

ANA ISABEL SERPA

**A narrativa de José Cardoso Pires:
personagem, tempo e memória**



UNIVERSIDADE DOS AÇORES

PONTA DELGADA

2013

ANA ISABEL SERPA

**A narrativa de José Cardoso Pires:
personagem, tempo e memória**

Dissertação de Doutoramento em Estudos Portugueses, apresentada ao Departamento de Línguas e Literaturas Modernas da Universidade dos Açores, sob a orientação da Professora Doutora Rosa Maria Goulart

UNIVERSIDADE DOS AÇORES

PONTA DELGADA

2013

AGRADECIMENTOS

À Professora Doutora Rosa Maria Batista Goulart, por, mais uma vez, ter aceitado ser minha orientadora de tese. Agradeço-lhe de forma especial as suas pertinentes orientações e o rigor que me impôs, em termos metodológicos e teórico-críticos.

À amizade e estima que sempre teve por mim enquanto sua aluna de licenciatura, de mestrado e de doutoramento.

Aos Serviços de Documentação da Universidade dos Açores, pelo apoio incondicional prestado, sobretudo no que se refere ao empréstimo interbibliotecário.

À Secção de Reservados da Biblioteca Nacional, por me ter permitido consultar o espólio de José Cardoso Pires, incluindo alguns dos trabalhos científicos que compõem a biblioteca particular do escritor.

Ao Professor Doutor Roberto Francavilla, que, gentilmente, me enviou algumas recensões críticas sobre a obra de José Cardoso Pires.

Às minhas amigas Henriqueta Sousa e Matilde Meireles, pelo permanente incentivo e pela ajuda nos momentos mais difíceis.

À minha colega Rosa Veiga, pelo auxílio precioso na formatação e edição gráfica do texto.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	5
CAPÍTULO I – JOSÉ CARDOSO PIRES: O ARTÍFICE DAS PERSONAGENS.....	9
1. O regresso da personagem	10
2. O caminheiro de uma nova prosa.....	26
3. Personagens: molduras sem rosto, retratos em construção.....	34
4. Heróis à escala humana.....	47
CAPÍTULO II – AS PERSONAGENS DA NARRATIVA BREVE.....	55
1. As imposições do género	56
2. Interpretar os «ecos indecifráveis»	64
3. A desagregação do humano	67
4. Figurações de luz e fumo: a iluminação dos instantes objetiváveis	77
5. O tempo suspenso	86
5.1. As verdades da fábula	86
5.2. Vozes e imagens insólitas	94

CAPÍTULO III – A CONSTRUÇÃO DAS FIGURAS ROMANESCAS.....	103
1. Tipificação e excecionalidade: a singularidade de criaturas vulgares	104
2. <i>O Delfim</i> : tempo, memória e narração	114
2.1. O «Senhor Escritor».....	114
2.2. Circunstâncias da enunciação – a recuperação da história	119
2.3. O tempo: metáfora de mundos	125
2.4. O bestiário de Tomás Manuel	134
3. <i>Balada da Praia dos Cães</i>	140
3.1. Reminiscências do género policial	140
3.2. Tempo e paisagem	147
CAPÍTULO IV – MEMÓRIA E IDENTIDADE.....	154
1. Emergência de uma identidade	155
2. O esforço de autorrepresentação	170
3. A arte e a «verdade do mundo»	180
4. A memória da cultura.....	190
CONCLUSÃO.....	198
BIBLIOGRAFIA	202

INTRODUÇÃO

No âmbito da produção literária de José Cardoso Pires, merecem destaque o conto e o romance. O autor sujeita a sua obra a uma atenta reescrita, alimenta o diálogo entre os textos, cria personagens e histórias que, mercê da sua exemplaridade, se repetem em vários universos, dá voz a figuras que refletem sobre a atividade literária, a escrita e o escritor. Nele se encontra uma saudável procura do estético, de sinais criativos e de uma linha de força que se impõe e se prende com a necessidade compulsiva de contar histórias e de inventar personagens que sejam capazes de as dizer. As figuras ficcionais, quer da narrativa breve, quer da narrativa mais extensa, como a novela ou os romances, provêm dos mais variados recantos da sociedade, possuem um tom próprio, que o autor é capaz de elaborar, fruto da sua escuta atenta à fala dos seres do mundo empírico e à vigilância do processo de construção das personagens.

Interessou-nos vivamente analisar os seres ficcionais de José Cardoso Pires, de estatutos sociais totalmente diversos, alguns mesmo inominados, a quem o autor ilumina, retirando-os da obscuridade por meio da arte de trabalhar a desagregação do humano. Impôs-se-nos, assim, em termos de procedimentos de análise, atentar, primeiro, nas personagens das narrativas breves, tomando, inclusive, como princípio que Cardoso Pires começou a sua carreira como contista. Ademais, os temas inicialmente trabalhados são alvo de retoma e de reescrita. Por outro lado, o conto vai apresentando mutações que permitem avaliar das características inovadoras entretanto introduzidas, podendo-se, a partir daí, inferir do percurso do escritor como contista.

Ocupamo-nos, em separado, do estudo das personagens do romance, o que nos levará a problematizar questões relacionadas com o seu processo de construção e hierarquia, com os efeitos que decorrem das várias noções de tempo, com a memória e a identidade.

Do contacto com a obra deste escritor, apercebemo-nos de que devíamos atender às alterações que a reescrita de certas obras implica, verificar que o romance ocupa um lugar de relevo na sua produção ficcional, mas que o conto aparece como um género bastante cultivado e nunca preterido até ao fim da sua carreira literária. Também considerámos ser necessário atentar nas conexões existentes entre os diversos géneros, como é o caso do papel fulcral que um ensaio como *A Cartilha do Marialva* desempenha ao nível de uma correta apreensão da novela «Dom Quixote, A Velha Viúva e A Rapariga dos Fósforos», de *O Delfim* e de algumas passagens de *Lavagante: Encontro Desabitado*. Com efeito, estar perante tão vasta obra de um escritor que publicou com regularidade de 1949 a 1997 (existindo, ainda, de publicação póstuma *Dispersos* – vol. I, de 2005, e *Lavagante: Encontro Desabitado*, de 2008) implica que se tomem determinadas opções com vista ao delineamento de um percurso interpretativo.

No que respeita à produção narrativa, a personagem pareceu-nos, de facto, uma das categorias mais interessantes de estudar no âmbito de um trabalho de investigação sobre José Cardoso Pires. Ou seja, mais do que o enredo, atraiu-nos, nos seus contos e romances, a galeria das personagens, pela impressionante variedade e pelo modo vivo e intenso como se desenham no universo textual. Mas este foi tão-só o apelo inicial. Depois, começámos a desvendar outros pontos de confluência e encontrámos sentido num percurso analítico que unisse a personagem ao tempo e à memória. O tempo apresentou-se-nos, assim, como uma categoria analisável em perspetivas diferentes, consoante estivéssemos perante o conto ou o romance.

Como veremos, o tempo afeta a personagem, molda a sua perceção do mundo e introduz grandes inovações na tessitura do universo narrativo, particularmente nos romances. Nos contos, reduz-se a um fragmento vivencial, ou, tal como acontece n'*A República dos Corvos*, suspende-se, gerando uma multiplicidade de interpretações. Nos romances, assume um enorme relevo não só como categoria estruturadora ou desarticuladora da narrativa, mas também como elemento que põe à prova a capacidade discursiva de um narrador como o de *O Delfim*, que o incorpora nos seus dilemas e reflexões.

Correlativamente, a memória afigurou-se-nos uma linha de força de profunda significação: é reduto das imagens e das palavras que viajam dentro da personagem, é aquilo que ela verbaliza ou oculta, são os rastros que ela grava de si em diferentes

suportes, como faz Alexandra. Há mesmo uma memória que o romance vai instaurando, que, curiosamente, se relaciona com o modo como são construídas certas personagens, seja fixando os traços que nela permanecem estáveis e são, por isso, retomados, seja, numa lógica opositiva e desagregadora, instaurando novos elementos que dão conta da sua mutabilidade. Esta é, como veremos, uma questão fundamental de grande parte dos romances. Além disso, a memória, elástica e inventiva, institui-se como um artefacto potenciador dos relatos das diferentes personagens (vejam-se os testemunhos de Mena na *Balada da Praia dos Cães* e de algumas personagens de *O Delfim*). Noutros momentos, ela corresponde à fixação de discursos instituídos, como acontece em *Dinossauro Excelentíssimo*, ou faz-se texto de ingenuidade e jogo lúdico, como nas histórias de *O Burro-em-Pé*. Mas há, sobretudo nas *Histórias de Amor*, uma breve e nunca duradoura memória dos sentidos.

A narrativa de Cardoso Pires institui-se como um espaço amplo e livre no qual as personagens discutem a memória de um tempo e de um país. Além disso, o escritor prolonga a ideia de escrita como arte e, por isso mesmo, os seus contos e romances revelam a preocupação de evocar a memória do próprio sistema literário, investindo na parábola, na fábula, no provérbio, na arte de contar e recontar, na tradição oral ou no culto da citação do que foi escrito. De forma mais alargada, a narrativa acolhe a memória da cultura nas suas diversas manifestações.

Antes de explorarmos o *corpus* textual propriamente dito, achámos que, em primeiro lugar, havia que sistematizar as questões que se colocaram ao estudo da personagem no século XX, não só em termos teóricos mas também ao nível dos procedimentos utilizados na sua construção. Esmagada pelo antipsicologismo de formalistas e de correntes estruturalistas que a reduziram a um *ser de linguagem* e de *papel*, ela reaparece nas últimas décadas do século XX como uma questão sobre a qual vale a pena refletir em termos da sua ficcionalidade, da sua integração genológica e do relevo a que tem direito nos universos que habita, devendo ser sempre estudada de parceria com as outras categorias do texto narrativo. Por isso mesmo se inicia este trabalho com uma reflexão sobre as teorias da personagem e com uma revisão dos critérios que a definem, articulando alguns desses pressupostos com a realidade dos textos a analisar posteriormente. As etapas seguintes constituirão os momentos de incidência interpretativa do *corpus* selecionado, um capítulo para o conto e dois capítulos

para o romance, porquanto achamos que a personagem deve ser estudada em íntima relação com o género narrativo onde emerge.

Deste modo, as figuras ficcionais irão ser objeto de estudo aprofundado, mas nunca numa atitude que as isole das demais categorias; pelo contrário, com a nossa análise, pretendemos demonstrar que a personagem é uma projeção do narrador com base em elementos correlacionáveis que são o tempo, a memória, o espaço e as outras personagens.

Há seres que, escassos de humanidade e próximos dos bichos, não têm direito à memória, como os dos primeiros contos. Outros são corroídos pelo tempo e ficam desmemoriados (veja-se Franz K). Amantes há a quem a duração de amar retira a possibilidade de extrair daí uma memória. Por outro lado, existem os seres possuídos de uma memória que parece inesgotável, como o «senhor escritor», que chega à Gafeira e se vê a braços com o peso do tempo e de contar o romance. A memória está na base da identidade individual e coletiva, concedendo à personagem a sua especificação e uma dimensão simbólica, por fazer parte de um dado microcosmos que não raro se apresenta como metáfora do país.

Cada ser traz consigo uma memória, ou seja, povoa-se de imagens que o escritor consegue desnudar. Enquanto artífice, molda a personagem, no plano discursivo, dotando-a de uma aparente espontaneidade de pensamento, resultante de um aturado trabalho oficial, de uma escultura rigorosa e apurando-a nos traços linguísticos que a distinguem.

CAPÍTULO I

JOSÉ CARDOSO PIRES: O ARTÍFICE DAS PERSONAGENS

1. O regresso da personagem

Existe, no âmbito dos estudos literários, um consenso generalizado acerca da importância da personagem, embora se dê a entender que o esforço de sistematização com vista à criação de uma teoria geral sobre esta categoria nem sempre tem surtido o efeito desejado. Na verdade, a personagem é alvo de classificações e entendimentos plurais não só por parte de especialistas ligados à teoria da literatura e a áreas do saber que com ela se cruzam, mas também por parte dos escritores, os quais, não raro, produzem quer no interior das suas obras literárias quer nas suas margens, poéticas e artes de ficção sobre a organização e a génese da narrativa, incluindo reflexões sobre as personagens que são da sua autoria.

Michel Zérafra, numa obra de referência sobre esta matéria, *Personne et personnage*, mostra que a revolução romanesca do século XX integrou essa dualidade simultânea de teoria e *praxis*. Nos anos 20, existiram escritores que mudaram completamente a forma de perceber a literatura, tais como James Joyce, Virginia Woolf, E. M. Forster, André Gide, Proust, Pirandello, Musil e Kafka, que, conscientes da inovação que as suas obras constituíam, criaram uma teorização que ainda hoje se mostra válida no que respeita à compreensão dos seus universos ficcionais e das transformações que neles se operaram¹.

E. M. Forster escreveu, em 1927, *Aspects of the Novel*, obra na qual a personagem surge valorizada como um dos elementos estruturais do romance e onde o autor propõe a classificação de personagens como *redondas* e *planas*. Embora se tenha tornado numa dicotomia tida como redutora, revelou-se útil, não por via de uma aplicação generalizada a todos os seres que possam existir no mundo romanesco, mas por apresentar algumas virtualidades, sobretudo no que toca à noção de profundidade psicológica.

Em 1933, François Mauriac escreveria *Le romancier et ses personnages*, um livro interessante pela autenticidade com que o autor, sendo também escritor, nos vai dizendo como cria os seus mundos ficcionais e em que medida a realidade é ou não

¹ Henry James também escreveu prefácios memoráveis aos romances *The American*, *The Ambassadors*, *The Golden Bowl*, *The Portrait of a Lady*, que são ensaios sobre a ficção. André Gide incorporou em *Les faux-monnayeurs* fragmentos que foi compondo paralelamente no seu *Journal*, com particular destaque para a elaboração das suas personagens.

vazada nos romances. Além disso, admite que as personagens por ele imaginadas escapam ao seu controlo e se autonomizam. Na sua ótica, a presença obsessiva de certos tipos pode ser uma marca distintiva do romancista e não sinal da sua fraqueza como criador. Neste ensaio, Mauriac dá um contributo inestimável com vista ao entendimento da génese da personagem, mas também, ao assumir a perspetiva de leitor dos seus romances e dos de outros escritores, como Balzac, Proust e Dostoiewski, vai-nos concedendo meios de extrema utilidade para a reconstrução das figuras romanescas.

Para lá das questões de caracterização, classificação e hierarquia de personagens, o século XX conheceu outras reflexões que extrapolaram o âmbito da própria literatura e da crítica literária. Logo nas primeiras décadas, e num tempo de desvalorização da biografia, predominou a tendência para apagar na personagem o conceito de *pessoa*. Ao que parece, foi e é uma discussão à qual se regressa com frequência. Em 1925, com base num pensamento fundamentalmente humanista, J. Ortega y Gasset confessou a sua maior atração pelas personagens de um romance, mas não pelo seu argumento, que, segundo ele, se conta em poucas palavras: «Una narración somera no nos sabe: necesitamos que el autor se detenga y nos haga dar vueltas en torno a los personajes. Entonces nos complacemos al sentirnos impregnados y como saturados de ellos y de su ambiente, al percibirlos como viejos amigos habituales de quienes lo sabemos todo y al presentarse nos revelan toda la riqueza de sus vidas»². Este autor, baseando-se em razões de índole filosófica e até científica, desviando o seu interesse das ações para a pessoa, afirma: «Nuestro interés se ha transferido, pues, de la trama a las figuras, de los actos a las personas» (*ibid*, p. 394). O filósofo espanhol expressa, desta maneira, a sua adesão à personagem num tempo em que Roland Barthes a reduzia a um ser de papel.

Em 1965, Gonzalo Torrente Ballester confessou a sua melancolia pelo desaparecimento da *pessoa* no seio da *personagem*. Escreveu um ensaio – «Esbozo de

² Fá-lo em «Ideas sobre la novela», *Revista de Occidente*, in *Obras Completas*, Tomo III (1917-1928), 6ª ed., Madrid, 1966, p. 393.

Antonio Muñoz Molina afirma algo semelhante: «Después de leer una novela lo primero que olvidamos es el argumento. Lo segundo – al menos en mi caso – el estilo. Por lo que permanecen las novelas en nuestra memoria es por alguno de sus personajes.» («La invención del personaje», in Marina Mayoral (coord.), *El personaje novelesco*, Madrid, Ediciones Cátedra/Ministerio de Cultura, 1990, pp. 89-90).

una teoría del personaje literário»³ – no qual, entre múltiplos aspetos, reflete sobre a crise da literatura figurativa, particularmente a que se relaciona com a tendência do *nouveau-roman* para retirar às personagens toda a significação, o que, na opinião do escritor-ensaísta, não faz qualquer sentido⁴.

Estes e muitos outros contributos foram surgindo a par da produção eminentemente teórica de especialistas que ora formularam modelos da personagem em termos *miméticos* (e, neste caso, merece ser referido o contributo que Uri Margolin tem dado desde a década de 80⁵), abordando-a como uma entidade humana, ora favoreceram os modelos *não miméticos*, que a reduzem a uma unidade compositiva, textual, gramatical, lexical e temática. Assistiu-se, deste modo, a atitudes opostas: por um lado, a obnubilação da personagem por parte dos estruturalistas e, por outro lado, a reabilitação teórica de um tema central, vertido na edição de vasta bibliografia sobre esta categoria do texto narrativo, sobremaneira nas últimas décadas do século XX.

Em boa parte das incursões críticas se lamenta que seja dada à personagem uma atenção reduzida⁶. Já Todorov, no *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage* (1972), fizera notar que a categoria da personagem continuava a ser, paradoxalmente, uma das mais obscuras da poética⁷. Philippe Hamon cita esta declaração de Todorov, explicando que esse obscurecimento deve ser contextualizado e tem origem numa reação «contre la soumission totale au “personnage” qui fut la règle à la fin du XIX^e

³ O texto está publicado em *Ensayos críticos*, Barcelona, Destino, 1982, pp. 9-34.

⁴ Ballester exemplifica muita da sua argumentação a partir de obras paradigmáticas de romancistas como Kafka, Balzac, Cervantes e A. Robbe-Grillet. *In extremis*, os romances de Robbe-Grillet apresentam personagens que nem sequer chegam a ser figuras por serem um conjunto de componentes, sem qualquer coesão. Mas, para Ballester, a literatura é um mundo humano e mais difícil será criar num romance personagens como se fossem homens ou pessoas, de que Quixote e Sancho são bons exemplos.

⁵ Uri Margolin, «Character», in David Herman, Manfred Jahn and Marie-Laure Ryan (ed.), *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, 2005, pp. 52-57.

⁶ Cf. Shlomith Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, 2^a edição, Routledge, London and New York, 2009, p. 29: «Whereas the study of the story's events and the links among them has been developed considerably in modern poetics, that of character has not».

⁷ Cf. «Personnage», in Oswald Ducrot e Tzvetan Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1972, pp. 286-292.

siècle»⁸. De qualquer modo, a constatação de Todorov faz transparecer a ideia de indefinição a respeito de uma categoria relevante, mas, pelos vistos, pouco explorada.

Shlomith Rimmon-Kenan⁹ refere-se explicitamente à dificuldade de elaborar uma teoria não-impressionista sobre a personagem: «the development of a theory of character, I believe, has been impeded not only by the ideology of this or that “school” of poetics, or this or that “fashion” in literature, but by more basic problems to which I now turn» (*op. cit.*, p. 31). Em vez de se sujeitar a esquemas redutores ou a princípios que obriguem a utilizar uma nomenclatura rígida em detrimento de outra, Rimmon-Kenan dá preferência a uma teoria que admita uma maior amplitude de análise, uma *copresença de conceitos contrastivos*. Do seu ponto de vista, pode-se conciliar várias teorias, sem destruir o conceito de personagem, que, assim, pode equivaler a *pessoa* («person-like») e ser, ao mesmo tempo, uma construção verbal.

