagens e ambientes; recorre a múltiplos estilos narrativos, que faz situar em diferentes tempos históricos e em outras esferas, e a peculiares relações paródicas e intertextuais, que se manifestam nas citações e nas frases recorrentes, e serve-se da intervenção irónica de um narrador de feição camiliana⁸, com o objectivo de traçar um retrato impiedoso de um país em crise política, económica e social. A função do escritor, um pouco à imagem do teatro vicentino, é divertir o leitor, através da ironia subtil, e denunciar a vulgaridade e o

⁵ António Morais e Silva, *Grande Dicionário da Língua Portuguesa* (Lisboa 1953) s.u. ‘fantasia’.

⁶ J. Pedro Machado, *Dicionário etimológico da Língua Portuguesa* (Lisboa 1995) s.u. ‘fantasia’.

⁷ “É altura de começarmos a pensar no romance do século XXI. E, como já não tenho a veleidade de matá-lo, acho que podemos prosseguir este caminho, no qual novas formas se ligam, se aglutinam e contribuem para dar objectos completamente diferentes. A verdade é que estamos impregnados de imagens, do cinema aos computadores e aos bonecos da Marvel”, afirma o autor. “Que raio de país é este?”, *Visão* 561, 04/10/2003, 174-178. Entrevista de Sara Belo Luís.

⁸ Cf. Paula Cristina de Oliveira Melanda, *Pela mão de Clio. A reescrita da História em Mário de Carvalho* (Aveiro 2001) 38. Dissertação de Mestrado em Estudos Portugueses, apresentada à Universidade de Aveiro. Exemplar em CDRom.

prosaísmo do tempo desencantado em que vivemos, procurando “endireitar o mundo”⁹.

Como instrumentos poderosos que proporcionam histórias divertidas e que podem desencadear o riso, Mário de Carvalho lança mão de dois recursos: a já referida ironia e a paródia. Termo de difícil definição, a ‘paródia’¹⁰ tem sido alvo de inúmeras abordagens e tentativas de descrição. Definido por Linda Hutcheon como “inversão irónica”, “repetição com distância crítica que marca a diferença em vez de semelhança”¹¹, ou “irónica «transcontextualização» e inversão, repetição com diferença”¹², a paródia não é uma categoria única na literatura que se convencionou chamar de pós-moderna, pois é localizável em muitos textos das literaturas grega e latina ou na literatura trovadoresca, tendo chegado até nós através da literatura moderna¹³. Na prática, isto significa que o conceito de paródia tem sofrido alterações ao longo do tempo. Entendida no âmbito literário, a paródia é vista por L. Hutcheon, que segue Genette, “como uma relação formal ou estrutural entre dois textos”¹⁴, o que, para muitos estudiosos, equivale a dizer que se está no domínio da intertextualidade. No entanto, na transcontextualização “está implícita uma distanciamento crítica entre o texto em fundo a ser parodiado e a nova obra que incorpora, distância geralmente assinalada pela

⁹ Mário de Carvalho: “Pátria Lusitana – O retrato, a ironia e o desencanto”: *Os Meus Livros* 19, 02/03/2004, 43. Entrevista de Cândido Oliveira Martins.

¹⁰ Vide Paulo Sérgio Ferreira, “Paródia ou paródias?”: Carlos de Miguel Mora (coord.), *Sátira, Paródia e caricatura: da Antiguidade aos nossos dias* (Aveiro 2003) 279-300, onde o autor apresenta um erudito artigo sobre as várias definições e teorias em torno deste conceito. Consulte-se também a introdução a este volume da autoria de Carlos de Miguel Mora, “A outra resposta de Tirésias”, ibidem, 7-13, onde, de forma simples e clara, se define o que é a ‘sátira’, a ‘paródia’ e a ‘caricatura’. Veja-se, ainda, de P. S. Ferreira, “A paródia e as suas implicações didácticas”: João Manuel Nunes Torrão (coord.), *III Colóquio Clássico – Actas*, (Aveiro 1999) 113-137 e *Os elementos paródicos no Satyricón de Petrólio e o seu significado* (Lisboa 2000).

¹¹ Linda Hutcheon, *Uma teoria da paródia*, trad. portuguesa de Teresa Louro Pérez (Lisboa 1989) 17.

¹² L. Hutcheon, op. cit., 48.

¹³ Paula C. de Oliveira Melanda, op. cit., 90-91.

¹⁴ L. Hutcheon, op. cit., 34.

ironia”¹⁵. Ora, isso implica falar do cómico, do humor que a paródia sempre deve incluir. Hutcheon, na linha de Martin Kuester¹⁶, refere que à paródia não tem de obrigatoriamente corresponder o cómico. No entanto, como refere P.S. Ferreira, “ainda que, enquanto termo técnico musical, a paródia tivesse um *ethos* sério, a verdade é que, na acepção da paródia literária, o termo aparece quase sempre associado ao cómico”¹⁷. Focando o nosso olhar no autor que está na base deste estudo, concluímos que a paródia, em Mário de Carvalho, não abdica da distanciamento irónica permitida pelo riso¹⁸. Como o próprio escritor refere, “o humorismo é a forma mais, não sei se diga mais eficaz, mas é com certeza a mais próxima de exprimir o desencanto”¹⁹. Assim, a única saída possível perante a sensação geral de desencanto é a ironia, a única forma possível de seriedade²⁰.

Nas páginas que se seguem, procuraremos vislumbrar em que medida a referência a outros textos e autores pode ser veículo de humor, procurando identificar as suas implicações, sob o ponto de vista ideológico, para o entendimento da obra.

1. Em busca da autenticidade perdida

O romance é uma singular viagem por um país tagarela, falador, que ninguém consegue calar (ao telemóvel, nas esquinas, nos jornais, nas televisões), mergulhado numa profunda crise social e económica, e que se

¹⁵ L. Hutcheon, op.cit., 48.

¹⁶ We should note again that the fact that there is a semantic element accompanying the structural changes does not imply that these changes have to be in the direction of humorous or comic effect. Martin Kuester, *Framing Truths – Parodic Structures in Contemporary English-Canadian Historical Novels* (Toronto/London 1992) 7.

