

## Resumo

Retrato(s) do Alentejo: Figuração paisagística em *Fantasia para Dois Coronéis e Uma Piscina*, de Mário de Carvalho

*Fantasia Para Dois Coronéis e Uma Piscina* ancora no espaço geográfico correspondente ao Baixo Alentejo, onde o coronel Bernardes manda construir uma piscina, sob a observação atenta do melro e o olhar angustiado do mocho. Este “cronovalema” remete para a fauna e a flora locais e para alguns ambientes rurais. À inclusão da narrativa diegética numa paisagem idílica subjaz, antiteticamente, uma crítica acerba ao comportamento dos portugueses. E, neste sentido, será fundamental invocar a construção da piscina e as repercussões que tal estrutura desencadeará na natureza. A incursão de Emanuel Elói num devaneio mental que o leva a viajar no tempo e no espaço até Tebas, cidade-arquétipo da civilização ocidental, serve para demonstrar uma ideia frequentemente reiterada nas obras de Mário de Carvalho: a de que, enquanto país, recebemos o legado de todas as culturas e povos que por aqui passaram.

**Palavras-chave:** Baixo Alentejo. Bucolismo. Paisagem. Literatura portuguesa. Tebas. Viagem tempo-espaço.

## Abstract

Portrait(s) of Alentejo: Landscape figuration in *Fantasia para Dois Coronéis e Uma Piscina*, by Mário de Carvalho

*Fantasia Para Dois Coronéis e Uma Piscina* anchors in the geographical space corresponding to Baixo Alentejo, where Colonel Bernardes has built a swimming-pool, under the observation of the blackbird and the owl's distressed look. This “cronovalema” work refers to the local fauna and flora and to some rural environments. The inclusion of the diegetic narrative in a bucolic landscape underlies, antithetically, a sharp criticism of the alienated behaviour of the Portuguese people. In this sense, it will be essential to invoke the construction of the swimming-pool and therepercussions that such a structure will unleash on nature. Besides, the incursion of Emanuel Elói in a mental reverie that takes him to travel in time and space to Thebes, the archetype city of western civilization, is used to demonstrate an idea often reiterated in the works of Mário de Carvalho: that, as a country, we receive the legacy of all cultures and folks that have passed through here.

**Keywords:** Baixo Alentejo. Bucolism. Landscape. Portuguese literature. Thebes. Time-space travelling.

# RETRATO(S) DO ALENTEJO: FIGURAÇÃO PAISAGÍSTICA EM *FANTASIA PARA DOIS CORONÉIS E UMA PISCINA*, DE MÁRIO DE CARVALHO

Natália CONSTÂNCIO

Instituto de Estudos de Literatura e Tradição, Fac. de Ciências Sociais e Humanas,  
Universidade Nova de Lisboa  
nconstancio@fsh.unl.pt

## 1. Introdução

Vários testemunhos, como o de Jean Paul Metzger (2001: 2), filiam a primeira referência a uma possível conceção ideológica de “paisagem” na *Bíblia*, no *Livro dos Salmos*. Metzger demonstra que, naquele contexto descritivo, o termo se aplicaria à noção do conjunto que envolve a visualização de Jerusalém, com os respetivos templos, castelos e palacetes do Rei Salomão. Todavia, as primeiras alusões ao vocábulo propriamente dito – *paisagem* – remontam ao século XVI. Robert Estienne utiliza a palavra “*paesaggio*” em 1549 e Tiziano em 1552, sendo que o primeiro define o conceito como a “representação pictórica de uma vista, normalmente como fundo de um quadro”, sublinhando, deste modo, uma perceção sensorial externa, captada pela visão, aliada a um sentido estético (Buescu in Reis *et al*, 2010: 193). Leonardo Da Vinci advoga a importância da perspetiva linear (geométrica) na criação do artista que pinta paisagens (Cosgrove, 1985: 52). Na contemporaneidade, Denis Cosgrove (1985) chamou a atenção para a importância da paisagem enquanto construção cultural e para a perceção individual do espaço, a partir do sujeito que a observa.

Essencialmente a partir do Romantismo, a literatura tende a espelhar não apenas a figuração do visto, mas a do sentido, face ao todo observado e, nesse ângulo, enquadra-se a associação do termo à apreensão da natureza como experiência direta. Muitos textos literários fazem realçar o caráter subjetivo inerente à descrição da paisagem, indo ao encontro de estados de alma que a contemplam e refletem. Convém frisar que, no que à descrição de uma paisagem (literária) concerne, esta não traduz *ipso facto* uma paisagem real, aquela que *está nos lugares* e que se capta pela luz objetiva de uma câmara fotográfica. O autor efetua uma construção paisagística verosímil, criando nos leitores a ilusão de referencialidade e de identificação

territorial. Mas o espaço, coordenada geográfica configurada *no e pelo* texto literário, revela-se indissociável da arte das palavras que o instituem: “What literature is spatial, then? The answer is clear: all of it.” (2018: 41), sustenta Elizabeth Jones. Nesse *mundo-de-faz-de-conta*, a imaginação do leitor complementa a (re)criação idealizada pela capacidade inventiva do escritor (Reuschel e Hurn 2011: 294).