Os obstáculos que se colocam à formulação de uma teoria da personagem encontram também eco neste testemunho de Mieke Bal: «Character is intuitively the most crucial category of narrative, and also most subject to projection and fallacies»¹⁰. Todavia, nenhuma das autoras referidas se ficou pela expressão do seu desencanto; pelo contrário, as suas obras são sinal da importância que atribuíram à personagem bem como às outras componentes da narrativa.

O contributo de Pedro Aullón de Haro afigura-se, de igual modo, muito esclarecedor. Num estudo intitulado *Teoría general del personaje* (2001), explica que, ao contrário do que se possa pensar, não há uma tradição teórica nem uma discussão filosófica, artística e literária sobre a personagem. Trata-se de uma matéria literária inscrita na *Poética* de Aristóteles, que teve importantes momentos de criação, sobretudo nos séculos XVII e XIX, mas, admite Aullón de Haro, «lo cierto es que há habido que esperar casi a finales del siglo XX para que tuviese lugar un leve avivamiento del

⁸ «Pour un statut sémiologique du personnage», *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977, p.116.

⁹ Em *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, a autora discute aspetos que, regra geral, são tidos em conta sempre que se faz uma abordagem deste assunto (os conceitos de personagem e pessoa; as relações entre ação e personagem; o processo de reconstrução; as questões de classificação).

¹⁰ Mieke Bal, *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*, 3ª edição, University of Toronto Press, 2009, p.113.

interés teórico acerca del personaje propiamente dicho»¹¹. Na verdade, este interesse existe e tem-se objetivado em diversos colóquios, obras de natureza crítica, trabalhos de investigação e dicionários de personagens¹², não só com vista ao estudo das personagens da narrativa e do drama contemporâneos, mas também de géneros mais recuados.

Um bom exemplo dessa atitude foi-nos dado por Maria de Lourdes Ferraz que coordenou o *Dicionário de Personagens da Novela Camiliana*, para o qual elaborou um texto fundamental de apresentação acerca da personagem. Começa por dizer que ela constitui uma das questões mais debatidas da poética, pelo que «é relativamente pacífico historiar o seu desenvolvimento, nomeadamente como categoria da narrativa»¹³ e que o século XX tudo classificou e arrumou, parecendo não haver mais nada a dizer. No entanto, Maria de Lourdes Ferraz refere que estudos das décadas de 80 e 90 vieram provar a existência de lacunas relativamente ao estudo da personagem, o que significa que ele tem de ser sempre retomado, que é, afinal, o que faz a docente universitária, ao elaborar o texto crítico em causa e ao propor um novo olhar sobre aspetos aos quais ela achou que tinha de regressar. A autora demonstra que a delineação dos caracteres ou dos típicos comportamentos humanos de Teofrasto e La Bruyère, ligando a personagem ao caráter, influenciou de forma decisiva a construção da personagem romanesca nos séculos XVIII e XIX.

¹¹ Pedro Aullón de Haro, *Teoría general del personaje*, Madrid, Asociación Española de Eslavistas, Heraclea, 2001, pp. 17-18.

¹² São prova deste interesse o colóquio organizado em 1984 por Pierre Glaudes, na Universidade de Toulouse, intitulado *Personnage et histoire littéraire*; a jornada *Construction et déconstruction du personnage*, realizada pelo Centro Albert Camus em 1990; o colóquio dirigido por Françoise Lavocat em 2004, que foi posteriormente publicado numa obra designada por *La fabrique du personnage*. Duas teses de doutoramento merecem particular destaque, a de María Heichene Requeijo Pernas, *La Construcción del personaje en la obra de Valle-Inclán. El Marqués de Bradomín*, apresentada à Faculdade de Filologia da Universidade de Santiago de Compostela, em 1994 (texto policopiado), e a de Cristina da Costa Vieira, com o título *A Construção da Personagem Romanesca: Processos Definidores*, apresentada e defendida na Universidade da Beira Interior em 2005, publicada pelas Edições Colibri. Esta última dissertação consiste num *ensaio*, como lhe chama a autora, que aborda a construção da personagem segundo processos linguísticos, retóricos, narratológicos, axiológicos e semiótico-contextuais.

¹³ Maria de Lourdes Ferraz (coordenação), *Dicionário das Personagens da Novela Camiliana* (introdução), Lisboa, Caminho, 2002, p. 12.

A dificuldade de encontrar uma teoria sistematizadora sobre a personagem não deve impedir uma tentativa de abordagem da questão. Não nos podemos esquecer de que estamos perante uma categoria da narrativa que, ao nível da elaboração e da representação, acompanha as metamorfoses dos géneros literários em que se inscreve. Além disso, do ponto de vista da receção, emerge aos olhos do leitor em cada época como uma realidade sobre a qual ele vai formulando uma verdade que pode ser sempre posta em causa. É mesmo compreensível que exista uma multiplicidade de perspetivas no domínio das teorias da personagem, na medida em que esta é uma entidade mutável e, por vezes, imprevisível, que pode ser inspirada no mundo empírico ou integrar universos insólitos como os de Samuel Beckett ou de Franz Kafka, que propiciam ao ser humano experiências que se julgariam improváveis.

A aprendizagem que a narrativa oferece e a que o leitor por vontade se sujeita convoca as relações entre *personagem* e *pessoa*. Esta interação foi abordada por Todorov¹⁴ que, defensor da personagem como signo, pertença de um texto que se fecha nele próprio, admitiu que ela não se pode ser estudada, desligando-a do conceito de *pessoa*¹⁵. Tal asserção levou Vincent Jouve a dizer que se trata de uma evidência «peu à peu reconnue par les structuralistes français qui, parfois avec un certain embarras, ont sérieusement modulé leur conception immanentiste»¹⁶. Também, segundo Baruch Hochman (1985), a nossa perceção de uma personagem (*Homo Fictus*) faz-se nos mesmos moldes da apreensão de uma pessoa (*Homo Sapiens*): «Naturally, whatever system we use for reading the one we use for reading the other»¹⁷.

¹⁴ Diz Todorov: «Cependant, refuser toute relation entre personnage et personne serait absurde: les personnes représentent des personnes, selon les modalités propres à la fiction». (O. Ducrot e T. Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1972, p. 286).

¹⁵ Jean-Marie Schaeffer retoma esta questão em *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1995. Ao defender que a personagem é uma quase-pessoa, não pretende de modo nenhum que se confunda uma figura de ficção com uma que na realidade exista, mesmo quando determinada personalidade é alvo de tratamento ficcional. Considera, isso sim, que o facto de uma personagem ser como uma pessoa é extremamente importante, sobretudo no plano da receção: «le personnage représente fictivement une personne, en sorte que l'activité projective qui nous fait traiter le premier comme une personne est essentielle à la création et à la réception des récits» (pp. 622-630).

¹⁶ Vincent Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, 2008, p. 10.

¹⁷ Baruch Hochman, *Character in Literature*, Cornell University Press, Ithaca and London, 1985, p. 49.

Philippe Hamon elenca os vários tipos de reação contra aquilo a que ele chama os *excessos de sacralização* da personagem como elemento central da narrativa e como *pessoa*¹⁸: a) a atitude dos autores do *nouveau-roman*; b) os contributos da sociologia (que relativiza as noções de pessoa, sujeito e personalidade, procedendo a uma aproximação entre as estruturas económicas e sociais e as estruturas estilísticas) e da antropologia (que alarga o seu estudo aos textos do património oral e a outras narrativas como mitos ou contos populares que não valorizam modelos psicológicos de análise); c) a influência da psicanálise freudiana, exibindo a teoria de um sujeito clivado e desdobrado; d) as disciplinas de inspiração estrutural que, após a década de 60, e sob os desígnios dos formalistas, entretanto dados a conhecer por Todorov, introduziram grandes alterações ao nível concetual, que incluíram, de alguma forma, a morte da personagem, numa aceção clássica.

Parece também ser importante partir da ideia de que, por um lado, um certo espectro teórico pode não servir para a análise de uma personagem em determinado género e época literária, e, por outro, não raras vezes, a personagem surge já como outra perante a teoria. Por isso mesmo, há que evitar o recurso a critérios desenquadrados da realidade cultural e histórica. J. M. Schaeffer chama a atenção para este aspeto, nos seguintes termos: «pour beaucoup de lecteurs occidentaux du XIX^e et XX^e siècle, les personnages des romans picaresques manquent d’ “intérieurité psychologique”. Il s’ agit d’un reproche absurde, puisque la conception même de la personne qui dominait à l’époque où furent écrits les romans picaresques n’accordait guère d’importance à ce qui pour nous (lecteurs de James ou de Proust) constitue l’intérieurité psychologique»¹⁹.

No século XX, coube aos formalistas russos a primeira teorização sobre a personagem. Tomachevski, na *Teoria da Literatura*, publicada em 1928, valoriza a *fábula*²⁰ em detrimento do herói ou da personagem. A *fábula* (conjunto de motivos)

¹⁸ Philippe Hamon, *Le personnel du roman. Le système des personnages dans les Rougon-Macquart d’Émile Zola*, Genève, Droz, 1983, pp. 14-18.

¹⁹ Jean-Marie Schaeffer, *art. cit.*, p. 624.

²⁰ Cf. «fábula y trama», in *Teoria da literatura*, de Boris Tomachevski, Madrid, Akal Editor, 1982, pp.182-194. O *motivo* é um termo que tem a ver com a dinâmica instaurada na narrativa, sobretudo no conto tradicional, e que segue regras próprias – «Entre los diversos motivos, hay que distinguir una clase especial de motivos introductorios, que requieren una completa integración com otros motivos. En los cuentos, por ejemplo, se tiene la típica situación en que la protagonista se le confia un encargo. Por ejemplo: el padre quiere casarse com su própria hija, la

desenrola-se através da passagem de uma situação a outra, sendo que cada situação se caracteriza pelas relações de conflito ou colisão que existem entre as personagens, que são sempre responsáveis pela modificação de um determinado estado de coisas. Os formalistas russos, como é sabido, encontraram sentido na proposta firmada na *Poética* de Aristóteles, a de que a fábula e a lógica das ações têm primazia sobre os caracteres. Mas, como adverte Michel Erman, é preciso compreender esta noção aristotélica à luz do tempo em que foi enunciada: «dans le monde grec l' intériorité n' a guère de place»²¹. De modo semelhante se deve encontrar justificação para a atitude dos formalistas e estruturalistas, a qual nos é apresentada por Carlos Reis nos seguintes termos: as «postulações de índole funcionalista [...] tiveram pelo menos o mérito de contrariarem os excessos psicologistas e conteudistas que anteriormente afetavam a análise da personagem»²².

Efetivamente, as perspetivas assumidas relativamente ao estudo da personagem no século XX tendem a uma espécie de bipolarização, que foi sintetizada deste modo por José Maria Pozuelo Yvancos: «Las teorías del personaje narrativo oscilan entre dos grandes modelos: primero el psicológico, que vincula el personaje y su caracterización a la esfera de la persona, de los atributos de identidad caracteriológica y de sus posibilidades. [...] El segundo modelo, el estructural-actancial, renuncia explícitamente a concebir el personaje como entidad psicológica, personal, y lo concibe como agente, subordinado a la acción»²³. O autor admite que a teoria narrativa contemporânea valorizou o segundo modelo por este visar uma sistematização em contraposição com o

cual, para evitar el matrimonio, le encarga tareas imposibles.» (p.187). Ficou célebre a asserção de Tomachesvski de que a *fábula* pode prescindir do herói e da sua caracterização, pois ele serve sobretudo de meio para ligar os motivos. Tal afirmação viria a ser criticada por Todorov, que defende que é a partir da personagem que se organizam os outros elementos da narrativa e que ela se define pelas relações com as demais personagens («Les personnages et leurs rapports», *Communications*, 8 (1966), p.132).

²¹ Michel Erman, *Poétique du personnage de roman*, Paris, Ellipses, 2006, p. 13.

²² Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes, *Dicionário de Narratologia*, 7ª ed., Coimbra, Almedina, p. 315.

²³ Cf. capítulo intitulado «Teoría de la narración», in D. Villanueva (coordenador) *et alii*, *Curso de teoría de la literatura*, Madrid, Taurus Ediciones, 1994, p. 226.

modelo psicológico-pessoal, que se afigurava mais difuso e sem articulação teórica das múltiplas ocorrências²⁴.

A narratologia, que se desenvolveu nas décadas de 60 e 70, foi influenciada por áreas científicas então emergentes como a linguística, a gramática da narrativa e a semiótica, daí resultando modelos que tiveram grande impacto no estudo das personagens, como a análise actancial de Greimas, o modelo semio-antropológico de Roland Barthes, os estudos semiológicos de Philippe Hamon. Cristina Vieira explica que Philippe Hamon «operou uma viragem na abordagem barthesiana, deslocando o estatuto da personagem do estrutural para o semiológico»²⁵.

No fim dos anos 60 e na década de 70, os estruturalistas franceses deram continuidade aos preceitos formalistas, tendo investido também noutros campos de análise. Fizeram corresponder a personagem a um actante, o que se encontra resumido nesta frase de Greimas: «décrire et [...] classer les personnages du récit, non selon ce qu'ils sont, mais selon ce qu'ils font» (*art. cit.*, p.17). Roland Barthes, em 1966, no artigo «Introduction à l'analyse du récit», defende que os estruturalistas se recusam a abordar a personagem como uma essência e a veem como participante, numa rejeição da atitude assumida pelo romance e pelo teatro burguês, nos quais a personagem se apresenta como um indivíduo, «une “personne”, bref un “être” pleinement constitué, alors même qu'il ne ferait rien, et bien entendu, avant même d'agir; le personnage a cessé d'être subordonné à l'action, il a incarné d'emblée une essence psychologique»²⁶. Mesmo assim, Barthes apontou algumas lacunas à teoria funcionalista. Apesar de achar válidos os contributos de Bremond, Todorov e Greimas, por circunscreverem a personagem a uma esfera de ações, sublinhou que a matriz actancial não conseguia dar conta da multiplicidade das participações, além de que o esquema de interação entre as

²⁴ *Idem ibidem*. Na opinião de Pozuelo Yvancos, é muito difícil contrapor a uma tipologia elementar, de natureza funcionalista como a de Greimas, uma alternativa teórica que seja válida como teoria geral para as personagens do romance.

²⁵ Cristina da Costa Vieira, *A Construção da Personagem Romanesca: Processos Definidores*, Lisboa, Edições Colibri, 2008, p. 31.

²⁶ Roland Barthes, «Introduction à l'analyse structurale des récits», Paris, Seuil, *Communications*, 8 (1966), p.16.

personagens sugerido por Todorov em «Les catégories du récit littéraire»²⁷ não podia ser um exemplo consistente, pois fora aplicado somente a *Les liaisons dangereuses*.

Em *S/Z*, as suas reflexões sobre a personagem traduzem-se em fragmentos de grande pertinência concetual dispersos ao longo da obra, como a cumplicidade entre a *personagem* e o *discurso* ou a anulação do personalismo e do nome próprio que, segundo ele, deve ser tão-só uma convenção arbitrariamente atribuída a uma figura do texto e não uma submissão, daí a sua admiração pelo *eu* proustiano: «Ce qui est caduc aujourd'hui dans le roman, ce n'est pas le romanesque, c'est le personnage; ce qui ne peut plus être écrit, c'est le Nom Propre»²⁸. A obra de Barthes ilustra um percurso teórico e analítico progressivamente inovador, sendo considerado como um autor que faz a viragem do estruturalismo para o pós-estruturalismo. Por muito que, hoje, a crítica literária não encontre grande interesse nestes modelos em voga na primeira metade do século XX, certo é que eles marcaram o estudo dos textos e, em particular, a forma de analisar a personagem.

Com efeito, a análise actancial e a estrutural tiveram durante algum tempo grande aceitação, mas viriam a mostrar-se insuficientes devido ao seu demasiado esquematismo e à sua tendência global e universalizante de querer forçar a diversidade dos universos ficcionais à rigidez de um quadro pré-determinado. Sobre esta questão, importa reler Aguiar e Silva: «A análise actancial conduz a um reducionismo muito forte da complexidade psicológica, sociológica, ética e religiosa das personagens dos textos narrativos literários, em particular do romance»²⁹. De igual modo, num artigo intitulado «La recuperación del personaje»³⁰, Darío Villanueva faz um balanço do modelo greimasiano, afirmando: «Estas teorías no lo son, en puridad, del personaje literario, sino de la estructura de la acción, del argumento, de la historia, independientemente de como haya sido contada. [...] El método fue concebido para el

²⁷ Artigo publicado em *Communications*, 8, pp. 125-151.

²⁸ Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, 1976, p.102.

²⁹ Vítor Aguiar e Silva, *Teoria da Literatura*, 4ª ed., Coimbra, Almedina, 1982, p.660.

³⁰ Cf. Marina Mayoral (coord.), *El personaje novelesco*, Madrid, Ediciones Cátedra/Ministerio de Cultura, 1990, pp.19-34. No artigo «La recuperación del personaje», Darío Villanueva confessa, com algum humor, como ficou inicialmente desiludido com a análise actancial de Greimas: «Dios mío – pensaba yo entonces –, Emma Bovary no era el gran personaje que me había fascinado, sino, por mor del estructuralismo transpirenaico, un *actante!*» (*ibid*, p. 21).

estudio de formas elementares del relato. Cabe dudar de que algún día aparesca el estudio que contenga el modelo actancial, y que explicita exhaustivamente la sintaxis de una novela sofisticada como por ejemplo *À la recherche du temps perdu*» (*ibid*, p. 22). Curiosamente, Vincent Jouve, em *L'effet-personnage dans le roman*, mostra, embora sem exaustividade, como se aplica o esquema actancial a esta obra de Proust³¹.

Em 1972, Philippe Hamon escreveu um artigo intitulado «Pour un statut sémiologique du personnage»³², no qual assume que a personagem é um signo textual ou uma unidade de significação, «le support des conservations et des transformations du récit» (*art. cit.*, p. 125). Devido ao facto de a personagem ser constituída por um conjunto de traços, a sua *etiqueta semântica* «n'est pas une "donnée" a priori, et stable, qu'il s'agirait purement de *reconnaître*, mais une *construction* qui s'effectue progressivement, le temps d'une lecture, le temps d'une aventure fictive» (*ibid*, p.126). Neste sentido, a personagem é definida como o resultado de uma atitude colaborativa – a da perceção das relações semânticas operadas no texto em parceria com a atividade de reconstrução por parte do leitor. Mas, de acordo com o autor, o entendimento do que deve ser uma personagem em contexto não pode estar totalmente desligado de uma perspectiva histórica e cultural. Hamon anota a tónica de previsibilidade e de pré-determinação de uma personagem histórica ou mítica no universo da narrativa, ao contrário de um nome próprio não histórico que introduz no texto «une sorte de "blanc" sémantique» que, aos poucos, se vai preenchendo, donde o carácter acumulativo da significação subjacente à semiologia da narrativa. Assim, o significado da personagem constitui-se por *acumulação*, *repetição*, *transformação* e *oposição*, em relação às outras personagens (*ibid*, p. 128).

A teoria de Hamon viria a ter grandes repercussões em muita da concetualização assumida nos anos 80 e 90. Mieke Bal, por exemplo, recupera o conceito de *personagem referencial*, ampliando-o: «referential characters are more strongly determined than entirely fictional characters» (*op. cit.*, p.124). Também os critérios utilizados por M. Bal para explicar o processo de significação de uma personagem (a

³¹ Vincent Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, p. 59.

³² O artigo é publicado pela primeira vez na revista *Littérature*, 6. Consultámo-lo em R. Barthes *et alii* (*Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977), e na versão portuguesa traduzida por Maria Alzira Seixo («Para um estatuto semiológico da personagem», in *Categorias da Narrativa*, Lisboa, Arcádia, 1976, pp. 91-179).

repetição, a acumulação, as relações com os outros e as suas transformações ou mudanças) e o seu estudo em termos de hierarquia inspiram-se claramente na lição de Philippe Hamon.

