

A INCÓMODA SÁTIRA: MATIZES SATÍRICOS EM MÁRIO DE CARVALHO

Maria João Simões

CLP - Universidade de Coimbra

RESUMO

A sátira tem sido objeto de estudo ao longo dos tempos, sendo notório, nos nossos dias, um recrudescimento da atenção por parte da crítica relativamente ao seu funcionamento, sobretudo porque se reconhece a sua capacidade de adaptação e de mutação. Com base na investigação de teóricos reconhecidos como Sophie Duval e Fredric V. Bogel, entre outros, procurar-se-á mostrar, neste estudo, a labilidade da sátira que, extravasando os limites genológicos, se difunde por diferentes formas discursivas e literárias e alcança um potencial de modernidade que anteriormente lhe era negado. Apontar-se-ão diferentes abordagens teóricas e investigar-se-á diversidade de elementos que a sátira congrega. Sustentado por essa pesquisa teórica, realizar-se-á uma análise de obras Mário de Carvalho com marcada feição satírica, nomeadamente a obra *Quando o diabo reza*, tendo como objetivo identificar as principais estratégias e alguns procedimentos utilizados pelo autor para atingir os seus intentos satíricos; observar-se-á ainda a permeabilidade das fronteiras da sátira relativamente a procedimentos estético-estilísticos que lhe são próximos, como a paródia e o humor.

Palavras-chave: Sátira, ironia, incongruência, sarcasmo, Mário de Carvalho

ABSTRACT

Satire has been studied over the years, and our time has seen a resurgence of critical interest in its workings, especially because scholars have come to appreciate its capacity for mutation and adaptation. Taking a cue from

renowned theoreticians like Sophie Duval and Fredric V. Bogel, among others, this essay will show that satire's lability, going beyond genealogical limits, disseminates itself via an array of discursive and literary forms and reaches a degree of modernity it had previously been denied. I will test different theoretical frameworks and examine satire's various elements. I will concurrently analyze the satirical works of Mário de Carvalho, namely *Quando o diabo reza*, my aim being to identify the main strategies and procedures used by the author to realize his satirical intents. Finally, I will draw attention to the permeability of satire's boundaries in relation to contiguous aesthetic-stylistic procedures like parody and humor.

Keywords: Satire, irony, incongruity, sarcasm, Mário de Carvalho

A crítica contemporânea tem chamado a atenção para o caráter proteico da sátira e sua capacidade de fagocitar diversos géneros ou procedimentos artísticos e de se infiltrar em múltiplos discursos culturais. A sua presença em diversos meios culturais e em vários domínios artísticos tem conduzido a uma revisão da conceptualização dos seus procedimentos, refletida em diferentes abordagens teóricas.

Na sequência desta constatação, entende-se necessário, primeiramente, abordar algumas questões relativas à teorização da sátira para posteriormente proceder a uma análise mais fundamentada das estratégias e dos procedimentos utilizados por Mário de Carvalho nas suas obras de feição satírica, nomeadamente em *Quando o diabo reza*.

1. ASPETOS TEÓRICOS: DIFERENÇAS E ESCOLHAS

Não se trata de fazer aqui uma sùmula histórica da teorização ou da

evolução da sátira e do discurso satírico.¹ Apenas se pretende salientar alguns dos problemas em debate na teorização contemporânea sobre a sátira, que emergem de estudos levados a cabo por reputados especialistas, tais como Sophie Duval, Pascal Engel, Fredric V. Bogel, entre outros.

Um dos problemas teóricos da sátira deriva do facto de ela extravasar para além do âmbito literário, onde ocupou e ocupa um lugar importante e mesmo de transbordar os porosos limites da arte em geral, sobretudo se se pensar a sátira em termos comunicacionais. Compreende-se por esta razão que muitos estudos sobre a sátira incidam sobre diferentes aspetos discursivos e retóricos² comuns ao plano literário e à análise do discurso. Uma perspetiva mais alargada sobre a questão opõe-se, assim, a um entendimento restrito da sátira enquanto *género* literário com recorrentes características formais, levando alguns teóricos a optar por considerá-la enquanto *modo* – trata-se, assim, de entender a sátira num nível de categorização mais alargado.

A questão, porém, vai para além da diferença entre entender a sátira como um *género* ou compreendê-la enquanto *modo*, uma vez que, para além desta caracterização, será preciso ainda considerar a *vis* satírica em geral e também a possibilidade de contaminações e de sobreposições entre diferentes aspetos ou componentes da sátira e outros elementos artísticos ou discursivos – daí a opção de pensar uma “poética satírica”, conforme propõem Sophia Duval e Jean-Pierre

1 O discurso satírico estende-se, obviamente, para além das fronteiras do literário, mas a sua análise permite observar como se desenvolvem alguns dos seus aspetos que são idênticos aos da sátira na literatura (cf. Zekavat, 2014: 6).

2 Atente-se, a este propósito, em alguns dos títulos dos textos reunidos por Brian A. Connery e Kirk Combe no volume intitulado *Theorizing Satire. Essays in Literary Criticism*, tais como o artigo de Jonh R. Clark (1995), “Vapid Voices and Sleazy Styles”, ou o artigo de Kirk Combe (1995), “The New Voice of Political Dissent: The Transition from Complaint to Satire”.

Saïdah na obra *Mauvais genre. La satire littéraire moderne*:

La satire littéraire occupe en effet une position problématique au sein de la modernité et cela pour deux raisons, l'une historique et l'autre conceptuelle, qui sont d'ailleurs liées. Du point de vue historique, on se trouve déjà devant trois objets, que l'on pourrait nommer l'esprit satirique, le genre satirique et le mode satirique, et l'on voit déjà apparaître cette hétérogénéité qui est au coeur de la poétique satirique. De plus, ces trois objets ne se distribuent pas dans le temps selon un ordre successif : seul le genre occupe une période délimitée, de l'Antiquité latine au XVIIIe siècle, les deux autres remontant plus haut et poursuivant toujours leur existence. (Duval et Saïdah, 2008: 5).

Esta tríade está, aliás, na base da organização de uma obra anterior de Sophie Duval, publicada juntamente com Marc Martinez, com o título *La satire*, a qual está dividida, precisamente, em três partes: “l'esprit satirique”, “La satire générique” e “Le mode satirique”. Convém destacar que, nesta última parte, os autores realçam não só a imensa heterogeneidade das formas satíricas como também a percepção da “caducidade da noção de género”, espelhada nas correntes críticas do séc. XX, ou a necessidade de a alargar considerando noções como atitude, tom e modo (cf. Duval e Martinez, 2008: 181). Também Brian A. Connery e Kirk Combe (1995: 9), na introdução ao volume *Theorizing Satire. Essays in Literary Criticism*, afirmam que a “sátira permanece menos um género identificável do que um modo”, sob o qual é colocada uma “vasta variedade de obras”.