¹⁷ P. Sérgio Ferreira, “Paródia ou paródias?”, 296.

¹⁸ Cf. Paula Melanda, op.cit., 90, nota 51.

¹⁹ Mário de Carvalho: “Alguma coisa me perturba”: *Ler/Livros e Leitores* 34, Primavera de 1996, 45. Entrevista de J. Paulo Cotrim.

²⁰ L. Hutcheon, *A poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. (New York/London 1988), 39: “In fact irony may be the only way we can be serious today”.

refugia, com frequência, em assuntos menores, em busca de uma auto-estima colectiva. O falatório é geral, de norte a sul, atingindo todas as classes e profissões e “é causa de inúmeros despautérios, frouxas produtividades e más-criações” (p.11). Para esta verborreia colectiva muito têm contribuído os telemóveis, para muitos, a melhor invenção dos últimos tempos!

“O país não tem nada a dizer, a ensinar, a comunicar. O país quer é aturdir-se. E a tagarelice é o meio de aturdimento mais à mão” (p.11).

É neste contexto que surgem dois coronéis que resolvem, por diferentes razões, deixar Lisboa e fixar-se no Alentejo. Um chama-se Bernardes e dorme com uma metralhadora *Uzi* debaixo da almofada; o outro tem por nome Lencastre, nasceu em Goa e tem um filho, o Nelson, que gosta de pintar todas as paredes brancas com *tags* e *grafitis*. Ambos são casados. Maria das Dores é a mulher de Bernardes, é de famílias ricas, teve uma educação selecta que não “jogava” nada bem com a linguagem vernácula que utilizava, estando a preparar uma tese de mestrado na Universidade de Évora, intitulada “O traje feminino entre os Povos originários da Lusitânia Tarragonense”. Maria José é a esposa de Lencastre, gosta de agricultura e de decoração. O coronel Bernardes, na sequência de um mau jeito nas costas, lembrou-se de construir uma piscina. Lencastre, para fugir ao filho, decidiu viver perto de Bernardes. Para além de serem militares, o que os une verdadeiramente é o ódio ao país tagarela.

Para a construção da piscina é preciso haver água. Emanuel Elói é um jovem vedor, racional, bondoso e mestre de xadrez, contratado por Bernardes para desencantar lençóis freáticos no seu monte, junto de Serpa. Emanuel, por sua vez, tem um tio virtual que aparece sem avisar, a despropósito, e que tenta corromper o narrador, para que este não maltrate o sobrinho durante o romance.

O coronel Bernardes, como referimos, decidiu rumar ao Alentejo “numa atitude de protesto” (p.25) em relação aos vizinhos do prédio, que decidiram pôr em causa a sua administração do “condomínio da Rua de

Santo Estêvão à Lapa” (p.28). Dores incentivou-o a abandonar o cargo, antes de ser demitido. Juntou-se assim o útil ao agradável:

“Ala para o Alentejo, para os grandes espaços, o apartamento de Lisboa ficava para as excepções. Antes a rústica simplicidade que o contacto com a melíflua e falsa gente que não prestava preito à competência de mando de um cidadão que passara a vida a dar provas” (p.31).

Há, neste exílio²¹ do coronel, perante o vexame de quem sente a sua autoridade posta em causa, o desejo de voltar para uma autenticidade perdida, de contactar com a Natureza:

“Mal se haviam instalado, o coronel Bernardes começou por entoar loas a tudo o que descortinava ao redor, o humilde alecrim, a melancolia dos rebanhos, a vida simples e filósofa dos pastores, os ritmos retardados das horas, a fauna, que bom, a flora, que bonita, os nativos, que gente” (p.32).

Este *topos* da procura do campo como resultado do cansaço da cidade tem tanto de contemporâneo como de antigo. Lembremos o Rato do Campo da famosa fábula de Horácio²², que só aprecia os bens que possui quando experimenta a sua ausência. Portanto, só a partir da cidade se pode desejar o campo. Já na cultura helenística, este sentimento aparecia de modo intenso: o melhor exemplo talvez seja a poesia bucólica que teve como impulsor Teócrito, um grego que tinha nascido numa

²¹ Usamos o termo ‘exílio’ por sugestão do próprio narrador, que antes referira: “Agora importa reflectir a relação historicamente comprovada entre o vexame e o exílio. Não faltam os casos em que um elevado conceito de honra ou dignidade leva a recusar a sombra, em vida, e os ossos em morte, às pátrias. A escala deste coronel era, convenhamos, mais modesta. Não chegava à dimensão de toda a Pátria” (p. 31). Os coronéis Bernardes e Lencastre procuraram o campo não tanto pelo *otium* mas para, à volta da piscina, comentarem os problemas do país com “uma visão distanciada e lúcida” (“Mário de Carvalho – Crónica do aturdimento”: *JL*, 12/11/2003, 11). Dá-se, assim, “a substituição do *otium* pelo exílio, ou seja, da estabilidade emotiva e da serenidade arcádica pela problematização e pela angustiante sensação de queda”, como refere José Augusto Cardoso Bernardes, *O Bucolismo Português. A égloga do Renascimento e do maneirismo* (Coimbra 1988) 20, nota 2.

²² Horácio, *Sátira* 2, 6. Veja-se a este propósito o artigo de Vicente Cristóbal, “Búsqueda de campo, hastío de ciudad. Pasión antigua y contemporánea”: António Guzmán et alii *Aspectos modernos de la Antigüedad y su aprovechamiento didáctico* (Madrid 1992) 131-143.

megalópole, Siracusa. Nos seus *Idílios* mostra-se o gosto pelos ambientes e personagens rústicas, ao mesmo tempo que se procede à exaltação da paisagem.