Outros estudiosos da literatura, numa linha semiológica, defendem alguns dos conceitos apresentados por Hamon, conferindo-lhes, porém, algumas *nuances* interpretativas. Tome-se como exemplo Milagros Ezquerro para quem a personagem como sistema semiótico complexo se vai construindo aos poucos até ao final de um romance, sendo também verdade que, no início, ela é apresentada ao leitor como uma *entidade global* ou *globalizante*, como uma *figura cabal* que se impõe mesmo quando ainda é uma estrutura semanticamente vazia, mas apta a ser preenchida: «el personaje nos es dado, de entrada, como una entidad global prácticamente indefinida, pero capaz de acoger un gran número de rasgos semânticos»³³. Noutro texto crítico, a mesma autora volta a incidir a sua atenção naquilo que designa por paradoxo: «le personnage est un système construit par le texte, mais qu'en même temps il est une entité donnée d'emblée, dès sa première occurrence [...]»³⁴.

De igual modo, a obra teórica de María del Carmen Bobes Naves mostra a sua profunda aprendizagem de base semiológica³⁵. Num texto a que deu o título de «El personaje novelesco: cómo es, cómo se construye», aquela docente universitária explica que, no processo de reconstrução textual, o leitor faz, paulatinamente, a *etiqueta semântica* da personagem a partir de signos do discurso que se agrupam em três categorias: *signos de ser* ou signos estáticos; *signos de ação* e *signos de relação*. Bobes Naves explica que o actante corresponde à personagem no seu aspeto funcional e afirma que os dados que constroem a personagem pertencem a duas classes distintas: «los que

³³ Milagros Ezquerro, «La paradoja del personaje», in Marina Mayoral (coord.), *op. cit.*, p.16.

³⁴ Milagros Ezquerro, «Les connections du système perse», in Jean Alsina, *Le personnage en question, Actes du IV^e. Colloque du S.E.L., Toulouse, 1-3 Décembre 1983*, Toulouse, Univ. de Toulouse-Le-Mirail/Service des Publ. U.T.M., pp.103-104.

³⁵ Bobes Naves tem uma obra de grande relevo com enfoque nos estudos semiológicos. Na década de 80, publicou vários artigos sobre a construção da personagem no romance, merecendo especial referência os que escreveu aquando do centenário de *La regenta* para o diário *Ya*, de Madrid.

derivan de su funcionalidad y los que son elegidos libremente por el autor»³⁶. No caso do actante, afirma que é escassa a margem de liberdade do autor porque os traços que mostram o seu carácter funcional se baseiam na determinação que lhe está subjacente, dando a autora o exemplo do sedutor, o qual deve ter certos traços físicos, ser conquistador e ter experiência em relações amorosas³⁷. Mas também pode acontecer que o texto explicita a derrogação da funcionalidade, como acontece numa das obras de Valle Inclán, ao apresentar-nos o marquês de Bradomín, que rompe com o modelo do sedutor, sendo *feio*, *católico* e *sentimental*. Este jogo textual que não é nada linear, sobretudo na narrativa contemporânea, levou Bobes Naves a extrair a seguinte ilação: «la complejidad del personaje no queda, pues, mermada por su categoría actancial» (*op. cit.*, p. 59).

Além da semiologia, outros domínios científicos se mostraram relevantes para o estudo da construção e análise da personagem, tais como a psicologia, a psicanálise, a sociologia e a filosofia. Há linhas de investigação e textos teórico-críticos que valorizam cada uma destas áreas, como o ilustram as prestações de Pierre Glaudes sobre a análise psicanalítica das personagens, os textos de inspiração sociológica escritos por Yves Reuter³⁸, ou a perspetiva filosófica de Aullón de Haro, que associa a história da personagem literária a um processo de dissolução do sujeito que acompanha a própria modernidade³⁹. Numa fase pós-estruturalista, assistiu-se a uma recuperação das teorias miméticas da ficção e a uma revitalização da importância da história literária para uma melhor compreensão do processo evolutivo da personagem. Eis como, em 1991, Pierre Glaudes et Yves Reuter justificaram a razão de ser do colóquio *Personnage et histoire littéraire*: «penser le personnage comme une construction textuelle en perpétuelle

³⁶ M^a del Carmen Bobes Naves, «El personaje novelesco: cómo es, cómo se construye», in Marina Mayoral (coord.), *op. cit.*, pp. 43-68.

³⁸ Pierre Glaudes: «L'avenir de deux illusions – personnage de récit et psychanalyse littéraire»; Yves Reuter: «Personnage et sociologie de la littérature», in *Personnage et histoire littéraire*, Presses Universitaires du Mirail, 1991.

³⁹ Esta perspetiva é exposta pelo autor na obra a que já nos referimos – *Teoría general del personaje* (p. 45). Aullón de Haro remete-nos também para outros livros seus sobre esta mesma questão: «Construcción y disolución del sujeto estético poético-moderno» (in *La modernidad poética, la vanguardia y el creacionismo*, ed. de J. Pérez Bazo, Málaga, Anejos de Analecta Malacitana, 2000); e *La poesía en el siglo XX* (Madrid, Taurus, 1989).

mutation, sans jamais perdre de vue le contexte socio-culturel de référence dont il est indissociable»⁴⁰.

Assume também relevância a perspetiva semio-pragmática defendida por Vincent Jouve numa obra de referência, *L'effet-personnage dans le roman* (1992), que contém um preâmbulo com um título curioso, «L'impasse des études sur le personnage», onde o autor começa por valorizar o papel dos formalistas e dos estruturalistas por terem dado importância à personagem, «une notion jusque-là assez indéterminée et tombée en désuétude»; mas acaba por dizer que a conceção imanentista de Greimas, Barthes e Hamon viria a mostrar-se lacunar, pois as personagens não podem ser vistas apenas como seres de papel e meros signos textuais, dado que, desse modo, a função comunicativa e a referencial seriam claramente postas em causa: «L'immanence absolue mène à l'impasse: le personnage, bien que donné par le texte, est toujours perçu à un au-delà du texte» (*op. cit.*, p.10). Vincent Jouve, nesta sua obra, acentua o papel determinante do leitor na reconstrução da personagem: «Le narrateur ne pouvant décrire le personnage totalement et sous tous ses angles, le rôle du lecteur s'avère essentiel» (*ibid*, p. 29). Para tanto, aquele que lê deve estar na posse de dois domínios essenciais: o *extratextual*, na medida em que recorre à sua enciclopédia para descodificar características da personagem, e o *intertextual*, ou seja, determinada figura romanesca fá-lo lembrar-se de outras que já conhece, adquirindo, por isso, um conteúdo representativo⁴¹.

Nas últimas duas décadas do século XX, as teorias miméticas, com particular destaque para os paradigmas cognitivos e comunicativos, tiveram assinalável êxito. Para isso contribuíram autores como James Phelan⁴², Uri Margolin e Baruch Hochman, que são tidos em conta num estudo de referência publicado em 1995 por Helena Carvalhão Buescu, intitulado «Personagem e mediação»⁴³. Seguindo um paradigma comunicativo,

⁴⁰ Pierre Glaudes e Yves Reuter, *Personnage et histoire littéraire* (atas do encontro do colóquio realizado em Toulouse na universidade do Mirail, de 16 a 18 de maio de 1990), Presses Universitaires du Mirail, 1991, p. 8.

⁴¹ Jouve explica estas dimensões na obra citada (pp. 45-50).

⁴² Nesta época pós-estruturalista, James Phelan escreveu a obra *Reading People, Reading Plots*, The University of Chicago Press, 1989. Nela defende o caráter de progressão, juntando o estudo da personagem ao da ação ou enredo.

ela defende que a personagem literária é *foco de consciência*, na compreensão que revela do mundo e possui um caráter dinâmico e mediador, pois está em permanente interação com as demais personagens. Além disso, surge como uma proposta de sentido consistente e coerente que realiza atos intencionais, é eleita *forma de objetivação*, por «organizar e distribuir formas de comunicação no texto» e participa de um mundo marcado pela pluralidade e pelo dialogismo discursivo. Ou seja, Helena Buescu assume que a ficção, através da personagem, realiza aquilo a que Paul Ricoeur chamou de «mediação tripartida»⁴⁴, sendo «uma das formas mais evidentes através das quais o sujeito se representa, e representa a sua humanidade, no interior da ficcionalização» (*idem ibidem*).

Com esta sistematização de modelos teóricos sobre a personagem, pretendemos mostrar que o século XX não se alheou de forma alguma de uma reflexão sobre esta categoria. No entanto, dos artigos, comunicações e obras que lemos, depreende-se que essa reflexão não se faz de ruturas nem de grandes clivagens, pois modelos que vigoraram nas décadas de 60 e 70 continuam a fazer sentido para certos investigadores, sobretudo os que se filiam na semiologia. De qualquer modo, um estudo das personagens das narrativas modernas e pós-modernas escapa a ideias pré-concebidas, sendo necessário reunir e interligar vários prismas para explicar o processo de construção e o significado das figuras ficcionais.

Dever-se-á dizer que as tendências biografistas e psicologistas do século XIX que afetaram a construção da personagem foram totalmente questionadas nas primeiras décadas do século XX, por formalistas, semioticistas e estruturalistas. Nos anos cinquenta, estando em vigor o conceito de antirrepresentação e de ausência do referente, de que nos fala Jean Bessière⁴⁵, a personagem viu mesmo o Nouveau-Roman decretar a sua morte. Mas, posteriormente, tudo se viria a infletir: «[...] le personnage, expulsé par

⁴³ Helena Carvalhão Buescu, «Personagem e mediação», in *A Lua, a Literatura e o Mundo*, Lisboa, Edições Cosmos, 1995, pp. 81-107.

⁴⁴ Helena Buescu recorda que é este o sentido que Ricoeur atribui à *mediação tripartida*: «referencialidade» (mediação entre o homem e o mundo), «comunicabilidade» (mediação entre o homem e o homem) e «autocompreensão» (mediação entre o homem e si-próprio) (cf. *op. cit.*, p. 87).

⁴⁵ Jean Bessière, «Littérature et représentation», in Marc Angenot *et alii*, *Théorie littéraire*, Paris, Puf, 1989, pp. 309-324.

la porte, revenait par la fenêtre et refusait de se laisser réduire à l'état d'actant-acteur-fonction»⁴⁶. Na era pós-estruturalista, o regresso ao estudo das relações entre *personagem* e *pessoa*, e bem assim as teorias de Wolfgang Iser, Hans Robert Jauss e Vincent Jouve convocam o leitor a assumir um papel determinante na análise da obra, e, em concreto, na reconfiguração das personagens: «Le narrateur ne pouvant décrire le personnage totalement et sous tous ses angles, le rôle du lecteur s'avère essentiel.»⁴⁷

Embora os estudos teóricos expressem a dificuldade que existe em chegar a grandes consensos sobre a formulação sustentada de uma teoria da personagem, os contributos de Mieke Bal, Baruch Hochman, Joseph Phelan, Uri Margolin e, mais recentemente, de Jens Eder, Fotis Jannidi e Ralf Schneider demonstram a preocupação de reunir conceitos a ter em conta na análise de uma categoria tão complexa do texto narrativo. Além disso, os diversos congressos realizados em França e em Espanha, nas últimas décadas do século XX e já neste século, bem como em Portugal, o colóquio «Figuras de ficção», coordenado por Carlos Reis, são reveladores da atenção que o assunto insiste em despertar nos estudiosos, críticos e ensaístas.

Valorizámos, no início deste primeiro capítulo, uma revisão bibliográfica que contempla as principais perspetivas assumidas pelos teóricos e escritores que, ao longo do século XX, se foram ocupando de uma reflexão progressiva acerca da personagem e que acompanhou a evolução dos géneros narrativos. Muito embora se questionem hoje pressupostos tidos outrora como incontestáveis, certo é que certos termos e conceitos já distantes são sempre invocados para se conseguir explicar cabalmente os contornos de uma figura de ficção.

Os sinais do formalismo e do *nouveau-roman*, a personagem reduzida a uma função, a derrogação do nome próprio, o sentido radical do esvaziamento psicológico integram uma parte significativa da visão crítica do século XX e justificam uma atitude assumida numa determinada época por certas escolas e correntes de pensamento que, como vimos, nem sempre encontraram seguidores. A personagem soltou-se do papel, rodopiou no mundo empírico e no mundo textual, cativou-nos para a sua análise. Se é certo que toda a arte literária é *poiesis* e criação, não é menos verdade que as figuras

⁴⁶ Milagros Ezquerro, «Les connections du système perse», *op. cit.*, pp. 33-34.

⁴⁷ Vincent Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, 2008, p. 29.

ficcionais, e, em particular, as que foram concebidas por Cardoso Pires, tomam corpo num tempo e num espaço que as define e as delimita nas suas possibilidades de leitura.

Por isso, antes de fazermos uma incursão na narrativa de José Cardoso Pires e de compreendermos o tipo de personagens que nela existe, na sua relação com o tempo e com a memória, optámos por elaborar uma síntese sobre o escritor e a sua obra. Decidimos, de igual modo, refletir sobre a possibilidade de o integrar ou não numa escola, geração ou movimento literário. São aspetos contextualizadores que, sem determinismos, nos permitem (re)lê-lo, tendo por base o pensamento crítico já sobre ele enunciado.

2. O caminheiro de uma nova prosa

José Cardoso Pires impôs-se como romancista e contista na segunda metade do século XX. A sua obra, vasta e multimoda⁴⁸, fê-lo granjear notoriedade não só no seu país como também no panorama internacional⁴⁹.

Ao lermos o que deixou escrito em crónicas, recensões, memórias e em textos ensaísticos, compreendemos que ele recebeu influências de vários autores estrangeiros (leu Roger Vailland, Melville, Hemingway, Poe, Tchecov, foi amigo de Gabriel García Marquez e Mario Vargas Llosa) e de escritores portugueses, assumindo que Carlos de Oliveira⁵⁰, Alves Redol e Aquilino Ribeiro se revelaram fundamentais para a sua aprendizagem.

⁴⁸ Escreveu contos, romances, textos dramáticos, ensaios, crónicas e memórias. Publicou obras de géneros diferentes quase em simultâneo, como, por exemplo, *O Render dos Heróis* e *A Cartilha do Marialva*, em 1960.

⁴⁹ Na verdade, Cardoso Pires é um escritor lido e estudado. Provam-no os diversos artigos da *Colóquio/Letras*; as muitas recensões feitas à sua obra (com destaque para as de Mário Dionísio, Eduardo Prado Coelho, M. Lúcia Lepecki e Luís Mourão); as teses de doutoramento apresentadas em Portugal (de Ana Paula Arnaut, Eunice Cabral, Petar Petrov, Marcelo Gonçalves Oliveira e Cristina da Costa Vieira); os trabalhos e teses que professoras brasileiras lhe têm dedicado, tais como Maria Helena Nery Garcez, Marlise Vaz Bridi Ambrogí, Izabel Margato, Cleonice Berardinelli e Nelly Novaes Coelho. Ao nível internacional, escreveram também sobre ele importantes personalidades como Douwe Fokkema, César Antonio Molina, Roberto Francavilla e Antonio Tabucchi.

⁵⁰ Di-lo em *E Agora, José?*, pp. 31-32. Cardoso Pires confessa que descobriu em Carlos de Oliveira «o austero gosto do rigor». Achamos que determinados aspetos da obra deste escritor

Cardoso Pires viveu intensamente o mundo na sua complexidade e nas suas diferenças, desfrutou de uma forte vivência cidadina que lhe permitiu captar os ambientes mais invulgares e as falas mais inóspitas de criaturas provindas de diferentes classes sociais, de quem registou os gestos e, sobretudo, os modos de falar. Com efeito, a narrativa daquele escritor exhibe a realidade registada ao pormenor, possui um teor ensaístico e reflexivo e, de forma muito visível, caracteriza-se pela ironia e pelo riso, por um «humor sardónico»⁵¹, expressão utilizada por Eduardo Lourenço para referir um traço do seu estilo.

Além disso, o escritor dedicou extrema atenção às questões culturais de fundo do seu país, tendo afirmado: «Tudo quanto escrevi, penso eu, tem tido como objetivo fundamental destruir os mitos que fazem parte da cultura oficial portuguesa, o mito do português. O mito da portuguesidade, o mito do ruralismo, como *A Cartilha do Marialva*, da Idade Média contemporânea em Portugal»⁵². Para tanto, criou personagens que crescem em espaços citadinos, discutem a contemporaneidade em que se inscrevem, fazendo-as coabitar com outras que provêm da *pax ruris* e que são representantes de mitos enraizados que remontam a um tempo pretérito. Deste confronto, nasce um mundo complexo, antagónico e, muitas vezes, imprevisível, que é o dos seus contos e romances.

A obra literária de José Cardoso Pires mostra-se, de algum modo, indissociável das profissões que desempenhou. Foi jornalista e diretor de *O Diário de Lisboa* no

também se podem ler na de Cardoso Pires: o lirismo da sua escrita; a força de certas personagens que procuram obstinadamente realizar um sonho, como o Raimundo da Mula em *Pequenos Burgueses*, cujo miserabilismo se esvai mercê do tratamento poético que o narrador lhe dá e da importância narrativa que lhe concede; a podridão moral dos burgueses, como a do Major e a do Delegado. Maria dos Prazeres de *Uma Abelha na Chuva* e Maria das Mercês de *O Delfim* possuem grandes afinidades, estão deslocadas do seu mundo social de origem, são vítimas da tirania masculina de que tentam libertar-se mas de forma infortunada. Jacinto (o criado no livro de Carlos de Oliveira) tem um destino trágico em tudo semelhante ao de Domingos de *O Delfim*. Os dois romances procedem a uma desocultação do que verdadeiramente pode estar em jogo numa sociedade estratificada socialmente, onde a mulher aparece como uma figura essencial que põe em causa uma visão tradicionalista e patriarcal da sociedade portuguesa.

⁵¹ Eduardo Lourenço, «Uma literatura desenvolta ou os filhos de Álvaro de Campos», *O Tempo e o Modo*, Revista de Pensamento e Ação, 42 (1966), p. 930.

⁵² Cf. Entrevista a Giovanni Ricciardi, in Inês Pedrosa (coord.), *José Cardoso Pires – Fotobiografia*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1999, p. 56.

período do 25 de abril, trabalhou em publicidade, e destas duas áreas extraiu ensinamentos para o exercício das suas narrativas. O sentido investigativo e perscrutador do jornalista patenteia-se em *A Balada da Praia dos Cães*. A síntese e a limitação impostas pela publicidade ajudaram-no a encontrar um estilo depurado, além de o conhecimento sobre o mundo novo e hábil do *marketing* e do *design* lhe ter permitido criar personagens de grande consistência como Alexandra Alpha.

Apesar de ter tido diferentes ocupações profissionais, elegeu a escrita como missão, tendo sempre o cuidado de deixar tempo livre para esta atividade que, na sua ótica, exigia estudo e rigor. Segundo ele, escrever consiste num trabalho oficial e moroso de luta consigo próprio e com as palavras, traduzido no caráter substantivo e enxuto do seu estilo. A este propósito, confessa em entrevista a Artur Portela: «[...] eu admiro a escrita *ao gume da lâmina*, digamos assim. Desgastar, afiar, ir até ao osso, como faz por exemplo o João Cabral de Melo Neto»⁵³. O autor manifesta realmente uma procura incessante da síntese, que corta a palavra inútil e diminui o adjetivo. Sente-se nos seus livros uma permanente vontade de regressar ao já dito para dizer melhor; não admira, por isso, que tenha sujeitado algumas das suas obras a uma nova redação e consequente reedição: os contos de *Histórias de Amor* (de 1952) são reescritos e publicados em *Jogos de Azar* (1963), tendo o mesmo acontecido com *A Cartilha do Marialva*, verificando-se que entre a primeira edição, de 1960, e a quarta, de 1970, há ligeiras alterações ao nível do texto e um acréscimo de anotações⁵⁴.

Inês Pedrosa, num artigo sintomaticamente intitulado «O cirurgião das palavras», integrado na *Fotobiografia* que coordenou acerca do escritor, editada em 1999, realça a luta titânica que ele mantinha com a linguagem no ato da escrita e que consistia numa busca de perfeição formal: «Goste-se ou não se goste do mundo que José Cardoso Pires criou, é impossível rejeitar-lhe a forma. As suas frases parecem nascer de uma fórmula secreta e perfeita. Possuem uma vida trabalhada a um ponto de exaustão que esgota previamente todos os comentários que se possam tecer sobre elas

⁵³ *Cardoso Pires por Cardoso Pires. Entrevista a Artur Portela*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1990, p.61.