Com efeito, a sátira moderna liberta-se das convenções da sátira versificada (ou, como metaforicamente dizem Duval e Saïdah, sai da “concha genológica”) e ganha um porte e um passo mais alargado, devendo-se a complexa e problemática situação conceptual da sátira moderna à sua “irredutível liberdade que lhe permitiu “zombar

das fronteiras claramente balizadas do registo genológico”³ (Duval e Saïdah, 2008: 9). Trata-se de uma liberdade que tem origem na sátira menipeia, como muito cedo M. Bakhtine investigou, sobretudo na sua obra sobre Rabelais e no texto onde contrapõe a epopeia ao romance, mostrando o enraizamento deste último no filão do cómico-sério que nasce no riso popular.⁴

Na senda destes autores, entende-se necessário considerar a dimensão satírica para além do género sátira, considerando-se útil a distinção entre a sátira enquanto género de texto e o satírico enquanto “qualidade”, “predicado” ou “categoria” estética. A noção de predicado estético é analisada por Gérard Genette que a colhe em Kant: todavia, os estetas franceses do século XX utilizaram a designação de “categorias estéticas”⁵. A noção de categoria estética é teorizada por estetas como Étienne Souriau, a partir da década de 30, sendo retomada por Robert Blanché,⁶ em 1979, com a sua obra precisamente intitulada *Catégories Esthétiques* e atualizada com a publicação da

3 Os autores afirmam que, se a sátira ficou “desacreditada” e fora de moda enquanto género, o seu movimento de diluição foi contrabalançado por uma grande disseminação e, assim, a sátira conseguiu alargar o seu território como modo de representação (Duval e Saïdah, 2008: 9). Na sua introdução a um outro capítulo da obra referida, Sophie Duval salienta a “capacité métamorphique du mode satirique lui permettrait de se régénérer par une translation vers les espaces conceptuels de la parodie et de l’humour” (Duval, 2008: 386).

4 Segundo M. Bakhtine, a sátira menipeia, “sur le sol romain, était étroitement liée aux Saturnales et à la liberté de leur rire. La Satire Ménipée est dialogique, pleine de parodies et de travestis, dotée de styles nombreux ne craignant même pas un certain bilinguisme.” (Bakhtine, 1978: 466).

5 Para um sintético panorama histórico destas duas noções, veja-se o texto de Michael F. Marra, intitulado “Aesthetic Categories”. (Marra, 2009: 39-40).

6 Étienne Souriau expõe as suas distinções num artigo intitulado “Art et vérité”, publicado na *Revue de Philosophie*, em 1933, sendo o título *Catégories Esthétiques*, uma publicação do seu Curso na Sorbonne (Paris, Centre de Documentation Universitaire, 1966). Em 1979, Robert Blanché, numa obra com o mesmo título, reformula e complexifica, através de uma representação gráfica em rosácea, as distinções de E. Souriau.

obra *Vocabulaire d'Esthétique*, de 1990, cujo âmbito se estende aos vários domínios artísticos, inclusivamente o cinema. Talvez com menos peso, esta noção surge também na teorização anglossaxónica muitas vezes sob a designação de qualidades ou propriedades estéticas. Por outro lado, esta noção interseta (se é que não se sobrepõe) a noção de “essencialidade”⁷ ou “qualidade metafísica” analisada por Roman Ingarden na estruturação da obra de arte. Embora o conceito de categorias (ou predicados ou qualidades) estéticas tenha sido desvalorizado por ser considerado como algo determinado *a priori*,⁸ o entendimento de R. Ingarden, por exemplo, tem em conta o carácter relacional entre sujeito e objeto na apreensão dessas qualidades.⁹

Para Robert Blanché (assim como para E. Souriau) uma categoria estética pressupõe um *ethos* ou carácter afetivo específico, um agenciamento de elementos interrelacionados e um valor estético peculiar, podendo encontrar-se em qualquer domínio artístico, como acontece, por exemplo, com o trágico e com o grotesco.

Em 1997, Gérard Genette retoma a difícil questão da subjetividade e/ou objetividade do julgamento, da apreciação e da relação

7 Roman Ingarden afirma: “Há qualidades (essencialidades) simples (...) como, p. ex., o sublime, o trágico (...), mas também o grotesco, o grácil, (...) o sereno, etc. Estas qualidades não são propriedades objetivas no sentido habitual e em geral não são “características” destes ou daqueles estados psíquicos mas revelam-se em situações e acontecimentos complexos e frequentes vezes muito diversos entre si como uma atmosfera específica que paira sobre os homens e as coisas que se encontram nestas situações e que tudo no entanto penetra e com a sua luz transfigura”. (Ingarden, 1979: 318).

8 A este propósito, Michael F. Marra afirma: “the apriorism that had made aesthetic categories already outmoded in the 1930s”. (Marra, 2009: 39).

9 Roman Ingarden chama a atenção para esta complexidade relacional: a função de desvelamento das qualidades metafísicas “só pode ser desempenhada por objetividades apresentadas [que foram] constituídas e tornadas visíveis no seu aparecimento. Com efeito, a revelação das qualidades metafísicas não depende, naturalmente, só das qualidades puramente objetivas dos objetos e situações apresentados, mas também do modo como eles são apresentados e tornados visíveis” (Ingarden, 1979: 324).

estéticas, na sua admirável obra *L'Œuvre de l'art*, mostrando a especificidade da “relação artística” relativamente à relação estética, porquanto aquela pressupõe uma muito maior “convergência”¹⁰ e “pregnância”¹¹ dos traços genéticos, genológicos e qualitativos. Aliás, Genette mostra como os julgamentos atributivos explicitados pelos predicados estéticos são determinados pelo/no cruzamento da subsunção ou da pertença a outras categorias (entre as quais a categoria de género) no concernente uma certa obra de arte. (Genette, 1997: 201).

Distingue-se, nesta senda, a sátira enquanto género da sátira enquanto qualidade estética de uma obra, também ela caracterizadora de uma obra enquanto elemento compositivo de per si, a qual se junta a vários outros elementos de composição, nomeadamente os genológicos. É neste sentido que se pode falar, por exemplo, de romance satírico. O sentido qualitativo explica a preferência pela designação adjetival “satírico”, à semelhança do burlesco, do trágico, do grotesco ou do sublime. A consideração desta distinção permite abordar as obras de forma diversificada, pois, se há obras que genologicamente são sátiras, há outras obras que, em termos de género, são concebidas como romances ou novelas, mas que não deixam de ser satíricas. Trata-se de uma diferença que se pode observar rapidamente se pensarmos n’*As Farpas*, criadas propositamente para zurzir o país, ou n’*O Crime do Padre Amaro*, romance bem satírico.

10 A este propósito, Genette afirma: “la fameuse prétention à l’universalité du jugement de goût est certainement abusive (...); mais on peut (et on doit), de manière plus empirique, observer l’existence d’un grand nombre de *convergences* esthétiques, plus ou moins larges plus ou moins stables, sur certains objets ou certaines propriétés, et reconnaître en conséquence que ces objets ou ces propriétés ont une capacité “dispositionnelle” à plaire davantage que d’autres, selon diverses conditions physiques, psychiques, culturelles et historiques”. (Genette, 1997: 127)

11 De modo incisivo, Gérard Genette desvenda a pregnância dos dados “técnicos” nas obras de arte (Genette, 1997: 190, 200).