Virgílio, numa temática estritamente pastoril, compôs as *Bucólicas*, onde se contempla a paisagem campestre, a *silua*, com uma nostalgia e devoção mais intensas. Um exemplo evidente desse desejo do campo e da repulsa da cidade está nas palavras de Córidon²³:

... *Pallas, quas condidit arces
ipsa colat; nobis placeant ante omnia siluae.*

... *More a própria Palas nas cidadelas que
fundou; a nós agradem-nos os bosques, acima de tudo.*

A própria filosofia antiga enaltecia a qualidade de vida no campo. Os estoicos defendiam uma existência natural e selvagem e repudiavam todo o artifício da civilização. Para os discípulos de Epicuro, o campo era o local ideal de vida para o sábio. E uns e outros louvavam as vantagens de uma vida retirada.

Em suma, a literatura, espelho de mitos e realidades, sempre testemunhou esse desejo humano pela Natureza. Hoje, ao mesmo tempo que o homem pensa na natureza como cenário de liberdade, teme pela sua destruição e inquieta-se com a preservação do meio ambiente. Por isso, ao decidir construir uma piscina no monte alentejano, o coronel Bernardes atenta contra esse *locus amoenus*, impondo àquele espaço natural, algo de extremamente artificial:

“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” (p.19).

Apesar disso, o narrador alega o seguinte em defesa dos coronéis:

“... é justo arguir que eles não guardam arames entre as ramagens das árvores, não deixam sacos de adubo ao vento, não abandonam velhas

²³ Virgílio, *Bucólicas* 2, 61-62. A tradução é de João Pedro Mendes, *Construção e Arte das Bucólicas de Virgílio* (Coimbra 1997) 194-5.

máquinas e engrenagens na charneca, não largam entulhos nas carreteiras, não matam abetardas e outras aves protegidas, não envenenam faunas predadoras, não cortam chaparros para lenha, não plantam eucaliptos e mimosas, não ateiam queimadas em Agosto, não atiram para o chão cascas de melancia, não se esquivam aos impostos, não intrujam nos negócios e, de uma forma geral, separam os lixos, isolam as pilhas, ensacam o conjunto e, com regularidade, acabam por deixar tudo no contentor camarário mais próximo..." (p.20).

É óbvia a simpatia do narrador para com os coronéis. Ao contrário da maioria dos seus concidadãos, eles não atentam contra a Natureza nem contra o meio ambiente, cumprem os seus deveres de cidadania e não prejudicam os semelhantes.

2. O paradigma do novo-rico

Construir uma piscina, porém, implica ter posses. No caso de Bernardes a sua construção começou por ser uma necessidade. É certo que sempre poderia deslocar-se à piscina de Serpa, como lhe sugeriu a Dores (p.64). No entanto, o Coronel, tal como os senhores da Roma Imperial, que possuíam, nas suas *villae*, balneários privativos, rende-se à evidência de que a "hidroterapia é que está a dar" — como leu no subtítulo de um jornal —, mas nada de se deslocar a Serpa: a piscina "queria-se era ali, em pleno campo, privativa, ao dispor, alumada e amornada pelo valente sol alentejano..." (p.64). E dá-se inicio à construção. A cratera estava já aberta e foi alvo de uma visita nocturna, por parte do coronel. Por momentos, sentiu-se um latifundiário, dono de um bom pedaço de terra, se escavasse sempre até ao centro da terra. Ao olhar para o céu negro "confrontou-se com a ideia de que também era proprietário de todo o espaço sobrejacente até Plutão, até aos confins do Universo" (p.125).

"O coronel nunca tinha lido Petrónio, porque o romano nunca se ocupou de coisas militares, e naquele instante em que contemplava a grandeza quase infinita dos seus domínios não podia saber que um tal Trimalquião já tinha procedido a um raciocínio aparentado, mas na horizontal, à uma,

por se encontrar deitado, à outra, por considerar apenas o caminho terrestre entre Roma e África” (p.125).

O passo do *Satyricon* a que se alude é conhecido (37.8):

Ipse Trimalchio fundos habet, qua milui uolant, nummorum nummos. Argentum in ostiarii illius cella plus iacet, quam quisquam in fortunis habet.

“Quanto a Trimalquião, tem propriedades por onde os milhafres podem espraiar o voo, rios e rios de dinheiro. Há mais prata pelo chão do quarto do seu porteiro que muita boa gente tem no seu património”.²⁴

Trimalquião é o protagonista de um episódio famoso e único: a *Cena Trimalchionis*. É um liberto cuja riqueza é imensa e, ao longo da cena, há muitos pormenores que nos dão conta dessa realidade. Este fragmento faz parte do retrato feito por Hérmeros, o qual denota uma certa admiração pelo sucesso conseguido pelo novo-rico, em boa parte devido ao dinheiro que a sua capacidade empreendedora realizara e que podemos ler nas suas próprias palavras:

Quicquid tangebam, crescebat tanquam fauus (76.8)

*“Coisa em que eu pusesse as mãos, medrava que nem favo de mel”*²⁵

A referência ao voo dos milhafres é proverbial. O milhafre, voando alto no céu e com uma vista penetrante, é observado pelos augúrios nas evoluções significativas, e normalmente ligado a Apolo como símbolo de clarividência²⁶. Neste sentido, apesar dos pensamentos de Bernardes apresentarem tiques de novo-rico²⁷, à maneira de Trimalquião, eles denotam antes de mais a clarividência de alguém que sendo militar na

²⁴ Seguimos a tradução de Delfim Ferreira Leão, *As Ironias da Fortuna. Sátira e Moralidade no Satyricon de Petrônio* (Lisboa 1998) 100.

²⁵ Delfim F. Leão, op.cit., 103.

²⁶ J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dicionário dos Símbolos* (Lisboa 1994). Tradução portuguesa de Cristina Rodriguez e Artur Guerra, s.u. ‘milhafre’.

²⁷ Convém lembrar que o coronel Bernardes é um antigo capitão de Abril, militante de esquerda durante o PREC, que acabou por casar com a filha de um latifundiário e ter uma vida confortável, passada entre o condomínio fechado de Lisboa e a piscina no Alentejo.

reforma, se sente investido de autoridade para poder comentar, na companhia de Lencastre, as venturas e desventuras das personagens da actualidade, seus vícios e atitudes, muitas delas merecedoras de reprovação. A piscina é um local agradável e simbólico, à volta do qual se fazem essas conversas. É como se ela deixasse de servir para as funções que lhe estão destinadas e passasse a ser apenas o pretexto para o encontro e conversa dos coronéis. A piscina, até pelo formato rectangular, simboliza Portugal, a um tempo local e assunto de conversa.