⁵⁴ Também a escrita de *O Delfim* teve início em 1964 e foi alvo de cinco versões até à sua edição definitiva em 1968. *O Hóspede de Job* conhece a sua primeira edição em 1963, mas foi muitas vezes “emendado” desde maio de 1954.

[...]»⁵⁵. De facto, as versões manuscritas dos seus textos existentes no espólio são a prova da sua oficialidade⁵⁶.

Nos seus livros, sente-se realmente o pulular da cidade e das criaturas que a povoam, moldadas em vozes múltiplas. O autor, referindo-se naturalmente a si e a alguns dos seus contemporâneos, explica que, nos anos 50, começou a aparecer em Portugal uma prosa nova, ligada ao mundo urbano e bastante diferente da ficção até então existente. Disso deu várias vezes testemunho em entrevistas a jornais. Leia-se, por exemplo, o que deixou explícito a Artur Portela: «até à geração de escritores que se revelou a seguir à Segunda Guerra Mundial a nossa prosa esteve submetida a uma sintaxe rural», sendo essa renovação feita por «escritores de vivência lisboeta»⁵⁷.

Cardoso Pires sublinha que nunca se vinculou a uma escola ou movimento. É certo que se cruzou, num mesmo espaço cultural e ideológico, com escritores que são emblemáticos do neorrealismo, movimento que, segundo Carlos Reis, se encerra com a publicação de *Uma Abelha na Chuva* em 1953⁵⁸ e, de acordo com Nuno Júdice, se foi dissipando nos anos 60: «são ao mesmo tempo um fechar de ciclo – o do “neo-realismo” ou do romance comprometido com o marxismo – e uma abertura de caminhos [...]»⁵⁹. Cardoso Pires assimilou certos temas do neorrealismo⁶⁰: a fome; o

⁵⁵ *op. cit.*, p.133. Inês Pedrosa, no seu texto, utiliza imagens acutilantes para traduzir a atitude de exigência do autor em relação ao seu processo de escrita: «José Cardoso Pires metralhava os adjetivos, esmurrava os advérbios, procurava incansavelmente o substantivo e o verbo. Batia nas palavras. Tratava-as mal para as obrigar a ripostar, para as impedir de morrer. Tratava a literatura como os marialvas tratam as mulheres» (*idem ibidem*).

⁵⁶ O espólio do autor que existe na Biblioteca Nacional mostra o rigor que Cardoso Pires imprimia ao trabalho da escrita; existem cinco versões de *Lavagante*, quatro versões de *O Anjo Acorado*; quatro versões autógrafas do conto *Celeste & Lalinha*, publicado em castelhano; três versões da *Cartilha do Marialva*; quatro versões de *De profundis, Valsa Lenta*; duas versões de *O Render dos Heróis*; três versões de *Viagem à Ilha de Santanás*.

⁵⁷ Cf. *Cardoso Pires por Cardoso Pires. Entrevista a Artur Portela* (pp. 57-58).

Mário Dionísio sentiu que a cidade, na sua infinita variedade humana, também podia ser tema da sua escrita («Evocação em forma de prefácio», in *O Dia Cinzento e Outros Contos*, Lisboa, Europa-América, 1978, pp.10-11).

⁵⁸ Carlos Reis, *O Discurso Ideológico do Neo-Realismo Português*, Coimbra, Almedina, 1983, p. 583.

⁵⁹ Nuno Júdice, «Uma ideia de literatura para um século de ficção», in Fernando Pernes (coord.), *Século XX. Panorama da Cultura Portuguesa*, 2, Arte(s) e Letras, Lisboa, Edições Afrontamento, 2001, p. 335.

desemprego; os regimes totalitários (nazismo, fascismo, franquismo e salazarismo); a Segunda Guerra Mundial; os ambientes cruéis; determinado tipo de personagens à beira do abismo; a tirania masculina; a exploração do homem e a sua vitimização, independentemente do espaço onde possa encontrar-se; a animalização do ser humano⁶¹. Inclusivamente, em 1963, constata, na introdução a *Jogos de Azar*, num texto que intitulou de «A Charrua entre os Corvos», que a fome «é cada vez menos um tema de Literatura», pois já nem seduz os escritores populistas, mas ele insiste em alertar-nos para a situação daqueles que designa por *desocupados*, ou seja, *criaturas sem autoridade cívica*, condenadas «a tropeçar a cada passo nos caprichos daqueles que a detêm como exclusivo» e que são uma grande parte das personagens dos seus contos e de alguns dos seus romances.

De qualquer modo, o autor também deixou clara a sua refutação de um neorealismo de extração populista (o que, aliás, foi observado por João Gaspar Simões na sua primeira recensão sobre *Os Caminheiros e Outros Contos*, ao afirmar que ele «repudia qualquer pietismo social»), além de a sua obra assinalar a revogação de procedimentos que a narrativa realista instituíra. Esta tendência é visível quer no plano da descrição dos espaços e das personagens (com notória influência das técnicas cinematográficas e behaviouristas que assimilou do romance e do conto americanos), quer no que se refere à ausência de um fecho para as suas histórias, quer ainda no deliberado investimento na metaforização do real. Estas características foram apontadas por escritores, críticos e docentes universitários, tais como Eduardo Prado Coelho, Mário Dionísio, Óscar Lopes, João de Melo, Carlos Reis, Maria Lúcia Lepecki e Nelly Novaes Coelho.

⁶⁰ Cardoso Pires apreciava em Redol a cultura que não se exhibe e a tenacidade de percorrer os secretos itinerários do povo (*E Agora, José?*, pp. 31-32). Com certeza Redol lhe legou também a sua visão do mundo dos alienados (veja-se *Gaibéus*), a noção de uma rigorosa estratificação social, a expressão da diáde exploradores/explorados, incluindo o espírito combativo de alguns dos miseráveis, a abordagem do tema da fome (tão visível em *Fanga*). Estas temáticas estão presentes nalguns dos contos de *Os Caminheiros e Outros Contos*, em *Jogos de Azar*, bem como nalguns dos romances, como sejam *O Hóspede de Job* e *O Anjo Acorado*.

⁶¹ Em entrevista a Alberto Augusto Miranda, considera que o neorealismo foi importante em três aspetos essenciais: respondeu a uma amputação da sociedade; trouxe a cidade *da rua* para a literatura; tentou desprovincializar o país. («José Cardoso Pires, 27 de março de 1991», *Jornal Letras & Letras*, nº 45, 17 de abril de 1991, p. 12)

Eduardo Prado Coelho, numa síntese que fez sobre a literatura portuguesa contemporânea, integra Cardoso Pires na segunda fase do neorrealismo, embora admita que a década de 50 é muito contraditória, pela contestação exercida pelo surrealismo⁶². Por sua vez, Liberto Cruz, num estudo crítico que fez sobre o escritor, tece este comentário: «Conquanto a sua atitude pudesse parecer contrária à dos neo-realistas, ele pretendia (como eles) expor, desmascarar e denunciar o absurdo dum sistema, a diferença de classes, a reação dum regime, a injustiça e a disparidade dos aglomerados sociais, as relações entre indivíduos do mesmo grupo ou de meios diferentes»⁶³.

Para Álvaro Manuel Machado, falar de “geração literária” relativamente aos romancistas e novelistas dos anos 50 em Portugal afigura-se impróprio. Segundo ele, «[a] “geração de 50” é demasiadamente individualista para proclamar teorias literárias e ideologias políticas objetivas e comuns. O que a define é, antes de mais, justamente a autoanálise subjetiva, a recusa do compromisso ideológico imediato, ainda que em alguns a temática política seja bem evidente, importante e mesmo obsessiva»⁶⁴.

Fernando J. B. Martinho afirma que, na transição da década de 40 para a década de 50, se verifica uma tendência de contestação ao neorrealismo, surgindo outras ideias e projetos literários, mesmo porque o clima mental se altera, o que dá à geração de 50 um cunho de disforia. Além disso, mostra-se dividida, pois, embora os escritores portugueses dessa década vivam num tempo cronológico comum (sejam contemporâneos), divergem nas suas experiências e até têm mestres diferentes, o que os torna diversos. Por muito que o conceito de geração literária se mostre útil para aferir

⁶² Eduardo Prado Coelho, *Literatura Portuguesa Contemporânea/Contemporary Portuguese Literature*, Lisboa, Instituto Português do Livro e da Leitura, s. d., pp.7-8. Na primeira fase do neorrealismo, o autor aponta os nomes de Soeiro Pereira Gomes, Alves Redol, Manuel da Fonseca, Castro Soromenho, João José Cochofel, Mário Dionísio, Fernando Namora, Carlos de Oliveira e Vergílio Ferreira.

⁶³ Liberto Cruz, *José Cardoso Pires: análise crítica e selecção de textos*, Lisboa, Arcádia, 1972, p. 10.

⁶⁴ Álvaro Manuel Machado, *A Novelística Portuguesa Contemporânea*, Lisboa, vol. 14, M.E.I.C., Secretaria de Estado da Investigação Científica, Instituto de Cultura Portuguesa, 1977, p. 34. Segundo o autor, a “Geração de 50” afasta-se dos neorrealistas e dos surrealistas. Afirma que escritores como Vergílio Ferreira, José Cardoso Pires, Urbano Tavares Rodrigues, Augusto Abelaira, David Mourão-Ferreira e Maria Judite de Carvalho optam pela autocrítica subjetiva, desviam-se de uma literatura *engagée*, sem fins políticos imediatos; contudo, primam pela liberdade da criação estética, procurando, por meio dela, uma liberdade política que, afinal, ainda não existia. (*op. cit.*, p. 35)

tendências comuns de autores com idades aproximadas e perfilando as mesmas normas estético-literárias, isso não pode significar sujeição a uma matriz superiormente definida. Aliás, é exatamente por isso que, segundo aquele autor, Henri Meschonnic rejeita o conceito de geração literária por ver nele uma imposição, uma dominância de grupo que põe em causa o projeto individual do escritor e a sua liberdade criadora⁶⁵.

Eduardo Lourenço cedo se deu conta de que José Cardoso Pires, Ruben A., Almeida Faria, Vergílio Ferreira e Agustina Bessa-Luís praticavam uma *nova literatura*. No ensaio «Uma literatura desenvolta ou os filhos de Álvaro de Campos», declara que a geração entre 1953 e 1963 herdou a desenvoltura e a contestação deste heterónimo pessoano: «Nele e só nele teve lugar a contestação radical não de nomes ou “ideias”, que são máscara, mas dos comportamentos viscerais da alma portuguesa, dos seus tabus milenários, do medo de si mesma». O ensaísta afirma que a literatura neorrealista era ética («com o grave defeito de servir em grande parte exatamente a mesma ética do mundo que se propunha “transformar”- *art. cit.*, p. 928) e que essa literatura contrasta com a da nova geração cuja obra tem sobretudo como personagens, estudantes ou intelectuais com uma grande desenvoltura e uma ausência de preocupação ética⁶⁶, nela sobressaindo o amor ou a relação erótica como a grande novidade (*ibid*, pp. 927-934). Segundo o ensaísta, esta *imediata e impremeditada desenvoltura erótica* aparece nas obras de Fernanda Botelho, Abelaira, Cardoso Pires, e, de algum modo, nas de Almeida Faria ou de Maria Judite de Carvalho.

Não há dúvida de que, conquanto em Cardoso Pires sobrevivam alguns sinais da herança neorrealista, ele seguiu um rumo novo. A maior evidência que mostra a rutura

⁶⁵ Cf. Fernando J. B. Martinho, *Tendências Dominantes da Poesia Portuguesa da Década de 50*, Lisboa, Edições Colibri, 1996. Lemos nesta obra o capítulo I, «Questões prévias de periodização literária» (pp. 11-34).

⁶⁶ Frederico Montenegro, ao associar José Cardoso Pires à Geração de 50, refere que esta se preocupou com a formação cultural das personagens e, sobremaneira, com as questões de uma juventude definida pelo ceticismo eclético e marcada pelo conflito pensamento/ação. Cita, a título exemplificativo, *O Anjo Acorado*, que ele considera ser o livro que melhor dá conta da necessidade de formar *élites* intelectuais com vista ao progresso social do País. («José Cardoso Pires e a geração de 50», suplemento semanal do *Diário de Lisboa*, 14 de janeiro de 1965, pp. 20-21).

com cânones anteriores está no romance *O Delfim*, obra que assinalou o começo do *Post-Modernismo* na literatura portuguesa⁶⁷.

Em relação ao seu comprometimento ou não com os surrealistas, declarou a Artur Portela: «Eu nunca me aproximei nem deixei de aproximar dos surrealistas» (*op. cit.*, p. 29). Mesmo assim, Maria Lúcia Lepecki é de opinião de que o surrealismo influenciou de forma decisiva a viragem do romance português nos anos 50, dando como exemplo José Cardoso Pires. De igual modo, Nelly Novaes Coelho, no artigo «Linguagem e Ambiguidade na ficção portuguesa contemporânea», apresenta os traços inovadores que o surrealismo infundiu na prosa portuguesa depois de 1947: o «primado da palavra-invenção», «a busca de uma nova ordem de linguagem e de novas estruturas narrativas, onde a ambiguidade se torna presença essencial». Ao falar de alguns romances da década de 50, tal como *O Anjo Acorado*, afirma: «O que ali predomina é a sondagem (e/ou sugestão metafórica) do que permanece oculto sob a realidade aparente»⁶⁸.

Marcelo Gonçalves Oliveira⁶⁹ defende que as obras dos mais importantes escritores portugueses a partir dos anos 50, incluindo José Cardoso Pires, justificam a referência ao aparecimento de um novo período literário, anterior ao pós-modernismo, a que ele chama de o *modernismo tardio*, expressão aplicada pela primeira vez à literatura por Alan Wilde.

Avesso a filiações ou a compromissos que ponham em causa a liberdade criativa, José Cardoso Pires vai, de qualquer modo, assimilando influências de natureza vária e de diferentes movimentos artísticos, deixando-se contagiar pelo pensamento da sua época. Iniciou-se na prosa, e a ela se dedicou a vida inteira, como se fosse um

⁶⁷ A afirmação encontra-se no artigo de Ana Paula Arnaut, «*Post-Modernismo: o futuro do passado no romance português contemporâneo*» (*Via Atlântica*, 17 (2010), p. 130) e, de igual modo, na sua tese de doutoramento (*O Sócio-Código Post-Modernista no Romance Português Contemporâneo*, p. 77).

⁶⁸ Nelly Novaes Coelho, *Colóquio/Letras*, 12 (1973), pp. 68-74.

⁶⁹ Marcelo Gonçalves Oliveira, *Modernismo Tardio. Os Romances de José Cardoso Pires, Fernanda Botelho e Augusto Abelaira*, tese de doutoramento em Estudos de Literatura e de Cultura, especialidade em Estudos Portugueses, apresentada em 2008 à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, texto policopiado. O *modernismo tardio* seria um período entre 1950 e 1974; o *pós-modernismo*, de acordo com Carlos Reis e Ana Paula Arnaut, teria como balizagens cronológicas 1974-2000. Segundo Marcelo Oliveira, as obras dos escritores das décadas de 50 e 60 refletem a «procura de um sentido de eterno na transitoriedade da vida moderna», mesmo tendo a consciência de que é quase impossível encontrá-lo (pp. 75-77).

caminheiro, um nómada da palavra, porque a ela oficia e segue, maravilhado com o seu poder e os seus desafios.

O prosador procura a perfeição, mudando os tons, os ritmos, inventando uma linguagem que se impõe à reflexão. E, se muitos dos seus livros foram sendo alvo de reescrita, é exatamente porque ele se sente permanentemente o caminheiro de uma nova prosa.

3. Personagens: molduras sem rosto, retratos em construção

Regressar ao estudo da personagem implica rever os seus critérios definidores e compreender a pertinência de tal concetualização no que respeita à especificidade do texto que se pretende analisar. Se, por um lado, se deve tomar em consideração uma certa ortodoxia e partir de noções consolidadas, por outro lado, a obra literária apresenta-se como espaço de liberdade criadora e, como tal, permite o surgimento de figuras ficcionais de contornos muitas vezes diferentes dos esperados. A narrativa de José Cardoso Pires surge como confluência destas duas perspetivas, seja porque as personagens reproduzem a memória de outras que a elas se assemelham, seja na medida em que mimetizam seres complexos ou bastante invulgares, cuja conceção se baseia na noção de que a realidade do homem parece ser um mistério que o escritor, mais do que ninguém, consegue desvendar.

Recuperaremos algumas noções teóricas sobre a personagem na medida em que se revelam úteis para o entendimento do tipo de figuras geradas nos universos narrativos sobre os quais nos iremos debruçar.

O termo *personagem*, explica Miguel García Peinado, aparece no final da Idade Média como sinal de rutura com o cosmos mítico: «la conversión o el paso del héroe a personaje, se produce en Francia durante el segundo tercio del siglo XII con el *Roman d' Alexandre* y la famosa tríada clásica: *Eneas*, *roman de Thèbes* y *roman de Troie*, por la razón fundamental de que sus autores quisieron hacer obra de historiadores»⁷⁰.

⁷⁰ Miguel García Peinado, *Hacia una teoría general de la novela*, Madrid, Arco/Libros, 1998, p. 95.

Assim, a personagem, na sua génese, ficou ligada ao desejo de o homem fazer a sua própria história e «representa a la persona, al individuo que pertenece a un género humano que tiene sus ordenes y jerarquías; ha dejado de ser el substituto, el doble, el “delegado” de un orden mágico-religioso que no tenía historia» (*ibid.*, pp.95-96). Este conceito, ainda que inscrito numa lógica evolutiva da noção de herói, vincula a personagem à secularização e ao seu posterior aparecimento no romance como género maior, que é, na célebre asserção de Luckács, *a epopeia de um mundo sem deuses*. Na verdade, mostra-se relevante a explicitação de García Peinado porquanto sinaliza o início de uma caminhada humana que iria decidir o destino da própria personagem ao longo do tempo, configurável nos tipos concebidos por La Bruyère, nos retratos da época realista ou nas figuras aparentemente desmanteladas do século XX.

A personagem pode ser definida de várias formas e assumir múltiplas funções. Na sua tese de doutoramento, Cristina da Costa Vieira apresentou um conjunto de critérios definidores da personagem romanesca como signo: «uma designação de base minimamente constante, de molde a poder ser identificada; a sujeição dessa entidade a uma descrição caracterizadora e distintiva em relação a outros signos; a atribuição de funções específicas, definidoras da sua identidade; a atribuição de autoconsciência, de que a linguagem é o sinal mais evidente, o que permite abranger personagens fantásticas ou completamente insólitas [...]; a participação ativa na construção de sentido do romance; e, como é lógico, a sua inclusão num texto romanesco» (*op. cit.*, pp. 23-24). A autora rejeita «o critério da posse de um corpo antropomórfico» por haver personagens que pensam e falam e não têm um aspeto humano, dando ela própria como exemplo o cavalo Hipogrifo, de uma obra de Fernando Campos. Esta delimitação concetual de Cristina Vieira aponta fundamentalmente para os seguintes aspetos: a personagem é designada por um nome ou seu substituto; é concebida de forma autónoma e distinta das demais personagens; é um ser de palavras, falando de si e dos outros com quem interage ou não; é um elemento produtivo não só como componente da narrativa, mas também como entidade simbólica.