Este entendimento qualitativo da sátira difere da compreensão da sátira apenas como conjunto de técnicas, uma vez que implica pensar esta noção como uma categoria e uma propriedade constitutiva da obra no seu todo. Tal não quer dizer que estas distinções sejam rígidas nem que os elementos satíricos não tenham um *modus operandi* diagnosticável. Aliás, o satírico confina com outros predicados como o irónico, o cómico, o caricatural e o humorístico. Isto é bem claro nas reflexões teóricas apresentadas por Linda Hutcheon que, ao estabelecer todo um conjunto de gradientes para a ironia,¹² não só mostrou elementos comuns entre a ironia e a paródia, como também apontou aspetos que as aproximam da sátira. Por seu turno, comentando a utilização comum da ironia por parte da sátira e da paródia, Carlos Nogueira afirma:

A predisposição ecuménica da sátira acolhe os diferentes movimentos expansivos da ironia, com o seu funcionamento intratextual, e da paródia, com a sua dinâmica intertextual de feição palimpséstica, o que abre o registo satírico a uma pluralidade de intenções, formas e temas incomportável em qualquer dos outros fenómenos. À maior distensão da esfera satírica corresponde assim uma notável capacidade de incorporação retórico-estilística daqueles dispositivos estruturais, paradigmáticos, sintagmáticos e semânticos. O diferencial que separa a sátira do seu alvo aceita bem as operações de repetição e diferença características dessas operações, relevantes valores acrescentados à complexidade do *ethos* satírico. (Nogueira, 2011: 81).

12 É já bem conhecido o diagrama de tipos de ironia identificados por Linda Hutcheon, no qual se explicitam diferentes graus de proximidade e de distanciamento (cf. Hutcheon, 2000: 76). Para esta autora, à semelhança do que acontece na ironia, na intenção corretiva presente na sátira há também “uma grande variação tonal” (*idem*, 84).

Poder-se-á fazer o mesmo movimento de aproximação e estabelecer algumas diferenças relativamente à sátira, deixando ver como ela se socorre da paródia, do cómico, do ridículo, em obras como *Quando o diabo reza*, *Fantasia Para Dois Coronéis e uma Piscina* e *A Arte de morrer longe*, entre outras obras do autor.

2. EMPATIA E DISTÂNCIA CRÍTICAS

Frequentemente os críticos têm chamado a atenção para o facto de relativamente à sátira se poder falar de uma relação de distanciamento entre o satirista e os alvos da sua sátira, e, em contrapartida, uma relação de proximidade e inclusão no que diz respeito à relação do autor com a audiência ou com o leitor,¹³ quando se considera a convencional tríade satirista, alvo e audiência. Assim, a sátira, por um lado, é direcionada, por outro, é distanciadora, jogando logicamente com os sentidos da inclusão e da exclusão, ou seja, é distanciadora quando instiga um leitor a estar em sintonia com o satirista, a ser cúmplice dele, e a distanciar-se com ele do alvo criticado.

As relações que se estabelecem entre a tríade convencionalmente presente na sátira são, contudo, mais complexas, verificando-se que essa direcionalidade da sátira se faz em vários sentidos. Com efeito, o satirista pode fingir estar do lado do alvo ridicularizado, pode incluir o leitor no lado dos que quer atingir e criticar, além de algumas situações representadas poderem não se manifestar de forma clara e inequívoca, deixando emergir uma ambiguidade que advém do seu carácter não monológico.

A consideração destas relações pode já alertar para certos matices da escrita satírica de Mário de Carvalho, observáveis nas obras *Quando o Diabo Reza* e *Fantasia Para Dois Coronéis e uma Piscina*.

13 Trata-se de um jogo que é bem visível, por exemplo, n'As *Farpas*, quando os autores solicitam a atenção ao dizer "Aproxima-te um pouco de nós, e vê", dirigindo-se diretamente ao leitor.

Nesta última – um “cronovelema”¹⁴ segundo a classificação atribuída pelo autor a esta *Fantasia* –, o autor colhe a simpatia do leitor, ao objetivar o país como se de uma pessoa tratasse, tornando assim claro que ele é o alvo da sátira, como é visível desde o *incipit*, já famoso, da obra:

Assola o país uma pulsão coloquial que põe toda a gente em estado frenético de tagarelice (...) O falatório é causa de inúmeros despautérios, frouxas produtividades e más-criações. (...) Fala-se, fala-se, fala-se, em todos os sotaques, em todos os tons e decibéis, em todos os azimutes. O país fala, fala, desunha-se a falar, e pouco do que diz tem o menor interesse. O país não tem nada a dizer, a ensinar, a comunicar. O país quer é aturdir-se. (Carvalho, 2011: 11)

Com esta personificação do país cria-se essa possibilidade de distância crítica do narrador e do leitor relativamente ao alvo da sátira, sob uma pretensa e precária situação de não-pertença, pois, de facto, o narrador, de propósito, não diz o “nosso” país.

Já na obra *Quando o Diabo Reza*, a empatia entre narrador e leitor é criada à maneira da ficção realista, ou seja, com a entrada de choque na ficção e com a colagem do leitor a um narrador onisciente, capaz de mostrar os males da sociedade através da sua “ostensiva presença”¹⁵. Na verdade, desde o primeiro capítulo, o leitor é logo confrontado com dois tratantes ou gatunos falando sobre a sua próxima vítima: um velho reformado ex-dono de uma droguaria, que ora

14 “Cronovelema” é uma designação que põe em causa distinções genológicas tradicionais. Sobre as implicações metaficcionais e genológicas desta proposta cf. Martins, 2012: 46 e segs.

15 De acordo com Cândido de Oliveira Martins, a “ostensiva presença do narrador na ficção de Mário de Carvalho assume múltiplas formas e objetivos — da sátira sobre a sociedade contemporânea à visão estética sobre o próprio fazer literário” (Martins, 2013: 35).

é tratado por velho, ora por pai, indicando que o seu nome, enquanto indivíduo, não é importante, pois interessa sobretudo a sua situação geral de antigo lojista rico. Assim, estas obras cumprem todos (ou quase todos) os requisitos que tradicionalmente se atribuem à sátira, tal como expõem Jane Ogborn e Peter Buckroyd (de modo intencionalmente didático, embora demasiado simplista):

- a) a sátira reflete a sociedade;
- b) a sátira ajuda a ver os outros de modo diferente;
- c) um dos objetivos da sátira é mudar ou reformar a sociedade;
- d) a sátira salienta aspetos genericamente aplicáveis a toda a gente;
- e) a sátira ajuda a perceber a diferença entre tontice e vício;
- f) a sátira está particularmente motivada para apontar a hipocrisia;
- g) a sátira tem um objetivo grandioso: instigar o bem para melhorar o mundo. (Ogborn & Buckroyd, 2012:12).