“Nunca aqueles dois deram um mergulho camarada na piscina. Uma única vez tinha ela sido usada pelo coronel Bernardes e por Maria das Dores. Fora no dia da inauguração, com Felismina a presenciar, sem ter muito a certeza de que estava de acordo com aquilo” (p.149).

Embora a gozar de boas reformas e com uma vida confortável, os coronéis mais do que corresponder ao paradigma do novo-rico, têm a função de apreciar as atitudes de personagens como Januário. Oriundo “duma daquelas terras do Norte com o nome acabado em ‘elo’, ou ‘oso’, ou ‘ais’”, (p.188), Januário, o pai de Sandra, encarna aqui o verdadeiro paradigma do novo-rico. Tendo feito uma comissão em África, enriqueceu à custa de negócios pouco claros, entre os quais a exploração de imigrantes ilegais. Revela, por isso, alguns dos traços distintivos que caracterizam o novo-rico: a ostentação das riquezas (o automóvel Saab, uma vivenda que se destaca das outras); a gabarolice (“Diz que tem uma casa com quatro elevadores e uma arca frigorífica sempre a abarrotar de marisco”, p.189); a arrogância e a prepotência (“Aliás, comigo ninguém faz farinha, ouviu?”, p.58); a linguagem vulgar e grosseira, nomeadamente quando joga uma partida de xadrez com Emanuel (“Mas que merda é esta? Falamos chinês, ou o caraças?”, p.59); o excesso de comida e de bebida (“enchia de uísque um grande copo de conhaque e atirava-se a uma pratada de gambas”, p.57); e a parolice, na maneira como se veste (“blaser preto, com botões redondos de lata dourada, calça amarelo-torrado, e camisa cor-de-rosa”, p.52). Todos estes traços eviden-

ciam o contraste entre a ostentação de poder e a figura caricata da pessoa que a motiva²⁸.

3. A paródia da epopeia

Para além da semelhança de pensamentos entre o Coronel e Trimalquião, outros paralelismos podem ser estabelecidos entre as duas histórias e respectivas personagens. Entre a época de Nero e a actualidade há um grande hiato temporal, mas a uni-las está uma profunda crise social, com as instituições a perderem credibilidade e autoridade. Tal como no romance de Petrónio, em *Fantasia para dois Coronéis e uma piscina*, os heróis, ou anti-heróis, andam constantemente em busca de dinheiro e de aventuras de amor²⁹. Façamos um breve elenco das personagens e comecemos pelas masculinas:

A personagem principal é um jovem alto, veste ganga azul, um pólo claro, cor de burro quando foge, e os cabelos, nem curtos nem compridos, foram desamigados de pente há muito tempo (p.14). “É daquelas figuras que inspira simpatia e confiança a um primeiro olhar, mesmo de longe. Chama-se Emanuel Elói, é uma bondade de moço, trotamundos, e tem algum jeito e muita paciência para os seus conterrâneos” (p.14). O pai quis dar-lhe “um nome benigno e abençoado e fez uma lista de que constavam os seguintes: «Eloim, Adonai, Sadai, Soter, Emanuel, Sabahot, Tetramgramaron, Alpha et Omega, Principium et Finis, Hagios, Ischiros, Otheos, Athanatos, Agla, Jehova, Homonsion, Ya, Jesus Christós, Messias, Elva, Elrei...» Mas o empregado do Registo Civil só aceitou Emanuel” (p.67). É também uma personagem da simpatia do narrador,

²⁸ Vejam-se a este propósito os trabalhos de D.F. Leão, “Trimalquião: a *humanitas* de um novo-rico”: *Humanitas* 48 (1996) 161-182; “Trimalquião à luz dos *Caracteres* de Teofrasto”: *Humanitas* 49 (1997) 147-167; e “Zoilo e Trimalquião, duas variações sobre o tema do novo-rico”: *Humanitas* 56 (2004) 191-208.

²⁹ Cf. Walter de Medeiros, “Do desencanto à alegria: o *Satyricon* de Petrónio e o *Satyricon* de Fellini”: *Humanitas* 49 (Coimbra 1997) 171.

um verdadeiro “deus connosco”³⁰, que apesar de andar numa atitude constante de procura de realização, de felicidade, no seu *Renault Quattro*, trilhando os caminhos de norte a sul³¹, é o único que o faz de forma desinteressada, tendo atitudes de altruísmo como quando dá boleia ao apicultor Eleutério³². Este, por seu turno, pretende, com vinte litros de mel, realizar “a bela maquia de mil cento e noventa euros”(p.12), tendo destinado uma parte para comprar uma prenda para Irina, “porque as namoradas em pousio desertam” (p.12). Um pastor, sem nome, consegue uma indemnização de 100 euros de Bernardes ao simular um ferimento com molho de tomate na lã de um borrego (pp.38-42). Nunes Norberto, o Nónó, está em Caxias, porque tirava músicas da *net* e “distribuía-as, a um preço simbólico” (p.50). Januário foi furriel, tem 50 anos, é presidente do clube de bola, vereador da câmara, sócio honorário dos bombeiros, tem uma padaria, uma fábrica de louças, três oficinas de automóveis, quatro lojas de electrodomésticos, duas casas de alterne, um bar e um bordel clandestino. Tem uma mansão com dois elevadores, como empregada

³⁰ Cf. Is 7,14: “Por isso, o mesmo Senhor por sua conta e risco, vos dará um sinal: olhai: A jovem está grávida e dará um filho, pôr-lhe-á o nome de Emanuel” (A citação da Bíblia é feita segundo a edição Difusora Bíblica (Lisboa 1978) 8^a edição).