O conceito de personagem proposto por Aguiar e Silva na *Teoria da Literatura* (p. 662) é bastante amplo, abarcando os seres humanos, os animais, os objetos e os conceitos que desempenhem a função de agentes. Segundo ele, estes elementos aparecem antropomorfizados nos textos literários narrativos, funcionando como uma

projeção dos valores humanos. Tal atitude de humanização do mundo que na literatura se vive por meio das personagens consiste numa questão essencial na narrativa de José Cardoso Pires, na qual prevalece um contágio impressionante entre o homem e o que o rodeia. Em muitos dos seus contos, e inclusive nos romances, confluem homens e bichos, por vezes até sendo difícil discerni-los, tal é o processo de interferência literal e simbólica que entre ambos ocorre. O escritor procura na genuidade e no primitivismo um motivo central: o de que os seres humanos e os animais partilham o mesmo espaço e possuem características semelhantes. Esta contiguidade faz com que certas personagens se assemelhem a molduras sem rosto, esfaimadas como bichos à procura da sua sobrevivência, ou, então, nos apareçam criaturas que, a qualquer momento, se veem invadidas pelo animalesco, esvaecendo-se no seu antropomorfismo.

Há uma tal ligação entre o animal e o homem que os dois se vigiam mutuamente. N' *O Anjo Acorado*, o velho do perdigoto vai atrás do pássaro, mas, antes disso, ele vira «um corvo marinho que esvoaçara por cima dele, com cercos de bico afiado» (cap. XVII, p.113) e pensou realmente que o corvo iria comê-lo. A sensação de total intranquilidade que o pássaro infunde no homem é sinal da fragilidade a que ele está sujeito e até pode estender-se a personagens que, em princípio, gozam de um estatuto social elevado (Guida, no mesmo romance, «sentiu calafrios com a aproximação do pássaro, que voava por cima dela» – cap. VI, p.70).

De facto, os animais constituem um filão impressionante na obra de Cardoso Pires porquanto detêm uma carga simbólica inesgotável: n' *O Delfim*, aparecem os cães, as aves, os peixes, os cavalos. Na *Balada da Praia dos Cães*, o lagarto Lizardo é o confidente do chefe Elias; n' *O Hóspede de Job*, surgem as aves de caça e o cágado; em *Alexandra Alpha*, os coelhos do tio João de Berengas e as imagens dos polvos. Os corvos são merecedores de uma atenção especial, perpassando por toda a obra; um deles, Vicente, é a personagem principal de um dos contos de *A República dos Corvos*. Nesta coletânea, os animais são alegorias dos seres humanos, e estes, inadvertidamente, correm o risco de ser habitados por aqueles, como acontece em «Ascensão e queda dos porcos-voadores». Noutros textos, Cardoso Pires manifesta o seu apreço pela fábula⁷¹ (género a que nos dedicaremos no capítulo II).

⁷¹ No fabulário cardoseano, a história do lavagante («animal de tenebrosa memória») e do congro aparece duas vezes: está presente no *Lavagante: Encontro Desabitado* (obra escrita

De igual modo, desempenha um lugar de relevo a relação entre o homem e certos objetos que são, em geral, representativos da sua identidade, ou porque se afiguram emblemáticos, ou porque denotam a escassez (como, n' *O Hóspede de Job*, a caçadeira do velho Aníbal, que não apanha perdizes por elas já rarearem, sendo, depois, vendida por necessidade), ou porque são definidores do retrato de uma determinada figura ou da matriz cultural de uma geração. É o que se verifica, por exemplo, em *Alexandra Alpha*, romance no qual se valorizam elementos como as fotografias, os discos, os livros, a publicidade, o cinema, os retratos dos escritores, as estátuas. Estas formas de arte que contribuem para a caracterização da personagem e lhe conferem identidade serão convenientemente analisadas no capítulo IV.

Carlos Reis explica que existem processos para identificar a personagem como sejam o *nome próprio*, a *caracterização* e o *discurso*⁷². Ao nível da economia da narrativa, a personagem mede-se pelo seu relevo, sendo, ainda, importante avaliar a sua composição. Também se deve dar enfoque às suas potencialidades semionarrativas, sobretudo no que toca às ligações que o narrador com ela estabelece, o qual assume atitudes ideológicas diversas que vão desde o afastamento à solidariedade ou até mesmo à crítica violenta. O autor dá ênfase à caracterização e ao discurso da personagem, nunca os dissociando das intenções do narrador, do seu estatuto e da focalização adotada. Com efeito, tais aspetos são essenciais para o entendimento da forma como uma personagem se constrói no plano do discurso: existe, sem dúvida, uma estratégia deliberada do narrador quanto ao modo como faz emergir as personagens – ou dando-lhes diretamente a voz, escutando-as, como fazia Gide, ou valorizando os seus pensamentos por meio do monólogo interior, ou variando a focalização utilizada, com efeitos precisos, ou mesmo apresentando-as através de uma disseminação de traços indissociáveis de questões de ordem temporal e de estilhaçamento inerentes à arquitetura da narrativa. Estes aspetos são, para nós, cruciais e irão merecer a nossa atenção nos capítulos III e IV.

entre 1963 e 1968 mas publicada postumamente) e é-nos também contada na *Balada da Praia dos Cães* (cap. IV, p. 89).

⁷² Carlos Reis e Ana Cristina Lopes, *op.cit.*, pp. 314-318.

Sabemos que o ato de nomear uma personagem passa por uma referência denominativa que pode ser o nome próprio e por uma referência indicativa pelo recurso aos deíticos. A etiqueta é de um modo geral centrada no nome próprio e caracteriza-se pela *recorrência, estabilidade, riqueza e motivação*⁷³. O nome próprio também aparece definido como um *signo de ser* que integra a etiqueta semântica da personagem e que pode ter um valor denotativo ou conotativo⁷⁴. Dá-se, ainda, o caso de a referência à personagem ser feita por meio de um nome comum (o soldado, a viúva) ou gerada a partir de um adjetivo (o velho, o jovem).

De facto, na narrativa do século XX, o nome ou a ausência dele tem acompanhado a dissolução da personagem, servindo de exemplo a designação de K para o herói do romance de Kafka, *O Castelo*. Também acontece amiúde a mesma personagem ser nomeada com diferentes significantes, na busca de um eu que lhe foge, tal como se verifica nos romances de Samuel Beckett: *Molloy*, *Malone Morto* e *O Inominável*. Yves Sinturel, num artigo intitulado «Construction/Déconstruction du personnage dans la trilogie de S. Beckett», explica como as personagens se vão metamorfoseando de um romance para o outro, tomando nomes sempre novos, o que é compaginável com um tempo desconstruído e decomposto: «La succession dans Molloy, de l’histoire de Molloy, puis de l’histoire de Moran montre bien le primat de la logique du discours sur la chronologie du récit»⁷⁵. A esta instabilidade da nomeação da personagem também se referiu Philippe Hamon: a mesma personagem com nomes diferentes, personagens diversas tendo o mesmo nome, a mesma personagem sendo sucessivamente homem ou mulher. Hamon dá como exemplos Bobby Watson da

⁷³ Segundo Philippe Hamon, a *recorrência* e a *estabilidade* asseguram a coerência e a legibilidade do texto; a *riqueza* tem a ver com os vários modos de referir uma mesma personagem por meio de um nome, adjetivo, perífrase ou deítico; a *motivação* prende-se com o nome escolhido para a personagem, que se faz das mais diversas formas, seguindo procedimentos visuais, acústicos, articulatórios, morfológicos, que são bastante expressivos, pois podem ter uma conotação pejorativa, exprimir valores morais, estéticos, ideológicos, servir para criar na própria obra literária um contraste com as demais personagens. («Pour un statut sémiologique du personnage», pp.142-147)

⁷⁴ Conceito defendido por María del Carmen Bobes Naves, «El personaje novelesco: cómo es, cómo se construye» (*art. cit.*, p.60).

⁷⁵ Yves Sinturel, «Construction/déconstruction du personnage dans la trilogie de S. Beckett», in Françoise Lioure, *Construction/déconstruction du personnage dans la forme narrative au XX^e siècle*, Université Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, p. 74.

Cantora Careca, de Ionesco, e os homónimos Quentin de *O Som e a Fúria*, de William Faulkner⁷⁶. Por seu turno, Jean-Yves Tadié, na obra *O Romance no Século XX*, exemplifica a perda de identidade da personagem⁷⁷ com referências ao narrador de *À la recherche du temps perdu* e a Ulrich de *O Homem sem Qualidades*, de Musil, que não têm nome de família, o que, segundo Tadié, corresponde a uma *experiência do vazio*. De igual modo, explica que, quando os escritores como Maurice Blanchot ou Kafka optam por referir-se à personagem apenas com uma inicial, tal atitude constitui «um poderoso fator de despersonalização».

O nome próprio está, portanto, intimamente ligado não só à dissolução da personagem como também à desestruturação do romance. Na secção designada por «Sur quelques notions perimées», integrada em *Pour un Nouveau Roman*, Alain Robbe-Grillet afirma que, a partir de Flaubert, tudo se modificou e que basta ler alguns dos romancistas do início do século XX para se verificar que a desagregação da intriga acompanha a da personagem. Na sua opinião, o desenvolvimento cronológico, as intrigas lineares, os desfechos previsíveis correspondem a um universo estável que já não existe mais, e o próprio esboroamento da personagem surge como indissociável da desorganização da narrativa. Para Alain Robbe-Grillet⁷⁸, a personagem é uma noção caduca, merecendo-lhe, por isso, a máxima ironia o retrato do herói burguês – ter nome próprio, nome de família, hereditariedade, profissão, bens, um carácter, um rosto. Segundo aquele romancista francês, Beckett e Faulkner deram exemplos claros de uma desagregação da personagem, sem nome, nem família, daí que ele encontre razões para eliminar um conceito que, na sua opinião, já não faz sentido: «les créateurs de personnages, au sens traditionnel, ne réussissent plus à nous proposer que des fantoches auxquels eux-mêmes ont cessé de croire» (*op. cit.*, p. 28).

A atribuição de um nome, esclarece Carlos Reis, é um processo de *identificação*, que se distingue da *caracterização*, que consiste em conferir atributos ou qualidades a uma personagem. Encontramos nos textos críticos de Uri Margolin a explicitação deste

⁷⁶ Cf. «Pour un statut sémiologique du personnage», pp. 143, 144 e 174.

⁷⁷ Jean-Yves Tadié, *O Romance no Século XX*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1992, pp. 64-68.

⁷⁸ Alain Robbe-Grillet, «Sur quelques notions perimées», *Pour un nouveau roman*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1975.

termo. Num artigo a que deu o título de «Characterization in narrative: some theoretical prolegomena»⁷⁹, utiliza o vocábulo *caracterização* para se referir ao processo inferencial que o leitor opera em relação a uma determinada personagem: «readers [...] do create characters from texts» (p. 1). O autor adverte-nos para a distinção entre *caracterização* e *construção da personagem* (designa-a por NA – agente narrativo). No primeiro contacto com o universo ficcional, o leitor faz uma apreensão genérica – «The first activity is the primary one and is based on reader-inference from individual acts of the NA, details of his looks and setting». Depois, preocupa-se em seleccionar uma sucessão de atos individuais de caracterização e em reuni-los num todo: «involves the *accumulation* of a number of individual properties, a determination of their *extent* in terms of narrative time, their *classification*, *hierarchisation*, *confrontation* [...] and finally an attempt to *interrelate* these properties into a unified stable constellation» (sublinhado do autor, *ibid*, p. 4).

No artigo supramencionado, Margolin (professor que, desde a década de 80, tem dedicado grande atenção ao estudo da personagem) apresenta de forma detalhada o modo como se fazem as inferências numa caracterização. Ele parte do princípio de que as propriedades mentais nunca podem ser diretamente observadas, mas inferidas das propriedades observáveis ou não do agente narrativo e dos seus atos: «first an *act* must be kind and only then can I claim that its *doer* is kind». Além disso, destaca a plurivocidade da inferência, ou seja, perante uma determinada premissa – «Ele falou com uma voz estridente» – podemos inferir que «X estava nervoso», «X estava impaciente» ou «X estava aborrecido» (*ibid*, p. 11). Mas também pode acontecer que diferentes atos do mesmo agente narrativo nos levem à predicação do mesmo traço mental: «There are in fact many more acts that can be predicated of a NA than personal

⁷⁹ Artigo publicado em *Neophilologus*, vol. 67, 1 (1983), pp 1-14. Uri Margolin, neste seu texto, começa por elencar diferentes conceções de agente narrativo: *actant*; *role* (com um papel social codificado); *individual or person* (traços de personalidade individual); *device* (dada a sua natureza artística), conceito que engloba a personagem como símbolo; como instância narrativa e como elemento sujeito à classificação (personagens principais e auxiliares). Apesar de os conceitos de *actant*, *role* e *person* serem diferentes, o autor explica as interseções que entre eles existem, conferindo particular destaque à relação entre *role* e *person*, na medida em que o primeiro configura no horizonte do leitor um estereótipo mental e social determinado a que o texto literário se pode mostrar conforme ou de que pode constituir um desvio. Margolin veicula uma ideia central: a de que se assiste a uma humanização crescente à medida que passamos do actante à pessoa, associada às noções de indivíduo, mente, interioridade e vida psíquica ou mental.

traits» (*ibid*, p. 12). Por outro lado, é muito importante verificar a intensidade ou extensão de determinada propriedade, que pode ser esporádica, ou, ao invés disso, recorrente, instituindo-se como traço estável e definidor de uma determinada personagem. A soma destas redundâncias integra o processo de construção da personagem. Acharmos de grande valia este estudo de Uri Margolin que, obviamente, só produz a sua eficácia na análise concreta de uma personagem. O leitor deve começar por atender aos pormenores de caracterização de determinada figura, extraindo daí as suas inferências, mas, numa fase posterior, deverá incluir esta tarefa inicial numa lógica globalizadora, que é, afinal, aquilo que se designa por construção da personagem.

Aquele que lê ocupa um lugar de relevo na reconstituição dos traços de uma personagem, havendo mesmo autores como Q. D. Leavis que advogam que a personagem é criação do leitor, e não do escritor. Embora se compreenda o alcance de tal afirmação, não se pode deixar de admitir que, antes disso, os seres ficcionais são projetos de individuação humana de um autor e, em termos enunciativos, de um narrador.

Carlos Reis perspetiva o estudo da caracterização da personagem enquanto processo que integra as regras pelas quais a narrativa se constrói. No *Dicionário de Narratologia*, aponta as modalidades de caracterização (direta e indireta); a relação que existe entre o relevo de determinada personagem e a forma como é caracterizada; a influência do estatuto do narrador; a importância do género narrativo em que a personagem aparece (a caracterização no romance será com certeza diferente da que se patenteia num conto); o período literário a que a obra pertence (*op. cit.*, pp. 51-54).

Em abono da verdade, a caracterização da personagem está intimamente ligada à enunciação da narrativa, assumindo, por isso, relevância analisar em que medida o narrador se mostra responsável pelo retrato da personagem: se este resulta de uma construção que ele elabora ou se, ao invés, é o produto de variadas fontes de informação; se há ou não uma coincidência na informação que cada um dos agentes narrativos faculta acerca do outro que com ele interage; se o narrador opta ou não pela mimetização dos enunciados efetivamente produzidos (muitos dos contos de Cardoso Pires impressionam pela autenticidade dialogal); se privilegia a genuinidade dos pensamentos da personagem através da focalização interna e dos registos em monólogo

interior. Na nossa reflexão sobre as personagens romanescas, nos capítulos III e IV, estas serão questões a contemplar.

Efetivamente, um aspeto que se alterou profundamente no século XX prende-se com a forma como a personagem é caracterizada num romance. Na narrativa contemporânea, e particularmente nos romances de José Cardoso Pires, verifica-se que os traços da personagem vão aparecendo ao longo da narrativa de um modo aparentemente desarticulado, sendo da responsabilidade do leitor proceder à reconstituição do retrato. Por outro lado, alguns dos textos ficcionais que integram o *corpus* deste trabalho de investigação consubstanciam a noção de que a personagem se caracteriza por uma natural incompletude, mostrando-se, por isso, muito lacunares nos traços que dela nos facultam. A caracterização de Maria das Mercês, em *O Delfim*⁸⁰, incide sobre determinados aspetos da sua vida enquanto mulher adulta e casada, que, apesar de bela, não é amada nem foi mãe. Os elementos que a configuram não são de modo algum apresentados segundo uma ordem cronológica nem por meio de uma descrição exaustiva, como era apanágio do romance realista. A este propósito, parece-nos muito esclarecedora a explicação de Garrido Domínguez: o narrador realista optava por uma apresentação do aspeto físico, do carácter e do *habitat* da personagem nos primeiros capítulos como meio de justificar a sua conduta. Ao invés disso, o narrador da narrativa do século XX, «menos preocupado por crear desde el principio una imagen completa del personaje [...] va disseminando sus rasgos a lo largo del relato y, en general, atribuyendo un papel más importante a la conducta y lenguaje del personaje»⁸¹.

A título exemplificativo e sem proceder a uma recomposição pormenorizada do retrato de Maria das Mercês, ficamos a saber da sua morte no capítulo II; só no capítulo XI saberemos que foi na madrugada de 12 de maio (de 1966); no final do capítulo III, ela aparece sumariamente caracterizada como «a dama da lagoa no seu exílio do vale, dias sem fim a fazer *tricot*, a odiar os cães, fumando, cozendo bolos» (*O Delfim*, p. 41). No capítulo XII, sintomaticamente designado por «A mulher inabitável», o narrador esboça a tentativa de investigar o porquê de Maria das Mercês poder ser infértil, mas logo abandona o que seria um tradicional princípio causalista. Também neste capítulo há um recuo em relação ao passado, que nos permite ficar a conhecer que a personagem

⁸⁰ Utilizámos a obra *O Delfim*, editada pela Visão/Publicações Dom Quixote, 2003.

⁸¹ Antonio Garrido Domínguez, *El texto narrativo*, Madrid, Editorial Síntesis, 1996, p. 90.

frequentou um externato religioso onde fez a sua formação, sem que isso tenha tido nela a mais leve influência mística, mas esta incursão no passado remoto é de imediato associada a uma referência ao passado recente (o colégio «esteve representado no funeral de Maria das Mercês com a coroa da saudade e da pureza e mandou rezar missa na capela por alma da aluna desventurada.», *ibid*, p.82). Posteriormente, o narrador refere-se a uma fotografia de Maria das Mercês que ele próprio viu na casa da Lagoa, onde ela muito provavelmente teria 11 anos, que marca a despedida da sua infância e o início de uma fase caracterizada por uma identidade corporal de grande beleza. Omite o namoro e o casamento com Tomás Manuel e reitera a vida vã de Maria das Mercês: «Sete anos de esposa, a passear de cá para lá. [...] Mas o telefone morreu há muito porque as amigas jogam na Vila, em casa umas das outras; ou estão no cinema – as de Lisboa» (*ibid*, p. 83). Só no capítulo XVI, somos informados de que o Engenheiro se casou com Maria das Mercês em 1959, ano em que chegou à Gafeira a primeira máquina de fazer *tricot*. No capítulo XIX, o narrador diz que ela já não monta a cavalo, mas que foi em criança aluna de picadeiros.

Na *Balada da Praia dos Cães*, Mena também é sujeita a uma caracterização fragmentada, de acordo com os testemunhos que as diversas personagens vão tecendo sobre ela, segundo os documentos que integram os autos, conforme aquilo que ela diz de si própria e consoante o que o narrador nos conta, utilizando o ponto de vista do chefe Elias. Toda a narrativa, aliás, resulta de um efeito *puzzle*, de que daremos conta no capítulo III. Contudo, surpreende-nos, nesta mesma obra, a forma como Elias Santana é descrito: o romance abre com um retrato físico desta personagem (pontuado por alguns traços caricaturais) e com alguns dados da sua biografia, dando especial destaque à explicação do nome que lhe foi atribuído – o chefe Covas. Na economia da obra, a valorização inicial deste perfil gera, sem dúvida, efeitos interpretativos que se prendem com a própria intriga. Por muito que o argumento fundamental do romance gire em torno da desmontagem de um crime, com personagens específicas que o enformam, o chefe Elias acaba por ser uma figura preponderante não só para a construção do romance em si, mas também como personagem da qual o narrador desvenda as mais íntimas emoções, as obsessões e os devaneios. Estamos perante uma situação narrativa que nos faz ter dificuldade em perceber se existe um herói neste romance, ou, dito de outra forma, se uma personagem como Mena não retira a Elias a centralidade que,

aparentemente, parece possuir. Isto significa que os romances de Cardoso Pires nos colocam problemas de classificação e de hierarquização das suas figuras.