A referida simplificação redutora desta proposta surge logo na ideia da narrativa satírica¹⁶ refletir diretamente a sociedade sem se considerar a mediação artística da ficção literária. O que há, obviamente, na sátira é um modo de representar realista e mordaz, que, pelo facto de ser realista, não deixa de ser uma representação, no sentido de construção ficcional. Ora, nestas obras de Mário de Carvalho, como também n' *A Arte de Morrer Longe* ou em *Sala Magenta*, são representados criticamente diversos grupos, classes sociais e problemas da sociedade contemporânea que ajudam o leitor a ver de modo diferente a sociedade, a reconhecer certos problemas (alguns

16 Colocar em causa o entendimento da ficção como reflexo do real é uma questão já há muito debatida (cuja história não tem cabimento aqui), pelo que esta afirmação é sentida como conservadora e ultrapassada tanto mais que as obras e textos analisados pelos autores vão desde os contos de Chaucer, às *Viagens de Gulliver*, do texto «A Modest Proposal» ao romance *Northanger Abbey* de Jane Austen.

dos quais aplicáveis a toda a gente), já que desvelam vários vícios, apontam muitas tontices e revelam a hipocrisia. N’*A Arte de Morrer Longe* retratam-se as pequenas discórdias e rotinas de um jovem casal da pequena burguesia, vulnerável à influência da mesquinhez dos amigos, às invejas de colegas¹⁷; na obra *Sala Magenta* é configurada a classe dos “criativos” do cinema através do exemplo de um cineasta mal sucedido e frustrado; em *Fantasia Para Dois Coronéis e uma Piscina* representam-se as vidas passivas de dois reformados e vários tipos de um provincianismo reles ou de uma urbanidade duvidosa. Por seu turno, em *Quando o Diabo Reza* são as classes baixas, com os seus meliantes e gatunos, que entram em cena, a par de uma pequena burguesia mesquinha, comodista e egoísta, com visão estreita e falha de ética.

Porém, se o propósito de apontar a falta de valores, a hipocrisia, a tontice e o vício continua bem presente nestas últimas obras, já a intenção moralizadora é muito menos impositiva do que aquela que transparece nas sátiras mais antigas. Também nestes textos contemporâneos se torna menos difícil conhecer o contexto subjacente à sátira, uma vez que os tipos representados pertencem à aldeia global em que nos calhou viver.

3. PROCEDIMENTOS E ESTRATÉGIAS

Nas obras *Quando o diabo reza* e *A Arte de morrer longe* são observáveis várias técnicas convencionalmente atribuídas pelos teóricos aos textos satíricos (cf. Feinberg, 2008: 25). Como se salientou desde o início, a sátira serve-se das técnicas e das estratégias de outros procedimentos estéticos, entre os quais se destacam a ironia, a caricatura e o humor, valendo-se mesmo de quaisquer estruturas, formas,

17 Segundo C. O. Martins, a vertente satírica alça esta obra a uma dimensão mais alargada, pois ela funciona como uma “alegoria demolidora de certo vazio de valores que corrói a sociedade atual, minando as relações interpessoais”. (Martins, 2013: 50).

gêneros e modos literários, uma vez que lhe interessam “todas as técnicas e todos os processos que a ajudem a marcar uma oposição, a dissecar hábitos doentios, crenças, vícios” (Nogueira, 2011: 55).

Uma das estratégias utilizadas pela sátira consiste em flagrar uma inconsistência ou incongruência¹⁸. Tal acontece, por exemplo, na cena em que Abreu – o criador do golpe e do ludíbrio para roubar o velho lojista que constitui o cerne da intriga romanesca –, vai à “Igreja Irmãos em Cristo” (Carvalho, 2011: 16) frequentada pela mãe do seu comparsa golpista Bartlô. Na verdade, ele vai a esta missa apenas com o intuito de se encontrar com Manfredo Tendeiro, vendedor de contrafações de roupa de marca e homem de mil negócios escuros; no entanto, uma vez lá, apetece-lhe entrar em sintonia com aquela força crente que é originada pelo orador e pensa que “gostava de ouvir aquelas coisas. Um dia haveria de se converter.” (Carvalho, 2011: 49). Porém, no final do ofício, quando passam “o lençol com a efígie de Cristo, estendido por uns flâmulos”, a reclamar “dinheiro para o tabernáculo, um investimento no senhor”, Abreu afasta-se “com reticência”, pois “gostava de estar junto ao lençol” porque “tinha treinado um fugaz rapa-tira-e-põe” assaz lucrativo. E a artimanha é explicada: “A mão adiantava-se, com uma nota de cinco sempre deslargaada, entre o indicador e o polegar, e os outros dedos, em gáspea de gato, arrebatavam uma de vinte.” (Carvalho, 2011: 51).

Há uma evidente incongruência entre a intenção de se converter à lei de uma igreja e a intenção de roubar essa mesma igreja – mas Abreu não está muito preocupado com incoerências ou com incongruências... Apenas não realiza o roubo para não comprometer o seu plano. A incongruência aqui depende do caráter inapropriado (e contraditório) do gesto subtrativo e enganador face ao desejado

18 Leonard Feinberg salienta a importância da utilização deste procedimento para implementar o sentido satírico, pois afirma “The incongruity device makes use of the fact that certain kinds of in appropriateness result in amusement.” (Feinberg, 2008: 102.)

gesto aditivo e generoso. A descrição da mecânica do gesto torna-se cômica ao expor a sua mecanicidade e a sugestão de repetição — se relembrarmos a explicação bergsoniana de qualquer riso que surja do “mecânico incrustado no vivente”¹⁹.

Uma incongruência de situação também pode ser encontrada no contraste entre a zona pouco prestigiosa onde vivia o vendedor Manfredo Tendeiro e o aspeto da entrada da sua casa, assim como o seu interior cheio de luxos e conforto burguês, como salienta humoristicamente o narrador.

A sátira não se serve apenas do humor: ela joga com ele, intersesta as suas técnicas e o seu procedimento, pois os autores satíricos utilizam todos os mecanismos do cômico e do humor para atingir a sua finalidade crítica (cf. Feinberg, 2008: 101). Ora o reconhecimento da incongruência tem sido entendido como um processo basilar para explicar o funcionamento do humor, sendo defensores afamados desta teoria Kant e Schopenhauer²⁰. Esta explicação não se centra apenas nas características do objeto causador do humor, uma vez que pressupõe a resposta do interpretante. Segundo Aaron Smuts, ganha

19 A tradução que aqui se propõe tem em conta a transposição da expressão francesa “du mécanique plaqué sur le vivant” (Bergson, 1983: 29) para a expressão em língua inglesa “mechanical encrusted upon the living” (*apud* Smuts, c 2004: § 37), pensando que ela traduz melhor a ideia de inserção contida no pensamento de Bergson do que outras traduções, tais como “mecânico inserido no vivente” (tradução de Guilherme de Castilho na edição Guimarães Editores, em 1960) ou “mecânico inserido no ser vivo” (de Miguel Serras Pereira, na edição da Relógio d’Água, em 1991).

20 A este propósito, veja-se a entrada sobre “Humor” em *The Internet Encyclopedia of Philosophy*, da responsabilidade de Aaron Smuts (c. 2004). O sentido contraditório da interpretação humorística é salientado por Kant quando afirma: “Humor (...) significa o talento de poder arbitrariamente transpor-se para uma certa disposição mental, em que todas as coisas são ajuizadas de modo inteiramente diverso do habitual (até inversamente a ele) e contudo em conformidade a certos princípios da razão numa tal disposição.” (Kant, 1998: 243).

relevo, neste sentido, a inflexão trazida por John Morreall²¹, o qual define o humor como um “humorous amusement as taking pleasure in a cognitive shift” (Smuts, c. 2004: § 36). Assim, o sentido contraditório implicado na reviravolta de sentido acionada no jogo humorístico ultrapassa a dimensão semântica, alçando-se a um processo cognitivo capaz de interpretar a contraditoriedade ou o absurdo implicados na incongruência.