³¹ Como nos lembra Paula Melanda, “não é por acaso que a estrutura básica da acção nas diversas sequências narrativas de *O Livro Grande de Tebas, Navio e Mariana* e de outros livros de Mário de Carvalho, assenta em metáforas da progressão, tais como a viagem e a busca; encontros que tomam a forma de diálogos, de combates, de situações de cerco e fuga...” (Cf. Manuel Frias Martins, *Sombras e transparências da literatura* (Lisboa 1983) 186-187. O *Renault Quattro* é o meio que permite a Emanuel Elói essa procura “que visa o encontro de uma pátria desimpedida, capaz de preencher o vazio deixado pela amputação que marcaria o pós-revolução; é em suma a demanda de uma pátria a que se possa chamar ‘Pátria’” (P. Melanda, op.cit., 120-122).

³² Eleutério é um nome falante. Tem no adjetivo ἀλευθέριος a sua raiz etimológica e significa ‘o que fala ou procede livremente; que tem sentimentos de um homem livre’. Remete-se, portanto, para a liberdade (ἀλευθερία) conseguida com o 25 de Abril, contudo, nem sempre exemplarmente vivida, simbolizada na cena em que Eleutério e Desidério, aquando das escavações para a piscina, atentam contra o património arqueológico encontrado (ânforas e um mosaico), possuídos por um desejo (*desiderium*) desenfreado de enriquecer: “Estavam convencidos de que as ânforas poderiam estar cheias de moedas” (p.128).

uma imigrante russa, Natacha, que trabalhava num estabelecimento nocturno³³ (p.52 e 188). O Tio do Emanuel, “monárquico, extravagante, mulherengo” (p.66), é adepto da técnica da triangulação, isto é, a arte de bem se relacionar com quatro mulheres ao mesmo tempo. “A primeira, *ad quem*, não conta, porque é a que desfecha a situação. Não faz parte do triângulo: obriga ao triângulo” (p.167). Afonso Tovar, fuzileiro, envolveu-se com uma garota, a Filipa, empregada bancária. Primeiro foi viver com ela, depois “envolveu-se à porrada com um ex-namorado dela e foi parar ao banco do hospital, com vários pontos” (p.187).

Se os homens não são heróis, não se espere algo diferente das mulheres. Destaca-se, pela positiva, a esposa do coronel Lencastre, Maria José, “prendada moça, de linhagem militar” (p.72), tem atitudes carinhosas para com o marido e revela compreensão para com a rebeldia do filho Nelson. Pela negativa, por uma ou outra razão, destacam-se as restantes: Maria das Dores, esposa de Bernardes, procura aventuras; sente-se fortemente atraída por Emanuel, desde que o vê pela primeira vez, a ponto de se meter na sua cama, no fim da história. Mantém uma relação com o Tio do Emanuel, sendo uma das mulheres da triangulação. Irina é a “conversada” (p.36) do apicultor, imigrante de leste, sente também ela forte atracção pela personagem principal: passam a noite juntos “na penzan Rosmaninio” (p.38). Natacha é uma emigrante russa, trabalhava num estabelecimento nocturno, agora é criada de servir em casa de Januário. Sandra tem um *Smart*, foge com Emanuel na noite em que este estivera a jogar uma partida de xadrez com o pai dela. Passam a noite juntos. Angelina, empregada do bar da estação de serviço, estava a namoriscar com o segurança, quando aparece Emanuel. Com a chegada

³³ Januário revela-se uma autêntica ‘porta’ (*ianua*) de entrada para a mão de obra estrangeira. O nome próprio é a transcrição do substantivo latino *Ianuarius*, que dá o nome ao mês da passagem de um ano a outro, ‘Janeiro’. Etimologicamente liga-se a *Ianus*, ‘Jano’, um dos mais antigos deuses do panteão romano, representado por dois rostos que se opõem. Atribuem-se ao seu reinado as características da Idade de Ouro: a honestidade dos homens, a abundância, a paz profunda, situadas nos antípodas das características reveladas por Januário. Consulte-se P. Grimal, *Dicionário de Mitologia Grega e Romana* (Lisboa s/d) s.u. ‘Jano’ e F. Martin, *Les mots latins* (Paris s/d), s.u. ‘janus’.

da claque dos adeptos de futebol e iminente destruição da loja de conveniência, atrela-se a Emanuel, fazem amor no *Renault Quattro* e, no fim, cobra-lhe 50 euros. Tia Felismina, empregada doméstica do casal Bernardes, reclama o seu quinhão numa eventual partilha de moedas, que supostamente estariam nas ânforas, descobertas por Desidério e Eleutério. Filipa, empregada bancária, alimenta a paixão por Afonso Tovar.

Um olhar atento sobre algumas destas personagens permite-nos concluir que, tal como no *Satyricon*, há uma crise dos paradigmas tradicionais: os mais velhos, “em tempos de indefinição, devem funcionar como guia e baluarte do bom gosto e de uma conduta apropriada”³⁴. Isso, porém, não acontece no romance: Maria das Dores, traindo o coronel, deseja o jovem Emanuel; o Tio deste dá instrução ao sobrinho no âmbito da triangulação; a Tia Felismina revela a mesma ambição pelo lucro fácil, como os jovens Eleutério e Desidério; o pastor, sem nome, simula um ferimento num animal para conseguir uma indemnização de 100 euros do coronel. Os mais velhos não são mais os heróis, nem os modelos para as gerações mais novas.

Estas personagens, espelho da vulgaridade que caracteriza o quotidiano, e os pormenores realistas com que nos são apresentadas mostram o prosaísmo do mundo desencantado em que vivem. O narrador, porém, à boa maneira clássica, invoca a sua musa inspiradora:

“... gentil Polímnia, grácil musa que por mim zela, e que não rejeito invocar...” (p.17)

“Musa excelente e demais luzidas divindades...” (p. 20)

“Nô mais, ficção, ô mais! Desce tu, Musa, a de sorriso loução...” (p.227)

O assunto do romance não é, como já vimos, elevado, não canta os feitos sublimes de um herói ou heróis. A invocação da musa Polímnia³⁵ só

³⁴ Delfim F. Leão, “O *Satyricon* de Petrónio e a crise dos paradigmas tradicionais”: Aires A. Nascimento (ed.), *Antiguidade Clássica: Que fazer com este património?* (Lisboa 2004) 233-234.