Qualquer texto literário, porque poliédrico na essência, pode analisar-se sob múltiplas e complexas perspectivas. No presente ensaio, abordaremos a questão da paisagem no “cronovema” (classificação do autor) *Fantasia para Dois Coronéis e Uma Piscina* (2003) e tentaremos descortinar em que medida a mudança dos coronéis de Lisboa para um monte restaurado do Baixo Alentejo, onde se estabelecem, desencadeará uma efetiva alteração na paisagem física rural. É importante sublinhar que a paisagem para que se remete nesta obra não figura unicamente como cenário ou pano de fundo onde decorrem os acontecimentos. Revela-se, antes, como elemento integrante das relações sociais, expressando atitudes e comportamentos humanos que a condicionam, ou que são por ela condicionados (cf. Queiroz e Alves 2012: 7). E, neste sentido, será fundamental articular-se a conceção bucólica da paisagem experienciada (essencialmente) pelos habitantes mais indefesos da zona – os animais – *depois* da construção da piscina e que repercussões desencadeará tal estrutura nos seus habitats naturais.

No amplo espaço coberto pela geografia (literária) alentejana que domina a obra em análise, procuraremos focalizar de que modo se diferencia a paisagem física rural da citadina, de onde são oriundos os coronéis. Partindo da temática da viagem, que Emanuel Elói realiza numa deambulação imaginativa, cruzando tempo e espaço, ao volante do seu *Renault 4*, pretendemos, ainda, equacionar a relevância de tal incursão no seio da tessitura narrativa e que metáfora(s) lhe subjaz(em).

## **2. Prolegómenos a uma configuração paisagística**

### **2.1. O *topos* campo versus cidade**

Invocando a noção aristotélica de que um enunciado poético é verosímil, não verdadeiro, facilmente percebemos que, ao contrário do discurso referencial, o universo apresentado numa obra literária não se funda numa correspondência exata com o real, mas na sua modelização pela palavra. Refletindo sobre a natureza polissémica do vocábulo “imagem”, Jean-Marie Grassin sublinha a construção que lhe é imanente: “[L]’image poétique [...] [est]

l'évocation d'une réalité perçue, une réalité reconstituée mentalement" (In Escarpit, s.d.). A linguagem constitui a fronteira – ou uma das fronteiras – que se estabelece entre o mundo interior do *eu* e o mundo exterior, configurando-se como uma espécie de janela que tamisa essa relação externa em que o mundo e a paisagem são (a)percebidos quer pelo autor, quer pelo leitor, passando também pelo crivo do narrador ou das próprias personagens.

Michel Collot sustenta que a geografia literária exhibe uma paisagem construída a partir de um ponto de vista, revelando-se um espaço “irredutivelmente subjetivo” e imaginário (2013: 51). Acrescenta, ainda, que o lugar se torna paisagem *in visu*. A própria tessitura narrativa o sanciona, ao *mostrar* que a relação com o lugar envolve a organização de um espaço perceptivo. O sujeito apreende o espaço a partir do olhar, que incide sobre um *todo*, constituído por um conjunto de elementos distintos, frisando notações de luz e de perspectiva em *Fantasia para Dois Coronéis e Uma Piscina*. Nos casarões arruinados que os Lencastre pretendiam restaurar, o coronel, “meio extasiado”, admirava o amplo espaço, “sereno e patriarca, com uma agradável distribuição dos claros e escuros, e uns recantos algo misteriosos” (p. 140).

A paisagem física em que se enquadra a narrativa corresponde ao Baixo Alentejo, para onde rumam os dois militares, já reformados – símbolo de uma burguesia endinheirada – que, por motivos distintos, se mostram desencantados com a vida. Alguns topónimos aludidos na obra referenciam, sobretudo, lugares com ancoragem no universo empírico, como Alvito, Beja, Estremoz, Marvão, Moura, Portel, Viana do Alentejo, Vila de Reguenços, Vila Nova de São Bento, Serpa ou Pias. Mas apresenta-se, igualmente, uma toponímia fictícia, como Grudemil ou a aldeia de São Jorge do Alardo. Existem outras referências geográficas – (re)criadas – a pequenas terreolas ou povoados, a montes, a charnecas, a tortuosos caminhos, a ruelas típicas do Alentejo, onde os cães se passeiam, com “ladrados e rosidos” (p. 45).

A troca de grandes compensações, o coronel Bernardes e a esposa negociam a saída dos caseiros do monte, para ali restaurarem a casa que Maria das Dores possuía. Em Lisboa, viviam num condomínio fechado, cuja descrição remete para um quadro urbano por excelência, apetrechado com novas tecnologias: “[C]om câmaras de vigilância e fechaduras digitais” (p. 31). Tal como sublinha Michel Collot, a paisagem, porque ligada a um ponto de vista, confere ao mundo um sentido que se traduz no resultado de uma experiência particular e sensorial. Nos primeiros dias em que se viu no Alentejo, longe da “melíflua” mas “falsa” gente, o citado coronel 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” (p. 32). Com ironia, o narrador declara que os encômios duraram apenas três dias.