Apesar de a incongruência ser “an umbrella term”, sendo usada por Aaron para incluir “ambiguity, logical impossibility, irrelevance, and inappropriateness” (cf. Smuts, c. 2004: § 2), também é fácil observar que esta situação aciona um jogo dúplice aproximável daquele que se reconhece na ironia.

O elemento “surpresa”, provocado nas personagens e assim transmitido ao leitor, também pode ser observado, por exemplo, quando Abreu propõe o negócio a Cíntia com quem intermitentemente dorme e ela lhe responde que tem de perguntar ao marido:

Mas não precisas de fazer nada. É só ires-te mostrando, e tal.

Tinha de falar primeiro com o marido. Abreu, com essa caíram-lhe os queixos. A grande especialista de extras e colecionadora²² de rapidinhas tinha agora de dar explicações?

— É o meu homem, a minha segurança, percebes? (Carvalho, 2011: 19).

21 Note-se que a abordagem de J. Morreall tem como objetivo a compreensão do humor continuando outras abordagens que utilizam a teoria da incongruência para explicar o processo humorístico. Esta senda é contestada por Robert L. Latta (2011: 134) que discorda de esta teoria poder explicar todas as formas de humor ou mesmo o seu basilar processamento. Esta discussão específica afasta-se do objetivo deste estudo, sendo de notar que o questionamento não invalida o facto de a sátira utilizar a incongruência como uma estratégia.

22 Mário de Carvalho escreve e edita as suas obras com a grafia anterior ao Acordo Ortográfico.

Por seu turno, o fingimento é uma das técnicas mais utilizadas no jogo satírico, e desdobra-se em múltiplas variedades, que vão da dissimulação²³ de um narrador que finge não entender as personagens, até à colagem fingida do narrador à personagem, passando pela interferência do narrador no jogo ficcional, ao criar personagens que fingem não saber as pretensões e fingimentos umas das outras. Tal é o caso do gerente do Banco que, quando abordado por Beatriz, finge acreditar que a intenção dela ao perguntar o valor que o pai tem depositado é boa e que a pergunta dela não tem razões escondidas. Outro caso surge quando o narrador explica o tipo de serviço de benfeitoria que Abreu poderia prestar a Manfredo Tendeiro, uma vez que, estando em liberdade condicionada, não podia fazer trabalho de terreno:

Restava a ajuda a Manfredo em outras actividades (...). Tratava-se de operações abrangidas pela designação genérica de “limpeza e desbaste”, que obrigavam a um trabalho colectivo (...).

Podia proceder-se a uma tarefa benemérita que pressupunha um velho prédio, do tempo dos reis ou ainda mais antigo, em que ateiassem (...) alguns inquilinos idosos, de pantufa e roupão, trabalhosos de remover. Golpe de isqueiro em multiplicado e telefonava-se aos bombeiros quando os lumes já estivessem bem saídos. Se ficassem alguns dos velhos, paciência, padre-nosso e ave-maria, que também já não haviam de durar muito. Até dava gosto uma pessoa passar depois pelo local com empenas de vidro até ao céu, portões de correr e com seguranças

23 Pascal Engel pronuncia-se sobre as diferenças entre o fingimento da ironia e da sátira e sobre a relação destes procedimentos com a tomada de posição quanto aos valores por parte do emissor, e, na sua opinião, dizer que “o satirista é aquele que sabe” e o ironista “aquele que suspende o seu julgamento” convém à representação pós-moderna do ironista cético, mas levanta problemas quando aplicado a um satirista como Swift. (Engel, 2008a: 12).

fardados à porta. Todos ficavam a ganhar e até a cidade se tornava mais moderna. (Carvalho, 2011: 78).

Neste caso, observa-se quer o fingimento do narrador, quer da própria personagem, pois ambos fingem acreditar que a “tarefa” é “benemerita” – a ironia, já presente na escolha da palavra “tarefa” é acentuada pelo adjetivo “benemerita”, uma vez que tal má ação é eticamente inaceitável. Verifica-se aqui a primeira de duas fundamentais valências da sátira que normalmente lhe são atribuídas pelos teóricos: a dissimulação e o sarcasmo. É bem elucidativa, a este propósito, a síntese proposta por Carlos Nogueira:

O satírico pode castigar o público a partir de uma benevolência cínica, de um envolvimento predatório dissimulado, à maneira do hipnotizante *iron* clássico; ou pode optar pela ofensiva imediata, recorrendo a um sarcasmo facilmente decifrável, consubstanciado às vezes no insulto mais declarado, na denúncia que expõe sem complacências a hipocrisia e a perversidade dos leitores ou de um destinatário específico (...). (Nogueira, 2011: 55).

Em outras situações representadas é possível perscrutar um posicionamento de superioridade quer do narrador relativamente aos alvos, quer de umas personagens relativamente a outras. É isso que acontece repetidamente com Abreu, pois ele considera-se a “cabeça” congeminadora do golpe e por isso superior aos outros que são os meros atores da trama. É esta a atitude que Abreu toma desde logo à partida, quando no início da obra indica a vítima a Bartlo:

– Não, o outro.

A bejeca deixou uma fímbria de branco poroso a ferver no lábio de Abreu. O ar de desdém, basóforo e curto, derivava agora, nasalado, pela

fresta da comissura:

Alguém mandou olhar? (Carvalho, 2011: 12).

A distorção na sátira vem sobretudo através dos procedimentos do exagero e da caricatura, sendo um procedimento dominante na descrição e caracterização das personagens. Por exemplo, o velho comerciante droguista e o seu amigo são apresentados caricaturalmente: “Dois velhos pasmados a uma mesa de canto, queixos pendidos sobre as chávenas de café. (...) Era o de bochechas lassas, e olhos aguados, como um buldogue”. (Carvalho, 2011: 11). Neste caso, para a caracterização é escolhido um pormenor descritivo que logo a seguir é exagerado e distorcido através da comparação com o buldogue, que serve para acentuar e aumentar a ideia de flacidez própria de uma pele menos jovem. Noutros casos, é hiperbolizando, com algumas breves pinceladas, as situações ou as características, que se traça rapidamente o perfil da personagem, como acontece com a caracterização da mãe de Bartlo:

A mãe de Bartlo estava *sempre* sentada porque tinha as pernas inchadas. Constantemente desinquieta, pegava nos objectos com um agarrador telescópico, de alumínio, pinça serrilhada na ponta. Ficava desastuinada quando o perdia. Nunca sabia onde é que o punha. (Carvalho, 2011:15; itálico aduzido).

Pressupõe-se aqui aquilo que Bergson (1983: 55) identificou como o cómico de situação que muitas vezes se baseia na repetição mecânica dos gestos, tão explorada na comédia. Aqui a extensão do braço realizada pelo mecanismo que é o “agarrador telescópico”, aliada à repetição mecanizada dos gestos, torna-se cómica e risível, atingindo-se um registo caricatural através do advérbio “sempre”, veiculador do sentido repetitivo, e do adjetivo “desastuinada” que

sugere a *grimace* e as caretas de alguém que perde a compostura.