³⁵ Polímnia é uma das nove Musas, filhas de Zeus e de Mnemósine. Segundo a tradição, teria inventado a lira e descoberto a agricultura. Vide P. Grimal, op.cit., s.u. ‘Polímnia’.

pode ter aqui um efeito paródico. Com efeito, o heroísmo, que é adequado na epopeia³⁶, é posto a ridículo por uma narrativa que só para o parodiar o convoca. Podemos afirmar com Marie-Hélène Robilliard que “o autor, historiógrafo desenganado, escreve uma História que está nos antípodas da epopeia, opondo ao sentido da epopeia uma sensação de absurdo, à glorificação do heroísmo a sua paródia e ao fresco histórico a história de pessoas simples e anónimas”³⁷.

Estas pessoas simples e anónimas, na era da comunicação, que utilizam o telemóvel descontroladamente, revelam, paradoxalmente, dificuldades em comunicar. E, como se sabe, incomunicabilidade gera desencontro. Ao nível das relações familiares, o desencontro fica bem patente nas relações entre pais e filhos, paradigma do tradicional conflito de gerações. Exemplo disso é o relacionamento entre o coronel Lencastre e o seu filho Nelson: quando se encontram, desconversam (o que é já de si uma negação da conversa), mantêm falsos diálogos, para não dizer monologos, como aquele em que Nelson, depois de ter falado sozinho, é agredido fisicamente pelo pai e expulso de casa (pp.73-75). Algum tempo depois, as saudades levam Nelson a questionar-se: “Mas porque raio é que o velho não usa telemóvel?” (p.167).

A comunicação entre marido e esposa é outra dificuldade. Também a este nível há desencontros. Na obra, estão bem documentadas as relações conflituais dos homens e das mulheres desta geração, tal o número de situações de infidelidade e de traição descritas, que atingem todas as personagens, das mais às menos relevantes: Irina troca Eleutério por Emanuel; Angelina troca o segurança por Emanuel; Afonso Marinheiro troca a esposa Madalena por Filipa; Lopes Geraldo troca a mulher por outra; um alentejano, a fazer uma comissão em África, é informado da traição da mulher pelos seus familiares; e Dores acumula

³⁶ Num outro passo, faz-se alusão a uma das epopeias clássicas: “Dai a umas horas, vinha perto a manhã, já toava a orla do céu a aurora de róseos dedos” (p.61). Cf. *Odisseia* 2, 1 “Quando surgiu a que cedo desponta, a Aurora de róseos dedos...” Homero, *Odisseia* (Lisboa 2003), tradução de Frederico Lourenço.

³⁷ Marie-Amélie Robilliard, *Água em pena de pato de Mário de Carvalho. Um teatro do desencanto* (Lisboa 2002) 96. Tradução portuguesa de Manuel Ruas.

Bernardes com Emanuel e o Tio deste — “Gosto de colecionar. Sou aditiva. E depois?” (p.185).

Este assunto alimenta as conversas dos coronéis. Eles sabem que tanto se pode ser vítima de traição como se sentir impelido para traír.

“Em suma, um gajo, pá, tem de se rodear de todas as cautelas. «Se não fores casto, sé cauto»³⁸, como dizia o outro” (p.193).

Bernardes era vítima de traição e ele sabia. O que ele não queria acreditar era que Dores o tentasse traír mais uma vez, na sua própria casa, com o hóspede Emanuel. O narrador anuncia o adensar trágico, fazendo ecoar Horácio³⁹:

“Mas as horas transcorrem, todas ferem, a última mata, e, enquanto falamos, eis que o invejoso tempo foge” (p.216).

A responsabilidade dos desencontros entre homem e mulher é, inevitavelmente, das mulheres. É esta a posição misógina do Tio de Emanuel. As longas esperas a que ele tem estado sujeito, os “esforços, tédios, cansaços, desânimos e vexames” (p.89), que ele tem suportado em nome da sedução deixam-no amargurado. Enumera depois uma série de situações, algumas das quais se encaixam nos caracteres femininos

³⁸ Renzo Tosi, *Dizionario delle sentenze latine e greche* (Milano 2000) 700, referencia esta máxima na sua correspondente latina *Si non caste, saltim caute*, dizendo que ela é de origem desconhecida. Para além da paronomásia *caste / caute*, importa salientar que *castus* tem, em latim, um significado mais amplo do que o nosso *casto*, pelo que, originariamente, a sentença não se restringiria apenas à prudência necessária com os amores furtivos. Os provérbios, os adágios, as máximas, enquanto fragmentos de narrativas ancestrais, são usadas pelos coronéis como síntese da sua experiência e apresentadas para proveito e exemplo (*prodesse et delectare*) dos leitores. Cf. P. Melanda, op.cit., 132-133.

³⁹ Horácio, *Ode* 1, 11, 7-8: *Dum loquimur, fugerit inuida aetas*. Esta expressão da celeberrima *ode* do Venusino anuncia o sintagma já tantas vezes citado: *Carpe diem*. Nesta ode, o poeta começa por advertir Leucónoe (“espírito branco”) a não sondar o futuro, pois “sofrer” o futuro é, antes de mais, estar presente para o viver (cf. Tony dos Santos Ferreira, “*Carpe diem* – Breves pensamentos de um pensamento breve” BEC 13 (1990) 154). Ironicamente, o coronel Bernardes, neste passo, é semelhante a Leucónoe, isto é, ingênuo, não na sua credulidade de conhecer o futuro, mas quanto à infidelidade tentada de Maria das Dores com o jovem vedor Emanuel.

descritos por Semónides de Amorgos⁴⁰, num fragmento ímpar da poesia arcaica grega, em que o poeta oferece uma reflexão sobre a natureza feminina. Estas queixas, porém, não devem levar o seu sobrinho à desistência:

“Eu quando enumerei as dificuldades e complicações que há no trato com as mulheres estava a preparar-te para a vida. Para não desistires à primeira e aguentares a pé firme. (...) Enunciei uma tipologia, aliás bastante incompleta. Admito – isto um tipo, após os gregos antigos, tem a obrigação de ser justo – que do lado delas existam tipologias equivalentes” (p.160).