Na sua obra *Psychosociologie de L'Espace* (1998), Abraham Moles e Elisabeth Rohmer demonstram que a figuração do espaço na literatura constitui um pretexto para se falar sobre o mundo, mostrando-o sob a perspectiva de um *eu* que o questiona ou idealiza na obra em análise, esse *eu* manifesta-se através da focalização do narrador. Por oposição à calmaria da “rústica simplicidade” do Alentejo, com “brancuras estreitas de muros” (p. 18), Lisboa apresenta-se como uma cidade frenética e violentada. Nelson, o filho do coronel Lencastre, vandaliza muros, candeeiros da cidade e portas de prédios, ali imprimindo a sua marca, não cobrindo-os com *graffiti* – pois esses fazem o “jeito ao burguês”, porque harmoniosos e coloridos, de gente armada “ao artístico” – mas usando inscrições pouco construtivas (os *tags*), basicamente para “emporqueirar e dar sobressaltos”, tudo pela “volúpia do perigo” (p. 74). A temática do *locus amoenus* e da existência revigorante que a natureza propicia remonta a Teócrito de Siracusa que, nos seus *Idílios*, exalta a paisagem e a vivência campestres, em detrimento da *polis*, conceção também inerente (mas não exclusiva) às *Bucólicas*, de Virgílio, ou aos filósofos estoicos, que repudiavam o artificialismo associado à civilização<sup>1</sup>. Na senda do *topos* enunciado, Mário de Carvalho introduz estes coronéis num ambiente isolado, alternativo, para quem pode furtar-se à vida agitada da capital portuguesa, na esteira literária do poeta Horácio – invoquemos, de modo parentético, a fábula do rato da cidade e do rato do campo...

As descrições remetem, essencialmente, para as sensações visual e auditiva: no Alentejo, a aurora é anunciada por um “sonoro concerto de galos” (p. 33) e ali existem oliveiras, sobreiros, pinheiros altos e muitas outras árvores que configuram a moldura paisagística. Junto à casa do coronel Bernardes, crescem “ervas tenras”, que o borrego de um pastor há de tasquinhar. E, nesse extenso espaço natural que constitui os montes, os animais vivem em liberdade e sossego: passeiam-se os cães; apascentam-se ovelhas e cabritos; vislumbra-se saltarecos, osgas, lebres, perdizes, patos-bravos, codornizes, rãs, e esvoaçam abelhas, libélulas, papa-moscas, andorinhas, pombos-correio, abelharucos, toutinegras, pardais, melros, abetardas, melharucos, águias...

A representação do quotidiano rural(izante) na obra em análise surge, *pari passu*, sob os mais diversos ângulos. A título exemplificativo, citamos a boa adaptação da esposa do coronel Lencastre ao campo, atenta “a especiosos trabalhos hortícolas, ao relento” (p. 146). No que ao ambiente social concerne, também se alude ao acampamento dos ciganos, que o narrador diz

conferir um ar bucólico à paisagem, muito embora a sua presença inquietasse Maria José. Na procura de uma figuração verosímil, não se olvida, nesta obra, as festas das aldeias, habitualmente realizadas no tempo estival, invocando-se as confusões que delas derivam, os enfeites das ruas, o fogo-de-artifício que se desfaz em “estrelinhas-cadentes”, a ostentação das “farpelas domingueiras de marca” (p. 44), a música que atroa pelo espaço, ou o cheiro a febras que tudo inunda, como sucede na (fictícia) vila de Grudemil. O contraste entre as festas e bailes das grandes cidades opõe-se à simplicidade dos organizados nas aldeias alentejanas: quando jovem, Maria das Dores dançara a valsa a preceito com o então major Bernardes, ao som de *Alegres Bosques de Viena*, numa “brancura de cetins e tafetás” (p. 29), no baile de Debutantes realizado no Casino do Estoril.

Exibindo um formato retangular que evoca a configuração geográfica de Portugal continental, a piscina surge como pano de fundo das grandes conversas tidas entre o coronel Bernardes e o coronel Lencastre. Nas tardes cálidas, os amigos cavaqueiam no alpendre, junto à água, enquanto leem o jornal e bebem uísque. Metaforicamente, este cenário conglomerava dois mundos, ou duas paisagens, outrora inconciliáveis, mas agora relativamente próximas – o Alentejo recôndito e a “civilização” que os coronéis personificam. A perspetivação do espaço, apreendida por quem o experiencia, também enreda o *eu* numa teia que o liga aos objetos e às pessoas que o rodeiam, como fazem notar Abraham Moles e Elisabeth Rohmer (1998). Enquanto indivíduos cultos e com algum poder, os militares destacar-se-ão da gente simples e campónia, acabando por tornar-se figuras respeitadas e tutelares da aldeia. Recebem visitas e são presenteados com dádivas, fazendo jus à afabilidade dos campestinos alentejanos: “[A]ceitavam cumprimentos, quando aparecia alguém de fora, ou um dos velhos do lugar vinha oferecer hortelã, um melão, uma cabaça, ou um chibo.” (p. 145).