Sem pretensões de rotular as personagens que serão alvo da nossa análise, afigura-se-nos pertinente retomar e discutir a dicotomia de *flat* e *round character* apresentada por E. M. Forster em *Aspects of the Novel*⁸². Por muito que essa classificação seja comumente tida como pouco eficaz, alguns dos conceitos que lhe estão subjacentes, tais como a *densidade psicológica*, a *complexidade* ou a *imprevisibilidade* de determinada personagem, ainda fazem sentido e são ainda tidos em conta em estudos sobre a narrativa. Segundo Forster, as personagens redondas são sempre capazes de nos surpreender de uma forma convincente. As planas são tipos ou caricaturas: «In their purest form, they are constructed round a single idea or quality: when there is more than one factor in them, we get the beginning of the curve towards the round» (*op. cit.*, p. 225). Dizem sempre as mesmas frases, possuem um único traço, são fáceis de reconhecer e de serem recordadas pelo leitor, sendo melhores quando são cómicas. Forster dá, no entanto, a entender que certas personagens como as de Charles Dickens, embora sejam quase todas planas, não são apagadas nem superficiais: «[...] Part of the genius of Dickens is that he does use types and caricatures, people whom we recognize the instant they reenter, and yet achieves effects that are not mechanical and a vision of humanity that is not shallow» (*ibid.*, p. 227). No fundo, o autor quer dizer que a previsibilidade ou o fácil reconhecimento de que se está perante uma personagem plana não lhe retira a possibilidade de ser dotada de densidade psicológica. Sabemos que esta tentativa de espartilhar as personagens que obrigatoriamente haviam de ser ou uma outra coisa não resultou porque se torna muito difícil a sua aplicação à generalidade dos textos narrativos.

Mieke Bal refere que as classificações tipológicas propostas por E. M. Forster têm um *corpus* muito restrito de aplicação – o da narrativa psicológica –, o que leva a que, diz a autora não sem alguma ironia, certas personagens dos contos de fadas, da ficção policial, do romance moderno de Proust ou do romance pós-moderno deixem de poder ser alvo de apreciação estética, por serem todas planas. Mieke Bal demonstra

⁸² E. M. Forster, «Flat and round characters», transcrição de parte da obra *Aspects of the Novel* em Philip Stevick, *The Theory of the Novel*, London, Collier Macmillan Publishers, 1967, pp. 224-231.

como tal etiquetagem se pode mostrar ineficaz: «Indeed, Proust's Albertine is explicitly presented as flat – a flatness that, precisely, constitutes the complexity of this figure, if not her *density*» (*op. cit.*, p. 115). Como veremos, importa ter em conta esta discussão terminológica, pois que, na narrativa de José Cardoso Pires, até as personagens que, à partida, seriam classificadas de planas, configurando ou não tipos existentes na nossa cultura literária, possuem, amiúde, uma forte densidade humana.

Outros teóricos se ocuparam da classificação e hierarquização das personagens. John Harvey, autor de uma obra intitulada *Character and the Novel*, publicada em 1965, propõe três tipos de personagens: «the protagonists»; «the background characters»; «the intermediate figures»⁸³. Os protagonistas progridem, modificam-se, são complexos, são os veículos mediante os quais todas as questões de relevo se colocam, além de que exprimem a visão moral do romance – «they are what the novel exists for». As personagens de *background* são uma espécie de voz ou coro, criam o chamado *social setting* no qual o protagonista se move, constituindo um contexto humano muito importante. Ao nível das figuras intermédias, Harvey dá importância aos conceitos que herdámos de Henry James: *ficelle* (designação atribuída a uma personagem mais delineada e individualizada do que uma que faça parte do *background* e que exerce uma função) e *card* (nem sempre imutável, constituindo a versão patética e cómica de uma pessoa; pode até ter alguma complexidade, mas não ter consciência disso).

Por sua vez, Baruch Hochman, em *Character in Literature* (1985), postula uma sequência de oito categorias⁸⁴ que descrevem aspetos das personagens na literatura e

⁸³ John Harvey, «The human context» – transcrição de parte da obra *Character and the Novel*, in Philip Stevick, *The Theory of the Novel*, London, Collier Macmillan Publishers, 1967, pp. 235-251.

⁸⁴ Hochman ocupa-se desta taxonomia no capítulo 2 da obra em apreço, pp. 86-140. A *estilização* é o oposto de *naturalismo* (as personagens planas têm a máxima estilização na medida em que são intensificações e simplificações de pessoas naturais); a *coerência* opor-se-á à *incoerência*; a *totalidade* será distinta da *fragmentaridade* e tem a ver com a sensação que experimentamos quando estamos perante uma personagem da qual nos é dada uma imagem exhaustiva. No plano da *literalidade*, Hochman, de algum modo, apaga a referencialidade que as personagens históricas trazem para o interior da ficção. Na obra literária, tudo se volve em símbolo. O Napoleão de Tolstoi tem de ser lido como Tolstoi o tratou. O confronto que as figuras históricas nos obrigam a fazer deixa de constituir um problema quando estamos perante personagens autorreferenciais. Estas, sim, são literais ou, então, simbólicas, pois tanto se representam a si mesmas sendo únicas, como podem transformar-se em epítomes. Emma Bovary é dramaticamente ela própria, mas, mais do que isso, representa um certo tipo de mulher, uma certa espécie de pessoa. A *complexidade* não reside no facto de a personagem ter

nos permitem concetualizar as imagens que formamos delas, sendo que cada uma dessas categorias contém polos dicotômicos que operam numa escala gradativa. Achamos que a proposta de Hochman é extremamente válida na medida em que nela se incluem várias componentes que vão muito para além de uma mera classificação das personagens, introduzindo no âmago da sua reflexão exemplos contundentes de obras literárias de diferentes épocas.

Embora exista uma diversidade de ângulos e de perspetivas quanto aos critérios que devem estar na base do estudo da personagem, iremos, na análise da narrativa de José Cardoso Pires, explicitar os mecanismos de que o narrador dispõe para representar as suas figuras. Os critérios que abordámos anteriormente serão bem-vindos sempre que se mostrarem pertinentes para uma conveniente análise que, como dissemos, não tomará a personagem como um elemento estanque.

De qualquer modo, as referências teóricas que, neste tópico, foram objeto de explanação constituirão um substrato relevante para tudo quanto se disser sobre a personagem: a identidade (o nome próprio ou a sua inexistência), a caracterização, a construção (pelo narrador e pelo leitor) que, na maioria dos romances, terá de ter em conta a ideia de uma projeção gradual e retalhada, e bem assim efeitos de duplicidade e complementaridade que ilustram a desagregação da personagem romanesca contemporânea. A classificação das personagens tanto dos contos como dos romances também será trazida à discussão, problematizando até que ponto, nalgumas situações, estamos, como dizia Engels, perante «personagens típicas em situações típicas».

mais traços do que outra, mas em possuir um maior grau de tensão interior e de autocontradição no seu agir. A personagem pode, ainda, apresentar *transparência* ou *opacidade* consoante nos permita ter ou não uma perceção da sua interioridade. O *dinamismo* está adstrito às figuras complexas, que mudam e são o equivalente das personagens redondas, propostas por Forster. As *personagens estáticas* são fixas e bastante simbólicas, tais como os caracteres cómicos de Teofrasto. Há personagens que são dinâmicas e complexas, mas que não se desenvolvem nem mudam, ou seja, nunca apresentam novos traços nem novos comportamentos no decurso da ação. Os critérios de *fechamento* e *abertura* têm a ver com o facto de o destino da personagem ser resolvido ou ficar em aberto, sendo a abertura ou a falta de resolução o mais marcante da literatura moderna.

4. Heróis à escala humana

No que respeita à classificação e hierarquização das figuras ficcionais, há conceitos que importa rever, como sejam os de *personagem* e *herói*. Philippe Hamon, num artigo intitulado «Héros, héraut, hiérarchies», lamenta o emprego laxista do termo *herói*, que, na sua opinião, é utilizado muitas vezes como sinónimo de *personagem*. Ele explica que a ausência de discussão sobre as questões do herói se deve, por um lado, à obsessão sintagmática que caracterizou a maior parte dos estudos de narratologia entre 1960 e 1980, o que se manifestou num alheamento dos problemas da organização hierárquica dos enunciados, e, por outro, à influência exercida pelo descrédito da noção mais geral de *personagem*, para a qual contribuiu o grupo do *nouveau-roman*.

Na mesma linha de ideias, Lise Queffélec⁸⁵ esclarece que, nas análises estruturais e semânticas que se interessam pela descrição sintagmática intratextual, o conceito de herói, de algum modo, se apagou e foi substituído pela noção de *personagem*. Para a autora, a distinção entre herói e *personagem* deve ser feita não com base nos limites do texto, mas numa perspetiva histórica, tomando como princípio que a obra literária é um modo de expressão e de simbolização variável no tempo e no espaço. Ou seja, enquanto a *personagem* ou o actante podem ser definidos nos limites de uma descrição intratextual, o mesmo não acontece com o herói, por este estar ligado aos códigos da época em que surge e ao modo como os leitores reagem perante ele. Lise Queffélec tece um percurso do herói ao longo da história literária, acentuando a ideia de que, a partir do século XIX, o indivíduo deixou de estar em sintonia com a sociedade, passando a assistir-se a uma heroicização do eu, que, não raras vezes, incarna um mundo de valores que a ela se opõe.

Segundo Carlos Reis, o herói «relaciona-se diretamente com uma conceção antropocêntrica da narrativa: trata-se de considerar que a narrativa existe e se

⁸⁵ Lise Queffélec, «Personnage et héros», in *Personnage et histoire littéraire*, pp. 235-248. Neste seu texto crítico, Lise Queffélec sistematiza a teorização do herói de Propp, Souriau, Greimas, dando destaque aos contributos teóricos de Tomachevski, que, como sabemos, na *Teoria da Literatura*, dedica atenção à caracterização do herói, figura com certos traços psicológicos a quem o narrador confere um tratamento especial ou uma cor emotiva, tanto positiva como negativamente, gerando no leitor ou a simpatia ou a repulsa. Como esclareceu o formalista russo, o sentimento do leitor em relação ao herói tem a ver com a construção estética da obra, não tendo que forçosamente coincidir com os códigos morais vigentes.

desenvolve em função de uma figura central, protagonista qualificado que por essa condição se destaca das restantes figuras que povoam a história» (*Dicionário de Narratologia*, p. 193). O autor afirma que o conceito de herói está ligado a uma ideia de supremacia nos planos ético e psicológico e que essa superioridade se patenteia inclusive nas análises funcionais de Vladimir Propp, pois «a atribuição ao herói da derradeira função (casamento) é indissociável de uma perspectivação triunfalista (ligada aos sentidos da posse, da autoafirmação, etc.) do acidentado percurso que o conduz ao desenlace» (*idem ibidem*). Poder-se-á pensar que tal definição de herói não se adapta às narrativas contemporâneas. Porém, existem autores como Victor Brombert que advogam que os heróis de hoje são, na verdade, muito diferentes dos de outrora, mas podem não estar totalmente destituídos de possibilidades heroicas – «They may embody different kinds of courage, perhaps better in time with our age and our needs»⁸⁶. Neste sentido, o herói permanece na obra literária em virtude do relevo que possui, mas também mercê de certas qualidades.

Vincent Jouve, num artigo sobre esta questão, «Le héros et ses masques», oferece-nos uma perspectiva um pouco diferente, embora bastante conciliadora, tentando fazer uma articulação entre o herói arquetípico e o herói das narrativas contemporâneas. Para Vincent Jouve, o conceito de *herói* mudou, porém ele conservou certas características que dão a esta etiqueta toda a pertinência, como a *singularidade* e a *exemplaridade*. Mas o autor vai mais longe e assevera que, mesmo que o herói de hoje não seja como o da época clássica, focalizado no seu sentido de aventura, a forma como o texto o apresenta continua a suscitar o interesse do leitor: «Le héros prédéfini (conforme aux normes culturelles) a ainsi progressivement cédé la place à un héros construit (dépendant des seules techniques narratives)»⁸⁷. Segundo Vincent Jouve, ou a exemplaridade reside nas virtudes do herói ou é a própria história em que ele figura que é exemplar. Ele diz que Emma Bovary, Frédéric Moreau e Molloy não são gloriosos, mas são protagonistas de um itinerário edificante, sendo essenciais para a significação

⁸⁶ Victor Brombert, *In Praise of Antiheroes. Figures and Themes in Modern European Literature (1830-1980)*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1999, p. 5.

⁸⁷ Vincent Jouve, «Le héros et ses masques», in Gérard Lavergne (org), *Le personnage romanesque, 14,15, 16 Avril 1994, Nice*, Colóquio Internacional, Cahiers de narratologie, n° 6, Université de Nice-Sophia Antipolis, Publications de la Faculté des Lettres, Arts et Sciences Humaines, p. 252.

da narrativa a que pertencem: «Quels que soient le genre ou la période concernés, le héros est donc toujours, directement ou indirectement, lié à l'exemplarité: soit le héros est admirable et l'histoire ne sert qu'à le mettre en scène; soit le héros n'est pas admirable, mais il est le prétexte à une histoire qui est riche en enseignements» (*art. cit.*, p. 253).

De algum modo, o testemunho de Vincent Jouve leva-nos a inferir que, na leitura crítica do romance contemporâneo, se nota que o anti-herói possui algumas características heroicas e, que, por via disso, se torna por vezes difícil separar com rigidez os dois conceitos. Isto mesmo nos afirma Victor Brombert, na obra *In Praise of Antiheroes*: «The lines of demarcation separating the heroic from the unheroic have been blurred. [...] Nineteen and twentieth-century literature is moreover crowded with weak, ineffectual, pale, humiliated, self-doubting, inept, occasionally abject characters – often afflicted with self-conscious and paralyzing irony, yet at times capable of unexpected resilience and fortitude. Such characters do not conform to traditional models of heroic figures; they even stand in opposition to them» (*op. cit.*, p. 2). Aguiar e Silva mantém, no entanto, a distinção entre as duas noções, esclarecendo que o herói espelha os padrões morais e ideológicos de uma certa comunidade ou classe social, o que se verificou no neoclassicismo, mas também pode ser contrário aos códigos prevaletentes, afirmando-se totalmente contra a norma – «Nestas condições, o herói assume o estatuto de um *anti-herói* quando perspectivado e julgado segundo a ótica dos códigos morais maioritariamente prevaletentes» (*Teoria da Literatura*, p. 668). O anti-herói assume, muitas vezes, a figuração de um pobre, vadio, ou consubstanciar-se no pícaro, por inversão à literatura épica.

Philippe Hamon contribuiu em muito para uma reflexão sobre a hierarquização das personagens⁸⁸. Em 1972, propôs seis parâmetros passíveis de definir o herói⁸⁹, que

⁸⁸ Cf. «Pour un statut sémiologique du personnage»; «Héros, héraut, hierarchies» (in *Le personnage en question, Actes du IVe. Colloque du S.E.L. Toulouse, 1-3 Décembre 1983*, Toulouse, Univ. de Toulouse-Le-Mirail/Service des Publ. U.T.M., pp. 387-797) e a obra *Texte et idéologie: valeurs, hièrarchies et évaluations dans l'oeuvre littéraire*, Paris, PUF, 1984.

⁸⁹ Cf. «Pour un statut sémiologique du personnage», pp. 154-161. Hamon explica que a *qualificação diferencial* tem a ver com o número de qualificações que o herói possui por comparação com as demais personagens; a *distribuição referencial* está associada à recorrência do aparecimento do herói em momentos-chave; a *autonomia diferencial* prende-se com o facto de ele aparecer só ou em conjunto com qualquer outra personagem, ou de lhe ser concedido o privilégio do monólogo e de mobilidade espacial; a *funcionalidade diferencial* tem a ver com as

incidem na valorização que lhe é dada ao longo de uma obra, na sua autonomia relativamente às demais personagens e nos juízos de valor que o leitor pode emitir sobre ele, considerando-o como o mais relevante e justificando esta escolha. Mais tarde, em «Héros, héraut, hiérarchies», Hamon insistiu em formular um conjunto alargado de critérios com vista à definição do herói: a frequência com que aparece numa obra; a proximidade com o autor; a sua base qualitativa ou diferencial; a relação estreita com certos géneros; a autonomia relativa; a sua relevância como discriminador ideológico da obra; a sua vinculação à norma de uma época ou, ao invés, o seu desvio; os critérios distribucionais (aparecer em momentos marcantes da obra, como no título); os critérios de verdade (em Propp, o herói define-se em relação ao falso herói). O autor salienta a importância da *hierarquia*, mas também a noção de *valor*, salvaguardando o julgamento que o leitor exprime acerca do relevo do herói e da sua distinção relativamente a outras personagens. As questões da receção também devem ser salvaguardadas, pois, se é verdade que, em determinada época, os leitores se identificam com um herói, apreciando-o largamente, num tempo outro, ele corre o risco de ser alvo de depreciação ou ironia. Hamon, neste seu texto, defende ainda que o herói deve ser visto como um *ponto focal* ou privilegiado da obra, integrando um sistema de personagens com quem se relaciona no plano da comunicação e pertencendo a um mundo mais vasto com o qual mediatiza pelos objetos que utiliza, através do que sente e pelo respeito que manifesta em relação às leis, aos rituais ou aos códigos sociais, dimensões que correspondem aos lugares textuais privilegiados do *saber-dizer*, *saber-fazer*, *saber-fruir* e *saber-viver*.

Mieke Bal, bem mais sintética, aponta cinco critérios distintivos de um herói: a *atribuição de qualidades*, mediante a apresentação de traços físicos, psicológicos bem como de referências ao seu passado; a *distribuição*, ou seja, a frequência com que aparece na história; a *independência*, pois muitas vezes está só ou monologa; a *função* (só certas ações são realizadas por ele); as *relações*, que ele mantém com um número alargado de personagens⁹⁰. No entanto, achamos que Mieke Bal, diferentemente de

funções que lhe são atribuídas e com o que determinada cultura valoriza; a *predesignação convencional* significa que o género define o herói; o *comentário explícito* consiste na avaliação que se faz sobre o comportamento do herói, dentro de eixos de positividade ou negatividade.

⁹⁰ *op. cit.*, p. 133. São estes os critérios que Mieke Bal apresenta: *qualification, distribution, independence, function, relations*.

Philippe Hamon, circunscreve as questões do herói a apenas dois fatores – a lógica narrativa e o princípio projecional –, separando-os dos domínios pragmático e axiológico, que, como sabemos, estão na origem da sedução e da catarse, fundamentais na adesão do leitor ao herói. De qualquer modo, a autora não deixa de sublinhar que o herói é o veículo de uma determinada ideologia, tratando-se, na realidade, de uma questão merecedora de aprofundamento: «The suspicion that the choice of a hero and of the features attributed to him or her betrays an ideological position is a reason not to ignore the problem but rather to study it» (*idem ibidem*).

As propostas de Philippe Hamon contêm muitos dos elementos que se devem na realidade ter em conta caso se opte por distinguir herói de personagem. Como ele próprio afirma, citando Luckács, o leitor procura instintivamente uma hierarquia quando lê um romance, mas não quer dizer que, por uma personagem ser mais relevante do que todas as outras, isso faça dela um herói. Ora, na verdade, não estamos perante uma questão pacífica. Há quem veja em Emma Bovary uma heroína e há quem diga que ela é totalmente desprovida de heroísmo. García Peinado explica que o universo de Emma não está ligado a nenhuma ordem ou valor e que Flaubert respeitou integralmente a experiência sensível desta personagem, o que corresponde a uma subjetivação do real e à ideia de que «el orden de lo real debe depender del orden de una sensibilidad» (*op. cit.*, pp. 125-127). Por seu turno, Isabelle Daunais, referindo-se à mesma personagem, diz que ela é desprovida de heroísmo e que ninguém em torno dela lhe confere valor ou a vê como uma heroína⁹¹. Sean O' Faolain, em *The Vanishing Hero*, expõe a questão do seguinte modo: «Emma may be a Heroine in the eyes of some readers, and I am acquainted with more than one reader who does admire her to this degree, but unless the mass of readers are of the same opinion it is clear that the use of the term is, to say the least, debatable»⁹².