As razões de queixa são antigas e, pelos vistos, são mútuas...

4. Deus ex machina

Neste ambiente “de desencanto, a marginalidade parece uma opção inevitável”⁴¹. Nelson, Neusa e Tiago são, tal como Encólpio, Gítón, Ascilto, intelectuais vadios, uma espécie de *hippies* sempre disponíveis, que vivem de expedientes. É certo que os de *Fantasia...* não são tão perversos. Mas vivem no seu mundo, andam numa caravana, sem rumo, nem destino. Usam linguagem diferente, vestem-se e penteiam-se diferentemente, usam *piercings*, fumam droga, partilham a caravana, que tinha sido, inclusive, “comprada a meias” (p.162). Os temas de conversa, porém, fogem da vulgaridade: falam de artes, de cinema, “da amizade, lealdade e confiança entre as pessoas” (p.163). Deixam as suas marcas (*tags*) nos sinais de trânsito e nas paredes brancas, para afirmação da sua diferença. Sobrevivem de trabalhos manufacturados — uma “bandeira portuguesa feita de caricas”, um “Cristo-Rei de caracóis” — e de contribuições generosas, que a mãe de Nelson lhe dá, sem Lencastre saber. À margem do viver social, protestam passivamente contra a

⁴⁰ Maria Fernanda Brasete, “A crítica às mulheres no fr. 7 de Semónides de Amorgos”: Carlos de Miguel Mora (coord.), *Sátira, Paródia e caricatura: da Antiguidade aos nossos dias* (Aveiro 2003) 39-56.

⁴¹ Walter de Medeiros, “Do desencanto à alegria: o *Satyricon* de Petrónio e o *Satyricon* de Fellini”: *Humanitas* 49 (1997) 172.

sociedade do seu tempo, demarcando-se da procura desenfreada do lucro fácil. A rejeição de Tiago por tudo o que de mau esta sociedade representa está bem patente no seu grito:

“Gerações caducas, os gajos já cá deixaram o que tinham a deixar e nunca mais se vão embora.” (p.159)

O desencanto poderia ser resolvido se o homem reencontrasse o caminho do divino⁴². Há, na obra, aparições de deuses que deixam entrever uma réstia de esperança contra o pessimismo. Emanuel é bafejado por essa presença. A primeira aparição dá-se quando a personagem principal se desloca a uma estação de serviço para atestar o depósito do *Renault Quatro*:

“Uma estação de serviço, a salvação. Sem antecedentes nem provocação, ocorreu a Emanuel aquela imagem dos sonhos, de um deus dependurado de uma grua que lhe aparecia de súbito em frente, a vociferar” (p.103).

Uma outra aparição é razão para Emanuel dar boleia a um desconhecido, que por acaso era o seu Tio:

“Mas duas razões levaram o jovem Emanuel a trilhar os calços. A primeira é que, ao passar pelo castelo do Alvito, hoje apousadado, tinha distinguido, nos adarves duma torre, uma figura, desta vez feminina, de capacete parecido com o dos bombeiros, uma coruja ao ombro, muito resplandescente, a ponto de sobrepujar os holofotes da Câmara e que parecia ter sido ali depositada, no momento, por uma grua da construção civil” (p.156).

As aparições repetidas, ora de um deus, ora de uma deusa, numa clara paródia à intervenção do *deus ex machina*, conferem ao romance essa dimensão de sonho, fantasia e humor, principalmente, quando se ‘transportam’ da cena do teatro clássico do século V a.C. as maquinarias teatrais, que contribuíam para o aumento da espectacularidade dos processos cénicos, para um romance do século XXI. O *θεολογεῖον*, a *μηχανή* e o *κκλημα* eram recursos cénicos utilizados pelo dramaturgo para as teofanias finais, isto é, para fazer aparecer um deus,

⁴² Walter de Medeiros, *ibidem*.

em voo, no final da peça, com o intuito de repor a harmonia e a tranquilidade perdidas⁴³.

Através da “figura que empunhava um arco de fantasia”, o narrador, usando a auto-ironia, resgata o protagonista, Emanuel Elói, de uma situação desesperada: a fuga da casa do coronel Bernardes, depois de Dores, qual ninfomaníaca, ter solicitado os seus favores sexuais, exclusivamente para satisfação da sua libido (p.222). O ‘Anjo da Guarda’ de Emanuel não permitiu que ele perecesse na cena de perseguição final em que se dá o *happy ending*: o coronel Bernardes, com a honra ofendida, varre tudo à volta com a metralhadora *Uzi*, dando largas à sua autoridade; Emanuel é poupadão; Nelson Lencastre, com a caravana, atraído pela luminosidade, aparece e reencontra-se com o pai “num amplo, pesado e terno abraço” (p.226).

Alargando o âmbito da interpretação, o aparecimento de um *deus ex machina*, numa *scaena*, onde tudo remete para a vulgaridade, justifica-se como sendo uma chamada de atenção ao homem, para a existência de outros valores. Emanuel é o único a quem os deuses aparecem, a ter atitudes de altruísmo para com os seus concidadãos, a revelar alguma indiferença pelos valores materiais, a usar a inteligência (e.g. jogo de xadrez).