A brutalidade e os maus-tratos perpetrados contra os animais e o desrespeito para com o ambiente evidenciam-se, de forma análoga à dos intrusos, nas gentes da terra. Quando um pastor, com o intuito de extorquir dinheiro ao coronel Bernardes, o ludibria, dizendo-lhe que a sua ovelha fora ferida por uma bala perdida no monte, a determinada altura esta recusa-se a andar. Irritado, já com o cheque nas mãos, o homem enrola o cinto na coleira do chocalho, começa a arrastar o animal e dá-lhe um pontapé no flanco. Desta feita, a balir e a coxear, a ovelha larga a correr, “desajeitadamente”. Um outro episódio atesta o gesto poluidor e socialmente banalizado de uma das personagens, Sandra, que “cuspiu para fora a pastilha” (p. 47) enquanto conduzia o *Smart*.

A expressão que, na obra, remete para as estruturas habitacionais da região, descreve-as como “baixinhas, sob o tremelicar comprido de telha moura” (p. 18), com “janelame mínimo, para dar recato avonde e frescura” (p. 19). Aquando das negociações para aquisição da moradia pelo coronel Lencastre, Maria José, a esposa, imagina-se a ornamentá-la com elementos típicos da zona: “louças, barros, bonecos de Estremoz, bancos de ordenha, cocharros e tarros de cortiça, tapetes de Arraiolos, quadros de caça” (p. 141). Já a residência dos Maciel Bernardes, restaurada por um “arquitecto carote”, constitui o paradigma do hibridismo que conglobera a traça arquetónica local e o conforto importado da grande cidade. A casa mantém as portas “características, degraus entre as divisões”, “tijoleira da região e duas vastas lareiras” (p. 32). Pelas condições climáticas extremadas que se fazem sentir naquele lugar, o coronel mandou instalar recuperadores de calor nos quartos. Os melhoramentos efetuados exigiram muito dinheiro “para disfarçar os cómodos modernos com a aparência artesanal” (p. 32). Inatingíveis aos rústicos locais, essas modificações evidenciam a *décalage* económica – e social – que opõe uns e outros. A Sociedade Grudemilense Republicana foi instalada num edifício oitocentista, cujo letreiro exhibe letras da época, “bem desenhadas” e “esmaecidas” (p. 45).

A gastronomia é, igualmente, a florada na narrativa diegética, pela menção às iguarias típicas da zona em que se enquadra a ação. Certo dia, o coronel Lencastre rumou a Portel, onde existia um restaurante, chamado *Pintassilgo*, que servia sopas alentejanas, substanciais, “temperadas a especiarias, numa harmonia polífona”: “sopa de cardos”, “sopa da panela”, “sopa de cação” (p. 76). Uma noite, tia Felismina confecionou sopa de tomate e entrecosto com migas. Mais uma vez, através do mecanismo da ironia, o narrador explicita que a ementa era, de facto, adequada à região, mas não “à resposta fisiológica dos comensais”, pois já não tinham idade “para digestões nocturnas trabalhosas.” (p. 133). A culinária de influência estrangeira figura, também, no menu alentejano, revelando a aculturação de hábitos alimentares alheios. Em Beja, os xadrezistas, “de dentuça assanhada”, devoram “um pobre tubarão com coentros.” (p. 212). Referencia-se, analogamente, a existência de leitarias e de restaurantes construídos à beira da estrada, onde, em companhia de Desidério, Emanuel janta um bitoque regado com molho, que embebe em pão.

## 2.2. Repercussões paisagísticas e ambientais resultantes da construção da piscina

Uma ocasião em que acarreta lenha para dentro de casa, o coronel Bernardes dá um mau jeito nas costas. Por outras razões, que não do foro ambiental, lhe sugere a esposa a frequência de uma piscina pública, em Serpa, Moura, ou em Pias. Evocando os senhores da Roma Imperial, cujas *villae* eram construídas com balneários privativos, o coronel decide-se pela construção de uma piscina no seu monte restaurado, “alumiada e amornada pelo valente sol alentejano, e no grande silêncio, mal aflorado por um leve remexer das águas” (p. 64).

De acordo com os preceitos caucionados por Fernando González Bernáldez (1981), a ecologia da paisagem adverte-nos para o facto de a paisagem não constituir um feito estático, porque sujeita a mudanças, sejam de carácter lento, sejam de carácter mais rápido, ou devido tanto a fatores naturais como à intervenção humana. E assim se destaca, naquele cenário, a piscina, um verdadeiro atentado paisagístico: “[T]ratada a poder de fluidos caros e especiosos” (p. 19), destoando “azulínea” e “modernça”, numa paisagem onde se extrai a cortiça, naturalmente de “prados e chaparraís, embalados por badalos espaçados de rebanhos” (p. 19). Não obstante desfear a paisagem, a sua construção provocou distúrbios nos ecossistemas, o que leva os próprios bichos, personificados, a lamentar-se. O mocho acusa os humanos pela escassez de alimento, alegando que a piscina consome “toneladas de lagartixas, arganazes, rãs e escaravelhos”, roubados “ao seu sustento para se irem engolfar naquelas águas envenenadas” (p. 143). Enquanto caminhava, conversando com Maria das Dores, Maria José apreciara “a paisagem que dali se abrangia, melhor talvez que a dos Bernardes, com mais rio à vista, e mais encanto de frondes.” (p. 140). No íntimo, considerava que “a piscina dos Bernardes dava um toque de modernidade, discreta e resguardada” (p. 141), àquele contexto (quase) idílico.