Os procedimentos para gerar a sátira são múltiplos e não se esgotam apenas nestas últimas técnicas referidas, sendo óbvio que o cômico, o ridículo, o burlesco, o riso e o humor negro podem ser estrategicamente utilizados ao serviço da sátira. O cômico de linguagem sobressai nesta obra pela persistente utilização do calão e dos coloquialismos. É também evidente nas corruptelas de linguagem, como acontece na discussão sobre a forma de tratamento de um juiz com adjetivo “meritíssimo”, que Cíntia diz ser “o mortíssimo juiz” e Abreu contesta dizendo “– Não é “mortíssimo”, é “muitíssimo”. Muitíssimo juiz” (Carvalho, 2011: 122).

Exemplos de humor negro²⁴ também abundam na obra, como aquele, já referido, da “benemérita” ação de incendiar prédios antigos, descartando como danos “secundários” a possível morte de idosos. Outro exemplo é a façanha alardeada por Abreu quando ele se gaba de, em miúdo, ter empurrado senhoras velhotas que esprievavam montras:

– Eh pá, era cada carolada. Elas a marrar de cornos na montra, com toda a força, o vidro a ressoar, bóimmm, e a gente a cavar, zape-trape, zape-trape, nó cego e vê se te avias. Eu nem sei como é que o vidro não se partia. Bóimmm. Numa tarde foram sete ou oito. A mim calharam-me quatro. (...)

– A bófia queria lá saber das velhas. Iam de charola e prontos. (Carvalho, 2011: 40).

24 Segundo Jonathan Pollock (2001: 91), a “mise en vogue” deste epíteto deve-se a André Breton, tendo sido um procedimento muito explorado pelos surrealistas, os quais nas suas abordagens teóricas e práticas explicitaram a importância de Freud e do seu entendimento do humor como “triomphe paradoxal du principe du plaisir sur des conditions réelles au moment où celles-ci sont jugées les plus défavorables” (*apud* Jonathan Pollock (2001: 91-94).

Como destaca Carlos Nogueira (2011: 76), para além do jogo enunciativo, o humor tem “uma energia perlocutória que age sobre o recetor com propósitos tão distintos como a diversão, a denúncia, a agressão”.

Toda a situação representada no capítulo onze, intitulado “A giravolta”, depende do jogo do humor negro, contendo, no próprio título, essa duplicidade do movimento que vai da tensão ao alívio²⁵ e esse balancear entre o cómico e o trágico. Toda a cena do restaurante onde os supostos amigos levam o velho lojista é desenhada tensionalmente entre o cómico da situação ludibriante e a trágica presença da morte iminente revelada no enfarte sofrido pelo ancião. Fazendo de grande senhor, Bartlo agradece repetidamente a ajuda dos empregados do restaurante e impede-os de chamar a emergência médica ao mesmo tempo que os tranquiliza ao dizer: “Uma indisposição. Não há problema. Eu sou médico”. (Carvalho, 2011: 156). Para adensar a vertente negativa do episódio, o autor serve-se de aspetos abjetos como o vômito e de elementos disformes como os ritos convulsivos, tornando evidente a face mais descritiva do humor negro (cf. Pollock, 2001: 112).

Para além dos procedimentos utilizados pela sátira, é preciso não esquecer que a força e a distância satíricas também dependem do alvo a atingir.

Isto torna-se bem evidente na obra *Quando o Diabo Reza* dado que, por um lado, a crítica aqui atinge um conjunto de tratantes e gatunos, de classe baixa; por outro lado, atinge também a pequena burguesia representada pelas duas manas, Ester e Beatriz, filhas do senhor agora idoso, mas que antes era um pequeno comerciante, um droguista laborioso e amealhador persistente. Ora, caso o leitor

25 Como Carlos Nogueira destaca, o “papel catártico do humor”, vincado por Freud, é reconhecido pela crítica contemporânea que desenvolve a interpretação da “sua força de denúncia, rebeldia e libertação” (Nogueira. 2011: 76).

médio se sinta distanciado dos tratantes, já se encontra muito mais próximo destas personagens pequeno-burguesas, tanto mais que é atual e generalizável o tema da pressa em querer herdar os dinheiros da geração anterior. Deste modo, este segundo alvo da sátira é suscetível de atingir muito mais o próprio leitor – ficando a pairar no ar a pergunta: não poderão ser visados pela crítica os próprios leitores desta ficção?

Trata-se de uma extensibilidade que advém da nossa sociedade ser uma sociedade mais massificada, com estratos sociais menos demarcados. Esta extensibilidade poderá ser uma das razões que levam muitos dos escritores contemporâneos a não adotar, nos seus discursos satíricos, um tom tão moralista e moralizador quanto era costume nos textos satíricos mais antigos. Concorre para esta mitigação da moralidade e do tom moralizante o relativismo filosófico marcante no mundo contemporâneo, o qual acarreta uma relativização dos valores e, com ela, uma diminuição do sentido de superioridade.

Esta mudança é apontada por Sophie Duval que, na sequência de outros teóricos, chama a atenção para a ideia de a sátira – para além da sua forma mais tradicional – poder ter um outro filão (nascido na plurivocalidade do folclore e da linguagem popular transpostas numa orquestração discursiva não monológica, como explicou Bakhtine), que apresenta uma nivelação de valores, aproximando assim a sátira da ambiguidade da ironia e do humor.

Tal permitiria distinguir dois filões de sátira, ou, segundo a autora, dois tipos diferentes de textos satíricos: aqueles que obedecem a um padrão hierárquico de valores²⁶ e aqueles que lhe escapam e que

26 Segundo um entendimento mais clássico progressivamente posto em causa nos textos literários e nos textos críticos, o cómico procederia por biassociação de valores, ao passo que a sátira procederia por uma tomada de posição normativa relativamente a um dos lados dos valores em questionamento (*apud* Duval, 2008: 381).

podem ser lidos como dialógicos e como processos de inquirição²⁷ e de questionamento, na senda da sátira menipeia. (Duval, 2008, 382).

Mais do que ser explicitada pelo autor, a intenção moralizadora nas obras de Mário de Carvalho deve ser inferida pelo leitor, fazendo jus à transmutação que foi sofrendo a sátira no século XIX e no século XX.

É notória também a proximidade que os seus textos vão estabelecendo com a paródia. Na *Fantasia para dois coronéis e uma piscina* são múltiplas as reutilizações de expressões marcantes da *Odisseia*, bem como o aproveitamento de outros textos e histórias.

Na obra *Quando o Diabo Reza* há, por exemplo, a incorporação paródica do texto religioso quando Abreu vai assistir à Missa da Igreja Irmãos Em Cristo:

– Vejam o exemplo de José. O pai mandou ele ao Egipto. Com os seus sete irmãos. E os irmãos roidinhos de inveja de José, porque José era muito afeiçoado ao Senhor e nunca esquecia o dízimo. E vai eles e diz: – Eia! Vamos vender nosso irmão a esse cigano (...) e gastar os trinta dinheiros na tavolagem. Sabem o que é tavolagem? Tavolagem é dinheiro ao desbarato! Dinheiro mal gasto é o que é investido fora do altar. É como o sémen que Onã derramou na valeta. Não frutifica. Então, eles venderam ele por trinta dinheiros e foram na tavolagem no monte Ararat. E aí foi José, preso ao rabo dum camelo, durante quarenta dias e quarenta noites. (...). E quem é que salvou José? Foi a mulher de Putifar, que era o chefe dos faraós, nas margens do rio Jordão. (Carvalho, 2011: 48-9).