⁴³ *Deus ex machina* é uma expressão latina, tradução da locução grega θῆρος πεπληκανός, usada no âmbito teatral, nomeadamente por Eurípides (séc. V a.C), para designar o aparecimento de deuses e heróis suspensos num engenho (*μηκανόν*), colocado à esquerda da cena, em plano elevado, com o intuito de resgatar prodigiosamente os protagonistas de alguma situação desesperada na parte final das peças de teatro. Para além da *μηκανόν*, existiam outras máquinas teatrais: *θεολογεῖον* e *κκεκλήμα*, que deram um novo incremento ao espectáculo teatral, aumentando a criatividade, a ponto de algumas peças de Eurípides, e.g. *Andrómeda*, *Hércules Furioso* (vv. 822 sqq., 872), *Andrómaca* (vv. 1226-1232), terem sido parodiadas por Aristófanes, por causa das suas novidades revolucionárias. O recurso à *μηκανόν* e às teofanias finais nem sempre foi bem visto pelos antigos. Horácio, por exemplo, diz, a este propósito, *nec deus intersit, nisi dignus uindice nodus / inciderit* (*De arte poética*, 191-2). Sobre a definição deste dispositivo e sua utilização consulte-se Maria de Fátima S. Silva, *Crítica do teatro na comédia antiga* (Coimbra 1987) 156-161 passim; T. S. Duncan, “The Deus ex machina in Greek Tragedy” *PhQ* 14 (1935) 126-141; W. Shmidt, *Der Deus Ex Machina bei Euripides* (Tübingen 1963) 88-112; Francis M. Dunn, *Euripidian Endings: a Study of the Choral Exit, the Action, the Concluding Prophecy and the Deus ex Machina* (Yale University 1985) 111-167.

O aparecimento de Atena⁴⁴ sugere o uso da inteligência em detrimento da força, a defesa da civilização perante a barbárie. Atena usa a inteligência para os heróis ultrapassarem as piores dificuldades. Foi assim com Ulisses, que regressa a casa depois da guerra de Tróia. Quanto a Emanuel “foi por a deusa ter indicado aquela estrada, de entre caminhos e direcções possíveis, que ele a escolheu” (p. 156).

5. “Falhou a Revolução?”

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 cívismo. 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”⁴⁵, pelo menos no que à participação cívica diz respeito.

⁴⁴ Sem nomear explicitamente a deusa Atena, o narrador fala apenas de “uma figura, desta vez feminina” e refere uma das suas insígnias: um “capacete parecido com o dos bombeiros”, além de “uma coruja ao ombro, muito resplandecente” (p.156), o seu animal favorito. A lança e a égide eram as suas outras insígnias. Cf. P. Grimal, op.cit., s.u. ‘Atena’ e ‘Palas’.

⁴⁵ Luís Trindade, “Os excessos de Abril”: *História* 65 (Abril 2004) 20-31.

Mas falhou a revolução? “Não posso dizer-lhe isso porque me recordo de como era o país”⁴⁶, contudo o isolamento proporcionado pela caravana atesta bem o descomprometimento político provocado pelo desencanto pós-revolucionário.

Cabe à literatura o papel de “organizar o mundo” e porventura “de conseguir o riso e a gargalhada”, através da ironia e da paródia de textos de autores clássicos, gregos e latinos. “Nós, por vezes, pensamos que estas coisas dos Romanos não têm importância nenhuma e que são coisas antigas, velhas. Mas não. Nós estamos a falar em latim, estamos a falar uma língua latina, porque os romanos estiveram cá e deixaram-nos esta herança. Os autores desse tempo ainda nos estão a falar. Somos o mesmo homem. Não há grandes diferenças entre o homem daquele tempo e o homem de hoje. Por isso é que conseguimos ler as obras do passado e elas nos podem entusiasmar tanto”⁴⁷.

Tirar do passado o proveito e o exemplo, para evitar cometer os mesmos erros dos antepassados, parece ser a lição maior a tirar desta *Fantasia*. Afinal, voltando ao passado talvez se possa “interrogar as raízes de um presente em deriva de valores e certezas”⁴⁸. Hoje como ontem...

⁴⁶ Mário de Carvalho “Que raio de país é este?”: *Visão* 561, 04/10/2003, 174-178. Entrevista de Sara Belo Luís.

⁴⁷ Mário de Carvalho, em entrevista a Ana Sousa Dias no programa “Por outro lado”: *A Dois* 29/03/2004.

⁴⁸ Nuno Júdice, *Viagem por um século de Literatura Portuguesa* (Lisboa 1997) 97-98.

* * * * *

Resumo: Faz-se uma leitura do romance *Fantasia para dois coronéis e uma piscina* de Mário de Carvalho, à luz da análise ideológica de passos representativos, tendo em conta dois recursos recorrentemente utilizados pelo autor: a ironia e a paródia. Partindo de referências explícitas a autores, obras e temas clássicos, que vão de Horácio a Petrónio, passando pela Invocação às Musas até ao *deus ex machina*, procuram-se estabelecer paralelismos entre o passado clássico e o presente, traçando um retrato fiel da sociedade portuguesa, seus vícios e defeitos, nos alvores do século XXI.

Palavras-chave: ironia; paródia; bucolismo; Trimalquião; invocação às musas; *deus ex machina*.

Resumen: Se realiza una lectura de la novela *Fantasia para dois coronéis e uma piscina* de Mário de Carvalho, según un análisis ideológico de pasajes representativos, tomando en consideración dos recursos utilizados de manera recurrente por el autor: la ironía y la parodia. A partir de referencias explícitas a autores, obras y temas clásicos, que van de Horacio a Petronio, pasando por la invocación a las musas y hasta al *deus ex machina*, se intentan establecer paralelismos entre el pasado clásico y el presente, trazando un retrato fiel de la sociedad portuguesa, sus vicios y defectos, en los albores del siglo XXI.

Palabras clave: ironía; parodia; Trimalquión; invocación a las musas; *deus ex machina*.

Résumé: Faz-se uma leitura do romance *Fantasia para dois coronéis e uma piscina* de Mário de Carvalho, à luz da análise ideológica de passos representativos, tendo em conta dois recursos recorrentemente utilizados pelo autor: a ironia e a paródia. Partindo de referências explícitas a autores, obras e temas clássicos, que vão de Horácio a Petrónio, passando pela Invocação às Musas até ao *deus ex machina*, procuram-se estabelecer paralelismos entre o passado clássico e o presente, traçando um retrato fiel da sociedade portuguesa, seus vícios e defeitos, nos alvores do século XXI.

Mots-clé: ironia; paródia; bucolismo; Trimalquião; invocação às musas; *deus ex machina*..