A poluição sonora, ensurdecadora, também provoca danos naquele ambiente, outrora silencioso. Desde que o coronel Bernardes se instalara no monte, tinha por costume treinar o tiro ao alvo em latas de cerveja, de manhã, fazendo ecoar as rajadas de metralhadora e o “estrondeio” das latas, com efeitos sonoros consabidos, “mencionados nos manuais de instrução militar” (p. 38). Perturbado no sono, o mocho queixa-se ao melro do barulho perpetrado pelos humanos. Este retorque-lhe que se mude, mas o mocho não quer. O melro conta-lhe a história trágica da coruja do Monte dos Matamouros e das suas crias: os filhos do rendeiro fuzilaram-nas, “mandaram-nas empalhar e venderam-nas clandestinamente a um advogado de

Lisboa que as exhibe como troféus de caça” (pp. 191-192). Ironicamente, o narrador declara que se trata de um ato ilegal, mas exhibi-las nesse contexto “dá mais sainete”. Sob a égide da personificação, critica-se a conduta dos humanos, indiferentes à preservação das espécies da fauna, ainda que consignadas em textos legais.

Não obstante a avassaladora falta de civismo dominante no país que esta obra apresenta e metafóricamente representa, a invocação à Musa permite ao narrador sair em defesa dos militares. Muito embora o coronel Bernardes pratique tiro-ao-alvo e tenha cometido aquele agravo na paisagem, regra geral, os companheiros de “entretenga dialogal” procuram respeitar a natureza – testemunho relativamente enaltecido que, de forma antitética, serve de pretexto para se proceder a críticas gravíssimas ao comportamento que os seus concidadãos manifestam:

[É] justo arguir que eles não guardam arames entre as ramagens das árvores, não deixam sacos de adubo ao vento, não abandonam velhas 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 [...]. (p. 20)

### **3. A figuração do território e da paisagem como metáfora do Tempo e da História**

Pela menção à durabilidade das árvores, o monte onde se instala o coronel Bernardes evoca, diacronicamente, a passagem do tempo. A associação da piscina à temporalidade, enquadrada na paisagem que nesta pintura irrompe, corresponde à História dos humanos. Emergindo como presentificação de um passado muito longínquo, incorpora a atualidade e, de certo modo, o futuro: “[I]ncrustada na duríssima permanência das coisas, onde só mandam altos castelos, menires e cromeleques” (p. 19), a piscina dos Bernardes conferia o tal “toque de modernidade” (p. 141) ao ambiente. Conforme esclarece Doreen Massey, “[a]s an absolute dimension, space does not exist: space and time are ‘inextricably interwoven’ (1998: 261).” Ao animizar-se a velha oliveira (secular) que alberga o mocho e o melro, o narrador evoca tempos idos, como o Império Romano e as Lutas Liberais, declarando que a árvore “havia assistido, ainda juvenil e débil, à passagem duma coorte de Décimo Júnio Bruto por ali perdida e sofrera na sua dilatada existência” (p. 38) muitas contingências, como a utilização dos seus

“possantes ramos” para forca “de doze liberais capturados por um bando de frades assassinos a mando do Senhor Rei D. Miguel.” (p. 39).

O lugar onde se constrói a piscina esconde tesouros, o que, no universo “crononovelesco”, faz associar aquele espaço a civilizações antigas. Desidério, o homem que manobra a escavadora, Eleutério, o homem da pá, e a empregada dos Bernardes, tia Felismina, anseiam por encontrar moedas, para dividir pelos três, quiçá por ali enterradas pelos mouros. No trabalho frenético de devassa da máquina, Desidério revela absoluta falta de respeito pelo património cultural; coadjuvado por Eleutério, numa fúria “selvagem e arrebatada”, destrói várias ânforas e um mosaico incompleto, provavelmente do alto Império Romano, em que figurava um tigre puxando um carro.

Não será despidiendo nem anódino referir que, enquanto metáfora da temporalidade, a cidade de Tebas surge reiteradamente nos livros de Mário de Carvalho, como um *leitmotiv* incontornável. O romance *O Livro Grande de Tebas, Navio e Mariana* equaciona relações de isotopia temática ou metafórica entre as várias obras do autor, que o próprio sanciona, em inúmeras entrevistas (Constâncio, 2017). O espaço territorial correspondente a Tebas, porto-arquetípico, cidade aliada ao sonho, contém em si a memória de diversos tempos. Tal como a alusão às civilizações remotas supra-mencionadas, alcançar Tebas corresponderia a uma experiência individual de travessia pelo Tempo e pela História, em que cada um de nós se veria a si próprio num caleidoscópio de imagens concernentes ao(s) passado(s) que foram e que coexistem com e na atualidade. Maria de Fátima Silva relembra que ver Tebas equivaleria ao ato de perceber o mundo e a humanidade (2010: 306). Na obra aqui em análise, essa “pátria” longínqua remete para a conceptualização figurativa de um espaço gerado pela imaginação e a emotividade da personagem Emanuel Elói – nome (ironicamente) com ressonâncias bíblicas.