27 Segundo Sophie Duval “La mise à niveau des contraires à l'intérieur du système satirique peut être interprétée de plusieurs façons : on peut y lire par exemple une mise en dialogue, un processus d'enquête et de questionnement, ou un modèle de réflexion sur les catégories de pensée” (Duval, 2008: 382).

Como salienta John R. Clark (1995: 20), os grandes satiristas têm uma grande capacidade mímica²⁸, e o que notamos aqui é que o narrador imita os sermões, empolados e demagógicos (mas convincentes para o seu público), dos pastores evangélicos, copiando o seu estilo e introduzindo excessos e distorções que os ridicularizam de modo a criar aquilo que M. Bakhtine (1978: 124) designa por uma construção híbrida de dois acentos.

Toda a paródia assenta no elemento diferenciador relativamente ao texto (ou objeto artístico) que imita, procedendo a uma “transcontextualização”²⁹, como se pode observar na seguinte transcrição do sonho acordado da personagem Cíntia:

Atracar-se ao velho sempre seria uma escolha, questão empresarial (...).
Viesse a massa e empontava o marido. Só precisava dele como sustento e ganha-pão. (...)

Arrendava um quarto barato, nos arrabaldes. Reboleira, Bucelas ou coisa assim, artilhava tudo com máquinas, uma de passar a ferro, uma máquina de lavar, uma máquina de costura das mais em conta, cinquenta cabides de arame e fazia engomadoria para fora. (...) Para as relações públicas e o transporte, aquele moço, Bartlo, servia perfeitamente. Compravam uma furgoneta a prestações, eram as recolhas, eram as entregas, trabalhando ao sábado, juntavam uns cobres que punham no banco a render. Ele podia entretanto estudar (...). Ela metia pessoal, e dedicava-se aos trapos, arranjos (...), depois passava aos vestidos de noiva e de anjinhos (...). Começavam a organizar eventos, o Bartlo

28 Com efeito, John R. Clark afirma: “the great satirists (...) have always displayed a remarkable ear for the public’s utterance, its abstruseness and hambug. And this talent is compounded by the satirist’s mimic skill: the greatest satirists are perfectly capable of parodying and replicating such chaff and clatter.” (Clark, 1995: 20).

29 O processo de reexecução instaurado pela paródia, de acordo com Linda Hutcheon, mostra como a paródia é constitutivamente transformadora (cf Hutcheon, 1989: 55).

servia de motorista de um dos carros, um Cadillac antigo, em que viajavam os noivos depois de casados. E daqui a uns anitos apareciam no bairro, ela de Chanel verdadeiro, ele com um blazer de botões de lata e cordão de ouro ao pescoço (...). (Carvalho, 2011: 101).

Ecoa neste texto a história da personagem Mofina Mendes de Gil Vicente que, por sua vez, se apropria de toda uma tradição oral e escrita decorrente da tradução de histórias e fábulas indianas³⁰. Que diferencial se institui entre este texto e o vicentino e qual o seu sentido satírico, são as perguntas que se podem colocar. Logo desde o início, o leitor se apercebe de que não se trata de uma jovem donzela, ingénua e com a cabeça no ar; diferentemente, Cíntia é já uma mulher adulta cuja ambição também a faz tecer castelos no ar. Como elemento diferenciador há também a inclusão de um homem neste sonho ambicioso, pressupondo a substituição do atual arrimo para garantir o “sustento”, por um homem mais jovem e donairoso que também poderá garantir ajuda no “ganha-pão”. Ou seja, o caráter transformador da paródia está aqui ao serviço da intenção satírica — o que poderá ser corroborado por outros elementos só detetáveis numa análise mais detalhada e demorada.

O *pastiche* também é utilizado como procedimento estilístico, por exemplo, quando o autor representa o discurso do gerente do banco, todo melífluo e recheado de gíria bancária (cf. Carvalho, 2011: 31). Este procedimento estético, na ficção de Mário de Carvalho, encontra-se a maior parte das vezes ao serviço do cómico, revelando-se, por isso mesmo, no seu poder micro-estilístico e não tanto no seu potencial de macro dispositivo intertextual. Tal não invalida, no

30 Como antecedente da apropriação de Gil Vicente os críticos apontam a versão de João de Cápua da tradução em castelhano antigo da coleção de contos *Calila e Dimna* (feita muito provavelmente a mando de Afonso X), a partir da tradução árabe do *Panchatranta* (cf. Menegaz, 2012: 70).

entanto, o seu largo contributo para a instauração da sátira que o autor tão bem sabe aproveitar e que, por isso mesmo, carece de uma abordagem específica e aturada, impossível de realizar nos limites deste artigo dedicado à componente satírica da obras referidas.

OBSERVAÇÕES FINAIS

Esta aproximação da sátira à paródia e à ironia, observável em várias obras de Mário de Carvalho, revela diferentes graus de empatia e de distanciamento relativamente aos objetos satirizados à semelhança do que se verifica na utilização do humor, colocando em evidência essa ideia defendida por Sophia Duval de que o alargamento do escopo satírico é capaz de trazer à sátira uma função catártica que antes ela não alcançaria.

Porém, para concluir, o que a consideração das várias obras nos mostra de facto é que, se em Mário de Carvalho há uma mitigação da moralização explícita, tal não quer dizer que a sua crítica não tenha uma grande carga ideológica e que a sua sátira não continue a ser demolidora.

O carácter proteico da sátira manifesta-se em Mário de Carvalho na mudança do seu sentido crítico regenerador para um ceticismo crítico, sem haver, porém, um colapso dos valores do lado do satirista nem um apagamento da força corrosiva da sátira, pois essa força ressurge na clarividência crítica alcançada através de tudo aquilo que o ridículo e a sátira conseguem pôr a nu.

Tal como alerta Fredric V. Bogel (2008: 30), uma das linhas contemporâneas de abordagem da sátira é aquela que explora as suas ligações com a ideologia, mostrando como o satirista se pode colocar numa perspectiva menos individualista³¹, expressando

31 A este propósito, Fredric V. Bogel esclarece: “Dans cette perspective, l’agon satirique est compromis par le fait que les “agonistes” sont eux-mêmes sous l’emprise de forces invisibles qui dépassent l’individu, aussi logiques et transparentes que puissent sembler leurs valeurs et

conflitos socioculturais de cariz ideológico, como é o caso de Mário de Carvalho.

Isto é visível, por exemplo, na obra *Quando o diabo reza*, onde se coloca a questão da bondade (ou não) da vigilância sobre o dinheiro dos idosos, nomeadamente quando a filha Ester diz à irmã Beatriz que devia ter visto o que estava na carteira do pai “para bem dele” (cf. Carvalho, 2011: 89), ou quando se coloca a hipótese do idoso lojista ingressar num lar. Estas e outras cenas³² revelam o problema sociocultural contemporâneo do isolamento dos idosos e, se, por um lado, esta referência ao “bem” revela a hipocrisia da filha desejava de usufruir do dinheiro do pai, por outro lado, a bondade (o bem) dessa vigilância ganha um valor positivo que é justificado pelas consequências da história do velho enganado por meliantes. A pluralidade dos alvos da sátira (que também atinge a teimosia do velho) cria ambiguidade – caberá ao leitor deduzir e aferir a dose de crítica a atribuir a uns e a outros. Revela-se assim esse “poder desestabilizador” da sátira, alicerçado sobre a sua “capacidade de minar os valores parodiando-os”, como aponta Pascal Engel (2008: 37).