Estes três testemunhos são bastante elucidativos da forma como o herói foi percecionado ao longo do século XX. Autores há, como Michel Zérafá ou García

⁹¹ Isabelle Daunais, *Les grandes disparitions. Essai sur la mémoire du roman*, Saint-Dennis, PUV, 2008, p. 27.

⁹² Sean O' Faolain, *The Vanishing Hero*, Atlantic Monthly Press Book, Boston/Toronto, 1957, p. XXVIII.

Peinado⁹³, que avaliam as mutações do herói em escritores de referência, sobretudo dos séculos XIX e XX, dando-nos conta de que o herói tende a afirmar-se como um indivíduo que se define pela sua subjetividade e que é cada vez mais avesso a uma integração na sociedade, na qual não se revê, mantendo-se, por isso, como ser social apenas nas relações que estabelece com um grupo restrito. Mas as figuras centrais das grandes narrativas que tais escritores produziram são, na mesma, apelidadas de heróis, acrescidos de epítetos que expressam os cambiantes de que se vão revestindo: intelectual, existencial, fragmentário, absurdo.

Ora, parece, na verdade, estar-se perante dois caminhos paralelos: de acordo com alguns autores, o herói, semanticamente definido como exemplo e guia espiritual de uma comunidade, como entidade una, estruturada e integrada socialmente, já não existe; daí que tenham aparecido obras críticas que sinalizam essa diluição, tais como *The Vanishing Hero* de Sean O' Faolain em 1957 e *Novela española atual: la desaparición del héroe*, de Angeles Encinar, em 1990. Esta autora utiliza as classificações defendidas por Northrop Frye na *Anatomia da Crítica* para fundamentar o desaparecimento do herói na narrativa contemporânea. Para o crítico norte-americano, o herói pode ser superior aos outros homens (*high mimetic mode*), mas pode ser como nós (*low mimetic mode*) ou até inferior a nós (*ironic mode*). Angeles Encinar diz que, se a literatura nos apresenta um homem normal com características semelhantes às nossas, «abatido y frustrado por la multitud de problemas que presenta la vida diária y a los que en muchas ocasiones es incapaz de hacer frente»⁹⁴, então estaremos perante alguém que não pode ser denominado de herói.

De certa forma, Lise Queffélec também alude a essa questão, mas de outro modo. Ela insiste na ideia de que os teóricos que estudam o realismo, como Philippe Hamon, recorrem ao emprego do termo *personagem* em vez de *herói*, devido ao facto

⁹³ Na obra *Hacia una teoría general de la novela*, Garcia Peinado dedica um capítulo à evolução do herói, demonstrando, com recurso a obras e personagens exemplificativas, que as mutações sofridas pelo herói desde tempos remotos até à nossa contemporaneidade se devem a fatores de ordem filosófica, religiosa, social, política e, inclusive, às próprias mutações que se deram na escrita do romance, pois, como ele próprio explica, as inovações de determinados escritores, como Flaubert, James, Virginia Woolf, Sartre, Musil, Camus, influíram de modo muito claro no tipo de heróis que foram sendo criados.

⁹⁴ Angeles Encinar, *Novela española atual: la desaparición del héroe*, Madrid, Editorial Pliegos, 1990, p.31.

de a representação realista contemplar seres comuns e não superiores: «Mais le projet réaliste, dans la mesure où il se fixe pour but la représentation fidèle (se voulant fidèle) de la personne sociale et psychologique, avec sa variété, son incompletude, sa médiocrité, ses insuffisances, oppose au héros singulier, incarnation de la valeur et du sacré, par essence a-typique, figuration non-réaliste, le ou plutôt les personnages, multiples, communs, bientôt typiques» (*art. cit.*, p. 246). Lise Queffélec estabelece uma oposição bastante maniqueísta ao apresentar o herói como um arquétipo mítico, procurando os traços que o definiram na Antiguidade e no Classicismo, e, evidentemente, à luz do século XX, qualquer criatura singular perante tal figuração se ensombra e desfalece. Por outro lado, autores como Vincent Jouve, Zérafra, García Peinado ou Victor Brombert mantêm a designação de herói, aceitando as metamorfoses que ele foi espelhando na narrativa contemporânea. Consciente dessas mutações, Jean-Yves Tadié, ao analisar o romance no século XX, afirma que «a significação da palavra “herói” muda, ao mesmo tempo que a técnica de apresentação»⁹⁵.

Em face das várias perspetivas que apresentámos, poderemos concluir que faz sentido empregar a palavra *herói* sempre que um romancista opte pela autonomização de uma determinada figura ficcional que corresponde a uma projeção ideológica e humana que ele pretendeu firmar no romance e em determinada época. Essa figura pode espelhar características de um determinado *status quo* ou de classes sociais bem determinadas, mas pode também ser contagiada pela irrealidade e pelo inverosímil de modo que se traduza num apelo para quem lê, sentindo que se trata da personagem principal, por isso mesmo merecedora de atenção. Logo, é muito importante analisar o herói à luz do contexto sociocultural e compreender a intenção do autor ao criá-lo. As personagens que aparecem nos universos narrativos podem ou não estar conscientes de que determinada figura é um herói ou heroína, mas o leitor, que tem acesso à totalidade da história e à arquitetura discursiva, vai construindo uma hierarquia de personagens no seu processo de leitura.

E quanto a Cardoso Pires? Como são os seus heróis? Em geral, são criaturas romanescas projetadas à medida do homem. Não são superiores a nós, como advogou Aristóteles na *Poética*, são parecidas, sendo muitas delas singelas e exemplares,

⁹⁵ Jean-Yves Tadié, *op. cit.*, p. 69.

independentemente da classe social a que possam pertencer. Mesmo aquelas que parecem inferiores a nós, por força do que lhes possa acontecer em situações-limite ou em condições aparentemente irrealis, espelham imagens de mundos possíveis que surpreendem o leitor e o seduzem. Alexandra Alpha, também título do último romance de Cardoso Pires, é, sem dúvida, uma heroína da pós-modernidade: ela cumpre todos os pressupostos consignados pelas estratégias de hierarquização das personagens, e, em termos de valor, o autor projeta nela uma ideologia, uma identidade, um país e uma época. A heroína não faz a aliança entre o profano e o sagrado, mas, no que tem de exemplar, é uma mulher grandiosa por conseguir enfrentar o mundo contemporâneo e estilhaçado em que se move. Nos antípodas, o grande anti-herói de Cardoso Pires será o Engenheiro Tomás Manuel, que, por derrubar todos os códigos morais e sociais, mesmo que seja de uma forma dissimulada, não tem uma biografia digna de ser registada na *Monografia do Termo da Gafeira*. Pelo meio, ficarão outras figuras de relevo, quase-heróis, como João, de *O Anjo Acorado*.

CAPÍTULO II

AS PERSONAGENS DA NARRATIVA BREVE

1. As imposições do género

José Cardoso Pires viu na forma breve uma arte de eleição. Leu as antologias de contos nacionais e estrangeiras, recenseou-as e interiorizou o tipo de personagens e os ambientes propostos. Além disso, à medida que escrevia os seus contos, foi firmando algumas regras, como se formulasse o seu próprio decálogo. Escrever um conto é exigente, mas lê-lo não será menos. Pode fazer-se essa leitura a partir da seguinte afirmação do autor: «o conto exige uma preparação literária da parte do público, muito maior do que a requerida por outros géneros, como por exemplo o romance e o teatro»⁹⁶.

O autor enobreceu o conto literário moderno, cultivou-o, deu-lhe sustentabilidade, nele conciliou o diálogo frutífero entre determinados subgéneros da literatura oral, como a fábula, o conto, a lenda, cruzando, deste modo, os ensinamentos da contemporaneidade em geral com a cultura contística que herdou, fruto da atenção que dedicou à escuta e à leitura das histórias do seu país e do seu povo.

A delineação das características do género contístico ajudar-nos-á a compreender melhor a *praxis* e a retirar daí ilações acerca da personagem, do tempo e da memória. No domínio da *modern short story*, nos Estados Unidos, nas primeiras décadas do século XIX, há que sublinhar o contributo de escritores como Irving, Nathaniel Hawthorne e Edgar Allan Poe. Este contista, considerado o criador do conto literário moderno e um dos seus principais teorizadores, constituiu-se num modelo a seguir⁹⁷.

Nos seus textos críticos, em especial «Review of *Twice-Told Tales*», Poe defende que o contista deve obedecer a um plano pré-estabelecido na conceção da

⁹⁶ José Cardoso Pires, «Três contistas novos», in *Dispersos 1 – Literatura*, Lisboa, Dom Quixote, p. 35.

⁹⁷ B. M. Éjxenbaum mostra a influência determinante que a poética de Edgar Allan Poe exerceu na escrita do conto em décadas sucessivas: «characteristic for American Literature is that type of story built on the principle of structural unity with centralization of basic effect and strong accentuation on finale. Until the eighties this kind of story kept changing with its type, now approaching the sketch, now moving away from it, but maintaining a serious – moralistic, sentimental, psychological or philosophical – character. Beginning in the eighties, the American story takes a decided step in the direction of the anecdote» («O. Henry and the theory of the short-story», in Charles May (ed.), *The New Short Story Theories*, p. 87).

história: cumprir os critérios da *brevidade*, da *totalidade* (ou seja, concretizar a totalidade da sua intenção) e gerar no leitor um *efeito único* ou *impressão*: «[...] having conceived, with deliberate care, a certain unique or single effect to be wrought out, he then invents such incidents – he then combines such events as may best aid him in establishing this preconceived effect»⁹⁸.

No século XX, as literaturas hispânicas dedicaram-se com grande êxito à escrita do conto⁹⁹. Além disso, contistas como Julio Cortázar preocuparam-se também em elaborar uma teorização do conto, expressando uma clara influência do pensamento de Edgar Allan Poe¹⁰⁰. Numa conferência de 1961, «Algunos aspectos del cuento», o contista argentino apresenta três traços fundamentais deste género narrativo – a *intensidade* (eliminação de tudo o que é supérfluo), a *tensão* (resultante da atmosfera criada pela história) e a *significação* (que consiste no carácter simbólico ou metafórico do conto)¹⁰¹.

A ampla discussão teórica existente mostra a heterogeneidade de abordagens quanto ao modo de caracterizar este género narrativo. Mary Louise Pratt vê no conceito

⁹⁸ Edgar Allan Poe, «Review of Twice-Told Tales», in Charles May (ed.), *The New Short Story Theories*, p. 61.

⁹⁹ Vítor Aguiar e Silva, na conferência «O conto como escrita dialógica entre o modo narrativo e o modo lírico» (in Margarida Braga Neves e Maria Isabel Rocheta (coord.), *O Domínio do Instável – a Jacinto do Prado Coelho*, Lisboa, Edições Caixotim, 2008), recorre aos textos de contistas de língua espanhola na medida em que, segundo ele, «no século XX, foi nas literaturas hispânicas – na literatura argentina, na literatura colombiana, na literatura mexicana, na literatura uruguaia, na literatura espanhola – que o conto alcançou as suas mais belas e densas manifestações.» (p. 99)

¹⁰⁰ Num artigo intitulado «Poe y Cortázar: encuentros y divergencias de una teoría del cuento», (in Carlos Pacheco e Luis Barrera Linares (compiladores), *Del cuento y sus alrededores*, Monte Avila Editores Latinoamericana, pp. 225-253), María Luisa Rosenblat comparou os estudos críticos de ambos, tendo encontrado mais afinidades do que dissonâncias.

¹⁰¹ Noutro texto de referência, «Del cuento y sus alrededores» (in Carlos Pacheco e Luis Barrera Linares, *op. cit.*, pp. 397-407), Cortázar afirma que o conto o princípio da brevidade; obedece à noção de *esfericidade*, isto é, possui uma estrutura fechada e esférica: «como si el narrador, sometido por la forma que asume, se moviera implícitamente en ella y la llevara a su extrema tensión» (p. 399); e é uma expressão reveladora daquilo que o autor designa por «autarquia». Ou seja, o contista deve fazer com que o leitor tenha a sensação de que o conto nasceu por si mesmo, sem a presença obsidiante do demiurgo, fazendo passar a ideia de que «el relato se ha desprendido del autor como una pompa de jabón de la pipa de yeso» (p. 401).

María Luisa Rosenblat, no artigo supracitado, esclarece: «la concepción de Cortázar del cuento como una estructura cerrada y esférica coincide con la noción de Poe sobre la unidad o totalidad de efecto en la obra» (p. 231).

de *brevidade* uma limitação, pois, segundo ela, um conto não se pode reger por um critério quantitativo mas por qualidades estéticas. Ora, uma leitura atenta das poéticas de Poe e Cortázar permite-nos concluir que a brevidade não equivale apenas a uma extensão reduzida, visto estar ligada à intensidade, à tensão, à tessitura da narrativa, ao tempo que o leitor dedica à leitura e à criação de uma impressão particular. Mary Louise Pratt afirma que os géneros nunca são autónomos; daí que ponha em causa a possibilidade de se estudar o conto de forma isolada. Considera que a «modern short story» é mais uma consolidação de uma nova relação entre géneros do que um novo género¹⁰². Para tanto, recorre a exemplos de autores que fizeram uma aproximação do conto à lírica e cita também uma outra tendência – a de estudar o conto por oposição ao romance (como o fez Brander Matthews, em *The Philosophy of the Short Story* – 1901). Para a autora, o romance é um género maior, e o conto, como subalterno, só se compreende por comparação com ele. Trata-se de uma formulação bastante contestada por outros estudiosos.

Beltrán Almería¹⁰³ rejeita uma teoria do conto baseada na linha retórica do romance, a qual, no âmbito dos textos narrativos, o tem por um género superior. Diz que o romance nasce com a escrita, ao passo que o conto tem a sua origem na oralidade. Na opinião daquele crítico, a brevidade e o efeito único resultam do carácter oral do cânone contístico.

Além disso, não nos podemos esquecer de que a notoriedade dos dois géneros nem sempre sucedeu em simultâneo. Tal como comprova B. M. Éjxenbaum, os anos 30 e 40 do século XIX foram muito ricos ao nível da *short-story* americana; porém, essa tendência não se verificou na literatura inglesa, que, nessa altura, apresentou uma larga produção no domínio do romance.

Independentemente das transformações que o conto tem vindo a sofrer, fruto da época literária, do tema ou das múltiplas tendências dos seus autores, sejam eles Poe, Tchekov ou Hemingway, há um certo consenso em relação ao cânone contístico, que contempla características como a ideia de concisão ou compressão, o número reduzido

¹⁰² Mary Louise Pratt, «The short story, the long and the short of it», in Charles May (ed.), *op. cit.*, p. 99.

¹⁰³ Beltrán Almería, «El cuento como género literário», in Peter Frölicher, Georges Güntert (eds.), *Teoría e interpretación del cuento*, Berna, Peter Lang, 1997, pp. 17-32.

de personagens, o recurso aos tipos, ao monolitismo¹⁰⁴, ou seja, a resistência do conto moderno a uma eventual intromissão de textos de outras tipologias ou géneros. Também, por regra, se nota que, na narrativa breve, se assiste ao cumprimento das regras das unidades de ação, tempo e espaço. Por muito que certos textos derroguem este princípio, verifica-se, em geral, um efeito de concentração das categorias em apreço.

Contudo, nada pode ser assumido como rígido. Por exemplo, a ideia de que num conto a descrição escasseia ou de que a ação gira em torno da personagem central pode ser contrariada pela produção literária do Realismo/Naturalismo, que, em Portugal, foi um dos períodos mais áureos do género contístico¹⁰⁵.

No neorrealismo, o conto adaptou-se ao projeto social que estava em marcha, funcionando como denúncia, servindo uma atitude interventiva e apostando na criação de certos ambientes, nos quais as personagens-tipo se apresentam como «veículo de demonstração dos princípios ideológicos que informam o movimento»¹⁰⁶.

Ora, José Cardoso Pires estreia-se como contista em pleno neorrealismo, não admirando, por isso, que algumas das suas narrativas reflitam certos aspetos desse período. Segundo Petar Petrov, a primeira coletânea, *Os Caminheiros e Outros Contos*, distancia-se «do esquematismo que marcava muitas das obras do Neo-realismo»; no entanto, relembra o crítico, dele sobrevivem as oposições, as tensões sociais e os choques de valores¹⁰⁷.

O conto apresenta-se como um género que se destaca em toda a carreira do escritor, não constituindo apenas a narrativa de um autor principiante que nele vê o ensaio de uma obra de maior fôlego. No conjunto da produção literária de José Cardoso

¹⁰⁴ B. Almería, *art. cit.*, p. 32.

¹⁰⁵ Maria Saraiva de Jesus sistematizou as mudanças que se verificaram, destacando, por exemplo, o facto de as personagens secundárias contracenarem «com a personagem central, para representarem com certa amplitude o espaço social» e se acentuar o recurso à «descrição de personagens e cenários, pela sua capacidade de provocar o efeito do real», Maria Saraiva de Jesus (edição de), *Antologia do Conto Realista e Naturalista*, Porto, Campo das Letras, 2000, p.19.

¹⁰⁶ Carlos Reis, *O Discurso Ideológico do Neo-Realismo Português*, Coimbra, Almedina, 1983, p.152.

¹⁰⁷ Petar Petrov, *O Realismo na Ficção de José Cardoso Pires e de Rubem Fonseca*, Lisboa, Difel, 2000, p.73.

Pires, a narrativa breve ganha relevo, força e autonomia. Nela mostra a sua capacidade inesgotável de «contador de histórias», refletindo mutações muito significativas quanto ao tema, às personagens, às estratégias narrativas utilizadas, bem como à criação de processos simbólicos.

Os textos escritos por José Cardoso Pires permitem-nos compreender que ele assimilou um vasto conjunto de influências portuguesas e estrangeiras, com destaque para as técnicas da «modern short story». Mário Dionísio cedo reparou nesta característica. Em carta dirigida ao escritor e amigo, em 1947, faz uma apreciação ao conjunto de contos que ele lhe enviara, elegendo «Os Caminheiros» como a melhor dessas narrativas e sublinhando que ele soubera tirar proveito da aprendizagem feita com os norte-americanos (Hemingway e Steinbeck) ao nível da linguagem e da construção dos diálogos, mas sem nunca descurar a «maneira social e política de realizar o humano»¹⁰⁸. Em 1964, Armando Bacelar, numa recensão que fez sobre *Jogos de Azar*, admite que Cardoso Pires não se tenha circunscrito a uma simples assimilação de técnicas herdadas dos escritores norte-americanos e afirma que o seu estilo direto e coloquial também está ligado à tradição narrativa portuguesa¹⁰⁹.

Muitas das narrativas breves de Cardoso Pires exprimem a intenção deliberada de construir diálogos entre as personagens, técnica que ele, com certeza, viu bastante valorizada em Ernest Hemingway¹¹⁰. Assim, também se pode dizer que os contos do autor português possuem virtualidades próprias do modo dramático, porquanto apostam na escolha de um quadro vivo e dialogado, inserido numa espécie de cenário ou pano de

¹⁰⁸ Mário Dionísio escreveu esta carta a José Cardoso Pires em 3 de setembro de 1947, dois anos antes da publicação da coletânea de contos que viria a ter o título de *Os Caminheiros e Outros Contos* – colhemos esta informação no espólio do escritor existente na Biblioteca Nacional.

Em 1952, Mário Dionísio voltaria a referir de modo ainda mais vincado as influências recebidas: «Grandes escritores americanos continuam a ter presença excessiva nos contos do autor de *Caminheiros*. [...] Faulkner, Caldwell, Hemingway estão demasiadamente presentes nestas histórias» (cf. recensão de Mário Dionísio, inicialmente publicada na revista *Vértice*, em agosto de 1952, e reimpressa na 2ª edição de *Histórias de Amor*, de 2008, pp.172-180).