De forma anacrónica, a vila de Alvito serve de cenário à aparição de um *deus ex machina*. Parodiando a figura de Ulisses, a quem Atena se revela, no regresso das mil aventuras, Emanuel passa pelo outrora castelo, hoje pousada, onde discerne a favorita de Zeus, que também o protegerá, apresentando-se-lhe luminosa, com a coruja ao ombro. Os devaneios do jovem tendem a dominar a realidade, pelo que idealiza um itinerário que poderia ter narrado a Angelina, numa espécie de *história* entrelaçada com memórias da *História*. A personagem recorda uma ocasião em que meteu o carro nas águas do Sado, perto de Alvalade, “onde lhe chamam Ribeira”, e fora seguindo, “rio abaixo, e país acima, porque esse rio [...], tal como o Nilo e os satélites de Marte, anda ao contrário.” (p. 120).

Michel Collot alega que a “experiência da paisagem” também se evidencia pelo trabalho da imaginação ou pelo impulso do movimento: percorre-se a paisagem fisicamente, a pé, num veículo, ou através do sonho, porque “sonhar é vagabundear” (2013: 52). Num registo que se situa entre o pendor fantasioso e o domínio do onírico, ao invés de sulcar as águas marítimas a bordo de uma insigne nau, como os navegadores portugueses capitaneados por Vasco da Gama, Jasão e os argonautas, ou o citado rei de Ítaca, Emanuel relata que atravessou as coordenadas do tempo e do espaço, ao volante do *Renault 4*, gerando uma (ilusória) impressão de mobilidade espacial no leitor. Assim inaugurou a (sua) gesta, em direção a Tebas: o veículo flutuou, “por canaviais e mouchões, sob montes e pontes” e, qual marinheiro-herói, foi saudado das margens por “tratoristas e pescadores” (p. 120). Nessa demanda, numa viagem aprazível, dominada pelas sensações visual e auditiva que emanam da observação paisagística, Emanuel depara-se com “os cais de Alcácer”, “várzeas a estender de vista”, “castelos” e “feitorias fenícias” (p. 120). Sanciona-se, destarte, a presença de povos remotos entre nós, tal como mencionámos na alínea precedente.

Enquanto elemento simbólico, a água evoca diversas camadas temporais e mescla espaços geográficos antigos e contemporâneos, emergindo na narrativa diegética através da capacidade imaginativa da personagem. Os seus olhos vislumbram, a determinada altura, um lugar pantanoso, de águas “verdes”, “limosas” e “compactas”, de ares “mais espessos”, pelo que o motor do *Renault 4* entra a funcionar “muito baixinho, num sussurro”, pois ingressou “no mar das estátuas.” Uma música leve inundou o espaço e Emanuel contemplou um esquife negro, que deslizava por entre as figuras, dirigido por marinheiros trajados com uma indumentária a rigor. A perceção do tempo surge, neste contexto, associada à experiência cronológica, mas, sobretudo, aliada à vivência intuitiva ou subjetiva da temporalidade, a *durée* de que fala Henri Bergson (2014). A sua passagem traduz a consciência da efemeridade, simbolizada pelo cortejo fúnebre observado. No cenário evocativo das grandes civilizações antigas, este rito mostra à personagem – e, por extensão, ao leitor – que a distância que separa as categorias tempo-espaço – *o que foi e o que permanece* – se revela muito ténue, ou, no limite, inexistente, porque essas marcas pretéritas coexistem na contemporaneidade, pela preservação da memória.

Quando a música se dissipa nos ares, o velho carro “cruzou um banco de nuvens baixas, e após um longo percurso, começaram a ouvir-se as gaiotas. Afastavam-se de Tebas.” (p. 121). Mais uma vez, desnudando o *ethos* irónico prevalecente no estilo do autor, a narrativa enquadra a personagem numa configuração espacial que, numa primeira aceção, (muito bem) ilude

o raciocínio do leitor. Emanuel aporta em Troia. Não a cidade de Príamo, que Ulisses e os Aqueus fizeram tombar, mas a localizada na península de Setúbal. Alude-se, neste contexto, ao estuário do Sado, onde os golfinhos, graciosos e brincalhões, vêm saudar Emanuel. E as gaivotas, “em liso planar macio”, acompanham-no – qual herói que retorna, triunfante – até à praia da Figueirinha. Evocando o carro de uma qualquer potestade marinha do paganism, ali desemboca o *Renault 4*, coberto de “algas, conchas e caramujos” (p. 121), e dirige-se para a estrada da Arrábida (cf. Silva: 242).