Com uma pretendida leveza por sobre uma profundidade crítica parcialmente dissimulada, a sátira, nestas obras de Mário de Carvalho, instaura-se num leque de matizes diferenciados que vai do cómico quase ingénuo ao humor negro mais céptico, sem nunca cair num sarcasmo ácido. Se outros graus e outros matizes são explorados noutras obras do autor, apenas um estudo mais pormenorizado poderá revelar.

leurs actions quand on les considère comme résultant d'une volonté personnelle et consciente.” (Bogel, 2008: 30).

32 Lembre-se “a cena estrepitosa e raiventa” (comunicada ao leitor em diferido) que o ex-lojista faz quando a filha Ester sugere acrescentar o nome das filhas nas contas bancárias, rejeitando teimosamente a ideia (Carvalho, 2011: 119).

Entretanto é possível observar como a força subversiva da sátira surge pela lucidez que se persegue e para a qual se caminha – como se ao leitor coubesse ter a lucidez do lúcido Lúcio de *Um Deus passeando na brisa da tarde*, como se o leitor devesse ler os sentidos desta obra como Lúcio foi lendo o comportamento dos homens que o rodearam. Só assim poderá esse mesmo leitor desmistificar o lado farsesco da sociedade atual que o autor quis representar.

Assim, é ao público que cabe alcançar os sentidos da inversão de valores destas novas colorações e destes novos matizes da sátira enquanto categoria proteiforme.

REFERÊNCIAS

- BAKHTINE, Mikhaïl (1934-35) “Du discours romanesque”, in *Esthétique et Théorie du Roman*, Paris, Gallimard, 1978. pp. 83-233.
- BAKHTINE, Mikhaïl (1934-35) “Formes du temps et du chronotope dans le roman”, in *Esthétique et Théorie du Roman*, Paris, Gallimard, 1978. pp. 83-233
- BERGSON, Henri (1983) *Le rire*, Paris, Quadrige/Presses Universitaire de France.
- BLANCHÉ, Robert (1979) *Catégories esthétiques*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin
- BOGEL, Fredric V. (2008) “Satire et critique: modèles, emprunts et perspectives”, in Duval, Sophie et Saïdah, Jean-Pierre (2008) *Mauvais genre. La satire littéraire moderne*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux.
- CARVALHO, Mário de (2003) *Fantasia Para Dois Coronéis e uma Piscina*, Lisboa, Caminho.
- CARVALHO, Mário de (2008) *Sala Magenta*, Lisboa, Caminho.
- CARVALHO, Mário de (2010) *A Arte de Morrer Longe*, Lisboa, Caminho.
- CARVALHO, Mário de (2011) *Quando o Diabo Reza*, Lisboa, Tinta da China.

- CLARK, John R. (1995) “Vapid Voices and Sleazy Styles”, in Connery, Brian A. and Combe, Kirk (eds.) (1995) *Theorizing Satire. Essays in Literary Criticism*, New York, St Martin’s Press.
- CONNERY, Brian A. and COMBE, Kirk (eds.) (1995) *Theorizing Satire. Essays in Literary Criticism*, New York, St Martin’s Press.
- DIX, H., (2012) “From Markets to Metafiction: satires of the literary marketplace at the dawn of two new centuries. *Textes et Contextes*, 7 (cons. em 14/12/2017; disponível em <http://eprints.bournemouth.ac.uk/20625/>).
- DUVAL, Sophie (2008) “Un mode en quête de son dépassement : retournement et transfiguration dans la satire narrative du XX^e siècle”, in Sophie Duval et Saïdah, Jean-Pierre (2008) *Mauvais genre. La satire littéraire moderne*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, pp. 15-17.
- DUVAL, Sophie; MARTINEZ, Marc (2000) *La Satire*, Paris, Armand Colin.
- DUVAL, Sophie et SAÏDAH, Jean-Pierre (2008) *Mauvais genre. La satire littéraire moderne*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux.
- ENGEL, Pascal (2008) “La pensée de la satire”, in Duval, Sophie et Saïdah, Jean-Pierre (2008) *Mauvais genre. La satire littéraire moderne*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux.
- ENGEL, Pascal (2008a) “Introduction. Raillerie, satire, ironie et sens plus profond”, in *Philosophiques*, v. 35, n^o1 (2008): 3-12.
- FEINBERG, Leonard (2008) *Introduction to Satire*, Iowa State University Press, Ames (ed. orig.: 1967).
- GENETTE, Gérard (1997) *L’œuvre de l’art. La relation esthétique*, v. II, Paris, Seuil.
- HUTCHEON, Linda (2000) *Teoria e política da ironia*, Belo Horizonte, Editora UFMG (ed. orig. 1994).
- HUTCHEON, Linda (1989) *Uma Teoria da Paródia*, Lisboa, Edições 70 (ed. orig. 1985).
- KANT, Immanuel (1998) *Crítica da Faculdade do Juízo*, Lisboa, IN-CM.

- LATTA, Robert L. (2011) *The Basic Humor Process: A Cognitive-Shift Theory and the Case against Incongruity*, Berlin, Mouton de Gruyter; (ed. orig. 1998).
- MARRA, Michael F. (2009) “Aesthetic Categories: Past and Present,” in Takahiro Nakajima, ed., *Whither Japanese Philosophy? Reflections Through Other Eyes*, Tokyo, The University of Tokyo Center for Philosophy, pp. 39-59.
- MARTINS, Cândido de Oliveira (2012) “Mario de Carvalho e a reflexão metaficcional sobre o futuro do romance”, in Silva, Maria de Fátima; Barbosa, Teresa V. R. (org.), *Ensaio sobre Mário de Carvalho*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, pp. 31-53.
- MENEGAZ, Ronaldo (2012) “Mofina Mendes e o pote do azeite, antes e depois”, in *Convergência Lusitana* n. 27, janeiro - junho de 2012, pp. 66-72.
- NOGUEIRA, Carlos (2011) *A sátira na poesia portuguesa e a poesia satírica de Nicolau Tolentino, Guerra Junqueiro e Alexandre O’Neill*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian / Ministério da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior.
- OGBORN, Jane; BUCKROYD, Peter (2012) *Satire*, Cambridge / New York, Cambridge University Press (1ª ed., 2001).
- POLLOCK, Jonathan (2001) *Qu’est-ce que l’humour?*, Paris, Klincksieck.
- SMUTS, Aaron (c. 2004) “Humor”, in *The Internet Encyclopedia of Philosophy*, ISSN 2161-0002, (cons. em 14/12/2017; disponível em <https://www.iep.utm.edu/humor/>).
- SOURIAU, Étienne (1990) *Vocabulaire d’Esthétique*, Paris, Presses Universitaires de France.
- ZEKAVAT, Massih (2014) “A Discursive Model of Satire”, in *JESELL (Jena Electronic Studies in English Language and Literature)*, pp. 1-18 (cons. em 24-11-2014; disponível em URL: http://zs.thulb.uni-jena.de/receive/jportal_jparticle_00324293).