#### 4. Conclusão

Qualquer paisagem retratada numa obra literária revela a construção do pintor-demiurgo que lhe confere um sentido de (ir)realidade: o autor. Na sua tela – a obra que cria – o escritor pinta com palavras a natureza que observa, muito embora esta partilhe traços comuns com uma determinada paisagem real, na qual ancora, mas perspectiva sempre uma visão fragmentária, porque pessoal. A imaginação dos escritores permite-lhes, assim, recriar uma infinidade de mundos possíveis, ou alternativos (Mayordomo 1998). É importante sublinhar, na esteira de teóricos como Patricia Waugh, que a criação literária (ficcional) se funda pelo processo linguístico (1984: 88). A paisagem literária descreve-se pelo poder da palavra, através de *uma* visão – particular – e de *uma* determinada configuração, realizada a partir de um *eu* – seja o do autor, o do narrador, ou o da personagem que a observa. A verdade desta modelização é, por conseguinte, “autonomamente construída *de dicto*, mas fundada mediamente *de re*” (Silva 1990: 646). Podemos, então, afirmar que o mundo construído pelas palavras é real, mas no universo da ficção: “In a paradoxical manner, the world of literary fiction is always real, fictively.” (Ridanpää 2018: 142).

A inserção da narrativa diegética de *Fantasia Para Dois Coronéis e Uma Piscina* num espaço geográfico correspondente ao Baixo Alentejo, para onde vão residir os coronéis, cansados da vida citadina, serve de pretexto ao autor para tecer críticas diversas. O coronel Bernardes ruma ao sul aborrecido, por ter sido afastado do cargo de administrador do condomínio; o coronel Bernardes, porque desencantado com o comportamento boçal do filho. A descrição de uma paisagem tranquila, por oposição à cidade, com ressonâncias do bucolismo clássico, vê-se maculada pela construção de uma piscina num local onde crescem as urzes. Personificados, melro e mocho tudo observam. Desgostosos com a instalação da piscina, assistem à deterioração de ecossistemas e abominam a poluição sonora que ecoa num

espaço onde, até à chegada dos coronéis, soavam os badalos e chilreavam os passarinhos, num ambiente calmo e prazenteiro.

Se o narrador defende os coronéis, mostrando-os respeitadores do ambiente e da preservação da paisagem em que se enquadram, não obstante o desaire ecológico que a construção da piscina provoca naquele lugar, ao autor não passam despercebidos a desatenção, o egoísmo, o desrespeito dos humanos pelos humanos, pela vida animal e pelo meio natural que os rodeia. É certo que melro e mocho não possuem o dom da ubiquidade, para testemunharem todos os desmandos praticados pelas pessoas; para o suprir, atribui-se essa faculdade ao narrador. Na obra, menciona-se que, na aldeia, o caixote camarário está, de ordinário, “a abarrotar de maus cheiros e a nutrir triliões de moscas, moscardos e vespas.” (p. 20). E, ainda, que o coronel Bernardes deixa morrer o besouro propositadamente: “Ninguém mandou o bicho enfiar o trombil na água [da piscina]” (p. 22).

A leitura deste livro coloca-nos perante algumas (e muito pertinentes) questões que à preservação ambiental concernem. Como parte integrante do ambiente, cabe-nos respeitar as múltiplas espécies que, enquanto morada, a natureza alberga. Tal atitude exige, ainda, uma longa aprendizagem, porque os humanos continuam a revelar-se a mais implacável e perigosa de entre as criaturas viventes, desrespeitadores dos seres não humanos e do meio circundante, ideia frequentemente veiculada na obra. É imperativo inculcar nos cidadãos hábitos cívicos de preservação ambiental. É urgente transformar mentalidades, é urgente mudar de atitude(s), porque, como assevera uma das personagens, num discurso muito elucidativo, “O problema são os humanos que invadem o seu meio, desinquietam os animais”, ou “Ihes desnorteiam os hábitos” (p. 211).

Muito embora a obra em análise não enquadre a diegese no domínio da coalescência espaço-temporal, como verificamos em *O Livro Grande de Tebas, Navio e Mariana*, obra matricial e palimpséstica de Mário de Carvalho, nela a paisagem também surge aliada ao sonho ou ao devaneio, uma das suas facetas ou vertentes, o que vai ao encontro dos preceitos caucionados por Elisabeth Rohmer e Abraham Moles (1998). Deixando para trás o Alentejo no seu *Renault 4*, Emanuel cruza, imaginariamente, tempo e espaço. Esta nova *odisseia* reflete, de forma antitética, o episódio da devastação do património cultural por Eleutério, Desidério e tia Felismina, e serve para ilustrar a ligação ontológica que nos vincula aos povos que nos antecederam.

Refletindo sobre a importância da noção de *cronótopo*, termo criado por Mikhail Bakhtine (2003) para definir o laço inextrincável que associa as categorias tempo e espaço, Tebas, a cidade do sonho, prefigura uma dimensão (ir)real, possibilitando uma aproximação entre épocas distintas.

Como podemos constatar pela análise da obra, um dos escopos de *Fantasia Para Dois Coronéis e Uma Piscina* consiste em recordar aos leitores que o presente deriva do passado e que os factos outrora ocorridos se repercutem no que hoje somos e no que seremos, enquanto paisagem (física e humana) de que jamais poderemos alhear-nos: “[O]ur present is the product of a past and of a tradition from which nobody should or even could escape” (Morten Kyndrup 1992: 279).

## Referências bibliográficas

### Ativa:

CARVALHO, Mário de (2003). *Fantasia Para Dois Coronéis e Uma Piscina*. Lisboa: Editorial Caminho.

### Teórica:

BAKHTINE, Mikhaïl (2003 [1983]). *Estética de la creación verbal*. México: Edición Siglo Veintiuno Editores.

BERGSON, Henri (2014). *Oeuvres complètes*. Paris: Arvensa Éditions.

BERNÁLDEZ, Fernando G. (1981). *Ecología y paisaje*. Madrid: H. Blume.

BUESCU, Helena C. (2012). “Paisagem literária: imanência e transcendência”, 193-203. In (Coord.) Carlos Reis, José Augusto Cardoso Bernardes e Maria Helena Santana, *Uma coisa na ordem das coisas. Estudos para Ofélia Paiva Monteiro*. Coimbra: Imprensa da Universidade. Consultado a 20.07.2020, em <http://hdl.handle.net/10316.2/38688>.

COLLOT, Michel (2013). *Poética e Filosofia da Paisagem* (Trad. Ida Alves et al.) Rio de Janeiro: Editora Oficina Raquel.

COLLOT, Michel (2015). “Poesia, Paisagem e Sensação”. *Revista de Letras* 34(1) – jan./jun, 17-26.

CONSTÂNCIO, Natália (2017). *A Ironia e a Paródia como Mecanismos de Subversão na obra de Mário de Carvalho*. E-book. Porto: Coolbooks (Porto Editora).

COSGROVE, Denis (1985). “Prospect, Perspective and the Evolution of the Landscape Idea”. *Transactions of the Institute of British Geographers* 10 (1), 45-62.

GRASSIN, Jean-Marie (s/d). «Image». In (Org.) Robert Escarpit, *Dictionnaire International des Termes Littéraires*. Consultado a 25.09.2020, em <http://www.ditl.info/arttest/art2241.php>.

JONES, Elizabeth (2018). “What Literature is Spatial?” *Literary Geographies* 4(1), 38-41.

KYNDRUP, Morten (1992). *Framing and Fiction, Studies in the Rhetoric of Novel, Interpretation, and History*. Denmark: Aarhus University Press.

MAYORDOMO, Tomás A. (1998). *Teoría de los Mundos Posibles y Macroestructura narrativa*. Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante.

- MENDES, António M. (2005). “Trimalquião, os coronéis e a piscina: retrato impiedoso de um país em crise”. *Ágora. Estudos Clássicos em Debate* (7), 129-150.
- METZGER, Jean Paul (2001). “O que é ecologia de paisagens?”. *Biota Neotropica* 1 (1-2), 1-9. Consultado a 27.08.2020, em <https://www.biotaneotropica.org.br/v1n12/pt/abstract?thematicreview+BN0070112200>.
- QUEIROZ, Ana Isabel e ALVES, Daniel (2012). *Lisboa, Lugares da Literatura. História e Geografia na Narrativa de Ficção do Século XIX à Actualidade*. Lisboa: Apenas Livros.
- REUSCHEL, Anne-Kathrin e HURNI, Lorenz (2011). “Mapping Literature: Visualisation of Spatial Uncertainty in Fiction.” *The Cartographic Journal* 4 (48), 293-308.
- RIDANPÄÄ, Juha (2018). “Fact and Fiction: Metafictive Geography and Literary GIS.” *Literary Geographies* 4(2), 141-145.
- ROHMER, Elisabeth e MOLES, Abraham (1998). *Psychosociologie De L'Espace*. Paris: L’Harmattan.
- SILVA, M. de Fátima (2010). “Tebas: a imagem literária do tempo e da história em Mário de Carvalho.” Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Instituto de Estudos Clássicos. *Humanitas* 62, 305-320.
- SILVA, M. de Fátima (2015). “*Fantasia para dois coronéis e uma piscina: ecos clássicos num contexto do séc. XX português.*” In M. Fátima Silva e M. Graça Augusto (coord.), *A recepção dos clássicos em Portugal e no Brasil*. Coimbra: Imp. Univ. Coimbra (pp. 229-254).
- SILVA, Vítor A. (1990). *Teoria da Literatura*. Vol. I, Coimbra: Livraria Almedina.
- WAUGH, Patricia (1984). *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. Methuen, London & New York: Routledge.

Este artigo foi produzido no âmbito do Projeto Atlas das Paisagens Literárias de Portugal Continental: <https://ielt.fcsh.unl.pt/Projetos/atlas-das-paisagens-literarias-de-portugal-continental>

## Nota

<sup>1</sup> Cf. António Manuel Gonçalves Mendes (2005: 134).