¹⁰⁹ Armando Bacelar, recensão: «*Jogos de Azar* – Contos. *O Hóspede de Job* – Romance por José Cardoso Pires», *Vértice*, 24 (1963), pp. 222-224.

¹¹⁰ Podemos retirar esta ideia das palavras de João Gaspar Simões: «Pondo de parte toda a prolixidade, todo o supérfluo, Hemingway deixa o conto reduzido quase exclusivamente ao diálogo e às anotações indispensáveis para o leitor melhor ver o quadro». (prefácio a *Os Melhores Contos Americanos*, Lisboa, Portugalíia Editora, s.d., p.19)

fundo, com potencialidades de encenação teatral ou de produção cinematográfica, para as quais concorrem efeitos de luz e de imagens sensoriais que, por força da sua recorrência, se tornam simbólicas.

Na sequência da estreia do livro *Os Caminheiros e Outros Contos* (1949), Cardoso Pires deu uma entrevista na qual mostra dominar as questões teóricas ligadas ao conto moderno:

A definição de conto não pode ficar-se no “género mais próximo da poesia”, nem “num género sintético”. O que acho que há de sintético no conto moderno é que nele, mais do que no romance ou na novela se exige do escritor uma selecção de factos e uma interpretação ampliadas ao mais alto grau. É a procura do momento-padrão, chamemos assim, ao momento ou à fase de toda a experiência que melhor traz em si e representa as forças condicionadas deste ou daquele aspeto da actividade humana¹¹¹.

De forma resumida, o escritor sinaliza com invulgar clarividência as características que, de um modo geral, têm sido atribuídas até ao presente à *modern short story*.

Por um lado, e a respeito do testemunho do autor, deve-se relevar a brevidade, associada à concentração e à unidade de efeito, com vista à criação de uma *impressão singular*. Por outro lado, o conto regista a seleção de um fragmento significativo da vida, investindo num discurso elíptico e indiciador, com fortes potencialidades metafóricas, que está na origem de uma arte da *sugestão* ou da *implicação*¹¹². Ou seja, Cardoso Pires deixa bem claro que, na narrativa breve, se assiste à eliminação do

¹¹¹ Entrevista concedida a 10 de maio de 1950, que aparece (re) publicada na *Fotobiografia de José Cardoso Pires*, organizada por Inês Pedrosa, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1999, p. 31.

¹¹² Na obra *The New Short Story Theories* (editada por Charles May, Ohio University Press, Athens, 1994), existem artigos fundamentais sobre a definição e as técnicas do conto. Brander Matthews corrobora o conceito de unidade de efeito ou impressão, defendido por Poe em «The Philosophy of the Short-Story»: «A short story deals with a single character, a single event, a single emotion, or the series of emotions called forth by a single situation» (p.73). Diz ainda que o contista deve ser conciso, dotado de uma vigorosa compressão, de ingenuidade, originalidade e fantasia (*op. cit.*, p.74). Por seu turno, Mary Louise Pratt, no artigo «The Short Story, the long and the short of it» (pp. 91-113), nas oito proposições que discute a respeito do conto, inclui dois dos critérios a que nos referimos acima – a *selecção* operada pelo contista – «the short-story tells a fragment of a life», «the moment-of-truth» (p. 99) e, citando H. E. Bates, a *arte da implicação*, ou seja, a ideia de que num conto não se diz tudo, mas se sugere (p.101).

supérfluo e, sobretudo, ao tratamento literário de um tema de forma significativa, tornando-se representativo da condição humana. Esta capacidade que o contista tem de conseguir projetar uma imagem e um momento para lá de uma simples história foi convenientemente explanada por Julio Cortázar no ensaio «Alguns aspectos do conto»: «[...] Un cuento es significativo cuando quiebra sus propios límites con esa explosión de energía espiritual que ilumina bruscamente algo que va mucho más allá de la pequeña y a veces miserable anécdota que cuenta.»¹¹³.

Também no depoimento de Cardoso Pires ecoa a ideia que se foi instaurando em relação ao conto, largamente difundida nos textos críticos de Edgar Allan Poe, Frank o' Connor, Júlio Cortazar, Rust Hills, Ian Reid, a de que o conto é *o género mais próximo da poesia*, porventura associando-o a um ritmo imposto pelo tom conciso e a um trabalho intenso que se opera sobre a língua¹¹⁴.

Vítor Aguiar e Silva, no texto crítico sintomaticamente intitulado de «O conto como escrita dialógica entre o modo narrativo e o modo lírico», acentua a importância da teoria de Edgar Allan Poe, exposta nos ensaios «The Poetic Principle» e «The Philosophy of Composition», por neles ter aproximado o conto do poema lírico¹¹⁵.

¹¹³ O ensaio foi originalmente publicado em *Diez años de la revista «Casa de las Américas»*, nº 60, julho de 1970. Foi também publicado em *Del cuento y sus alrededores*, obra compilada por Carlos Pacheco e Luis Barrera Linares, Monte Avila Editores Latinoamericana, Caracas, 1993, pp. 379-396. Foi traduzido para inglês por Aden H. Hayes e publicado praticamente na íntegra com o título «Some Aspects of the Short Story», na obra editada por Charles May, *The New Short Story Theories*, pp. 245-255.

¹¹⁴ Segundo Jacinto do Prado Coelho, deslindar as fronteiras do poético equivale à dificuldade em saber o que é literário e o que não é. Por muito que a poesia seja «um trabalho com a língua no sentido de a intensificar, de com ela obter o máximo rendimento e, finalmente, a exceder», o discurso literário, para além de ser conotativo, é autotélico e ficcional. Contudo, o professor alerta-nos para a questão de a literariedade, aos poucos, se ter alargado a textos triviais, o que põe em causa a própria noção na sua qualidade de característica tida como relevante. («Conceito e fronteiras do literário», *Colóquio/Letras*, 80 (1984), pp. 24-34)

¹¹⁵ Aguiar e Silva, referindo-se em concreto ao lirismo do conto fantástico, aponta a efusão da subjetividade do narrador e das personagens, um discurso atento à dimensão retórico-estilística, o desvanecimento da interioridade psicológica das personagens, que aparecem como símbolos, alegorias e metáforas. (*art. cit.*, pp. 106-107) Ainda diz que semelhantes características se encontram no conto simbolista e pós-simbolista (*ibid*, p. 109). Já no conto neofantástico de Borges ou Cortázar, «o lirismo é a respiração e o desvelamento do mistério que se oculta nos interstícios do real e que provoca as mais imprevistas metamorfoses e subversões do mundo e da vida» (*ibid*, p.111).

Na verdade, apesar de o modo lírico predominar nos textos poéticos, também se manifesta naqueles que são escritos em prosa¹¹⁶. Rosa Maria Goulart, em *O Romance Lírico: O Percorso de Vergílio Ferreira*, aprofunda a ligação que existe entre modo lírico e narrativo. Define um vasto conjunto de elementos que fazem do romance um texto lírico-narrativo, como sejam, a linguagem, a subjetividade, a mundividência do narrador, a evocação emocionada do passado, a predominância do estatismo e de um tempo subjetivo¹¹⁷.

Num artigo intitulado «O conto: da literatura à teoria literária»¹¹⁸, a mesma autora reflete acerca das virtualidades líricas do conto, baseando-se fundamentalmente num ensaio de Jorge Luis Borges, no qual o escritor abre possibilidades de renovação da própria teoria sobre a narrativa breve.

De regresso ao texto de Cardoso Pires, diremos que nele sobressaem particularidades que são próprias da lírica, sobretudo visíveis em *Histórias de Amor*, tais como a presentificação e a intensidade dos momentos, uma quase total inexistência da ação (leia-se «Week-end» e «Uma simples flor nos teus cabelos»), a criação de um efeito de suspensão do tempo, a interação entre o eu e o tu que, muitas vezes, toma uma feição monológica.

¹¹⁶ Aguiar e Silva dá como exemplos o poema em prosa, o romance lírico, a narrativa poética, o drama lírico, *Teoria da Literatura*, p. 558.

Também Carlos Reis fala da poesia em prosa, ou ao modo lírico expresso em prosa, apresentando exemplos de poemas líricos que se narrativizam: a poesia em prosa «propende a contemplar procedimentos expressivos que favoreçam o referido pendor para a concentração lírica: ritmos regulares, imagens recorrentes, efeitos rimáticos [...]» (*O Conhecimento da Literatura*, Coimbra, Almedina, 1995, p. 260).

¹¹⁷ Cf. «O romance lírico», in Capítulo I de *O Romance Lírico: o Percorso de Vergílio Ferreira*, Lisboa, Bertrand Editora, 1990, pp. 30-37.

¹¹⁸ Neste artigo publicado na revista *Forma Breve*, 1, Universidade de Aveiro, 2003, pp.7-13, Rosa Goulart dá grande atenção ao ensaio de Jorge Luis Borges, «Contar o conto», in *Este ofício de poeta*, no qual o escritor refere *as virtualidades líricas do conto*: «brevidade e contenção, exploração de situações ou momentos únicos que, apesar da narratividade que os percorre, tendem muitas vezes ao estatismo temporal, exploração de recursos expressivos próprios da lírica, enfim, pela ausência de longas digressões ou descrições e a consequente aposta na estética da sugestão» (pp.11-12). Além disso, Borges recupera o conceito épico dos antigos para quem o poeta era o narrador de um conto e acentua a ideia de que no conto vive o canto e vice-versa, sendo por esta razão que, segundo ele, o conto irá sobreviver comparativamente ao romance. A hipótese formulada por Borges, a de que o poeta ainda há de contar e cantar uma história, afigura-se como muito interessante para Rosa Goulart, que, embora não dizendo taxativamente que o conto é lírico, dá o exemplo muito concreto do poema em prosa que, na sua opinião, «se aproxima das formas condensadas do conto brevíssimo» (p.13).

José Cardoso Pires, no testemunho sobre o conto moderno a que nos referimos anteriormente, declara que uma das missões do contista é a de conferir «uma interpretação ampliada ao mais alto grau», o que nos parece ser uma questão crucial. Esta atitude narrativa concretiza-se, essencialmente, pela forma como trata os temas que elege, seja adotando técnicas discursivas (o primado da elipse, dos diálogos inconcluídos e dos desfechos imprevistos), seja optando por um estilo que, embora com características diversas, prima pela estética da sugestão e por um acentuado investimento simbólico. Imagens como «a um canto, boiando numa ilha de luz, minha irmã à máquina» (in «Amanhã se Deus quiser») ou «o motor arranca e ela parte entre os dois homens numa alvorada de galos» (no final do conto «Romance com Data») são exemplos de como o real se representa amiúde na narrativa de Cardoso Pires.

Assim, nos seus contos, a ideia de síntese está associada a um efeito de concentração de personagens e de ações, mas também a um estilo que nos aparece limado e, frequentemente metaforizado, registando instantâneos transformados, que nos obrigam a deter-nos perante a palavra fulgurante, antes sequer de pensar no que ela significa. A «interpretação ampliada ao mais alto grau» surge da intenção contida, escrita por meio do verbo já triado e depurado, e capaz de suscitar no leitor uma exegese que o compele, de igual modo, a um efeito de ampliação.

2. Interpretar os «ecos indecifráveis»

O contista mostra, na sua obra, a necessidade de regressar ao já dito, como se certos temas e alguns tons precisassem de ser trazidos de novo à praça pública. Só deste modo se entende que ele tenha reescrito algumas das narrativas de *Os Caminheiros e Outros Contos* (1949) e de *Histórias de Amor* (1952), tendo-as publicado em *Jogos de Azar* (1963). Decorrida mais de uma década, no prefácio que redige para esta coletânea de contos, Cardoso Pires marca encontro com a sua produção literária, reflete sobre aquilo a que designa por «o artesanato do escritor», reconhecendo que a escrita é uma aventura, um «jogo de fortuna e azar». Para ele, o narrador corre sempre o risco de interpretar o seu tempo, tendo de rever uma análise já feita, conferindo-lhe outros contornos oficiais que implicam alterações ao nível do texto, da ampliação ou redução

de investimentos simbólicos. Ou, então, faz um retorno e, intencionalmente, volta aos velhos temas e às mesmas personagens.

O prefácio de *Jogos de Azar* intitula-se «A charrua entre os corvos» (pp. 9-13), imagem que apõe dois elementos, o primeiro, a charrua, deslocado, sem possibilidade de reconciliação, pertence à terra, e o outro (os corvos-marinhos), pertence ao mar. Na sua qualidade de texto narrativo e ensaístico, poderia autonomizar-se da coletânea a que pertence, por força da reflexão que suscita e pelo enquadramento que permite relativamente ao discurso ideológico do autor em parte da sua obra. Por outro lado, na sua qualidade de paratexto, merece uma leitura relacionável com o conjunto das narrativas que se lhe segue e, particularmente, com o tipo de personagens escolhido. Com efeito, este texto prefacial é, como nos diz João Barrento, o «umbral» ou o lugar de entrada pelas «portas do afecto»¹¹⁹.

O escritor toma para matéria da sua reflexão uma antiga história que vive no imaginário de todos quantos passaram na costa da Albufeira e viram uma charrua deslocada do seu lugar de origem. O texto começa com uma breve narrativa para nos contar que um pescador algarvio descobrira há anos «uma charrua carcomida apontada para o mar», tendo-lhe esta imagem provocado estranhamento, pois que um artefacto de camponeses viera sepultar-se junto dos corvos-marinhos. Pelo tempo fora, ninguém obtivera uma resposta para este mistério, e o arado envelhecido veio a tornar-se um *senal*, uma *referência* para todos quantos o viam. A esse vestígio humano que gera a interrogação e o espanto chama o autor «um eco indecifrável».

Ao autor não interessa só a visão do que resta da charrua («uma haste de madeira» e «um anel pendurado nela», *op. cit.*, p. 10), mas, mais do que isso, o que já não existe e que ecoa a memória do homem: «o cabo que o lavrador tinha governado e o dente de aço que rompera a terra» (*ibid*). A charrua volve-se no *eco indecifrável*, no cerne temático, no símbolo que convida à reflexão e a partir do qual se instauram diversos patamares interpretativos. A ferramenta, que já fora energeticamente utilizada pelo homem e com a qual ele rasgara a terra, foi-se degradando e, metonimicamente, já

¹¹⁹ João Barrento, no ensaio «Pela porta dos afetos», e utilizando a via metafórica, sugere que o prefácio é a «porta dos afetos», «o umbral». O prefaciador convida o leitor a entrar pelas «portas da frente» e guia-o, se ele assim o desejar, nos primeiros passos da sua viagem pela obra literária. (João Barrento, *Umbrais – o pequeno livro dos prefácios*, Lisboa, Ed. Cotovia, 2000, pp. 9-21)

não representa a força de quem a usou, mas a incapacidade ou a impossibilidade total desse uso, a maior parte das vezes alheia à sua vontade. Acima de tudo, torna-se numa privação ou inviabilização «dos seus gestos úteis à comunidade».

Na opinião do escritor, um dos problemas mais graves que vitimizam o homem em 1963 continua a ser a *fome* que, segundo ele, é um tema cada vez menos abordado pela Literatura, e de que se têm alheado os escritores populistas, inclusive os mais exigentes: «Para mim, a charrua lançada aos corvos é um exemplo figurado da amputação do homem, um testemunho de certa destruição que se exerce, não imediatamente sobre ele, criatura física, mas sobre os instrumentos que o rodeiam, sobre os gestos e sobre as manifestações de atividade que o tornam utilizável como homem. E isso é uma outra espécie de fome, uma outra destruição». *A charrua entre os corvos* ganha, sem dúvida, relevo, na medida em que, ao operar num contexto de contiguidade, caracteriza e define o humano por um efeito de transferência dos elementos que o circundam, procedendo a uma amplificação da imagem-símbolo.

O autor acha estranho que determinados temas, como a alienação, a opressão, o desemprego e a fome (a que os escritores neorrealistas foram tão sensíveis e de que fizeram doutrina e prática), estejam esquecidos. Ao invés, ele pretende regressar nas suas narrativas breves a esses problemas básicos que continuam a atingir o homem, se bem que noutra estilo e forma. Ainda em 1963, num depoimento concedido à revista *O Tempo e o Modo*, Cardoso Pires refere-se ao facto de, «nas sociedades verdadeiramente contemporâneas, já não [haver] lugar para uma literatura de Resistência», embora se assista sempre a um *desajustamento* natural entre a sociedade e o escritor, que há de sempre reclamar ideais de justiça e de felicidade, acima de toda a materialidade e interpretando com otimismo o devir da história¹²⁰.

Se pensarmos em concreto nos seus primeiros contos, neles encontramos, em geral, seres dificilmente adjetiváveis de humanos por viverem situações intoleráveis e indignas. A amputação exercida ao homem é, com efeito, o que mais importa ler nas coletâneas inaugurais de Cardoso Pires, nas quais se destacam histórias de *indivíduos sem autoridade*, vítimas de azares ou acasos que lhes são impostos, os *desocupados*, como ele lhes chama.

¹²⁰ José Cardoso Pires, depoimento na revista *O Tempo e o Modo*, número especial (1963), pp. 70-73.

3. A desagregação do humano

N' *Os Caminheiros e Outros Contos*, nota-se uma clara opção por personagens marginalizadas¹²¹. Nesta primeira coletânea, prevalecem os miseráveis, subjugados ao poder dos mais fortes e dos que pretendem exercer a sua opressão, mesmo que sejam de condição social semelhante.

No conto «Os caminheiros», Cigarra, o cego que canta, enferma de uma cegueira dupla: a natural e a que os outros homens lhe impõem, pois Toino e Miguel só veem nele um objeto transacionável e um «animal» de faro apurado. Aparentemente, o cego precisa de Toino para o guiar, mas, na verdade, a finura e a intuição que o caracterizam são a sua maior fonte de segurança e orientação, pois conhece bem o caminho agressivo que calcorreia e presente onde se localizam as árvores, o moinho, as aves que esvoaçam em seu redor. Cigarra tudo adivinha na Natureza, pela sua escuta atenta, pela percepção sensorial, e é ela, espaço de refúgio, que o recebe enquanto os compadres negociam a sua transação.

Neste conto, o modo de alienação provém de seres que, por interesse próprio, subjugam e humilham aqueles que estão mais próximos. Serve de exemplo o percurso feito por Cigarra e Toino. Quem os visse pensaria, como diz o narrador, que se trata de dois amigos, o que não é verdade, pois Toino tem por objetivo *vender* o cego-tocador ao compadre Miguel. Este argumento está na base da criação de dois ritmos temporais opostos: Toino pretende chegar depressa à cidade para transacionar o cego e receber o dinheiro fruto desse negócio, ao passo que Cigarra, mais lentamente, segue caminho, desconhecendo, no entanto, o verdadeiro objetivo desta caminhada¹²². O

¹²¹ Cardoso Pires segue o exemplo de Sherwood Anderson (1871-1941), que deu preferência aos «andrajosos vagabundos das ruelas de Chicago, gente tipicamente até aí mantida à margem da literatura (João Gaspar Simões, prefácio a *Mestres do Moderno Conto Americano*, Lisboa, Portugália Editora, s/d, p. 13)», e de Ernest Hemingway (1899-1961), o qual, como se sabe, também escreveu nos seus contos sobre *o homem anónimo*. João Gaspar Simões, no prefácio a *Os Melhores Contos Americanos*, explicita: «Descendentes de O. Henry, Hemingway e Anderson tomam como personagens dos seus contos o homem anónimo da América. *Gangsters* e vadios, *boxeurs* e *jockeys* são os seus heróis preferidos» (p. 18).

¹²² Fustigado pelo sol e com problemas de saúde, Cigarra quer ir mais devagar, pedindo para matar a sede no Retiro, o que é liminarmente rejeitado pelo companheiro. Na versão escrita em *Jogos de Azar*, o narrador confere um maior relevo a Cigarra, acentuando o contraste entre a sua moralidade e genuinidade e a crueza do seu companheiro de viagem. Nota-se, aliás, no conto

comportamento das duas personagens permite-nos concluir que o primitivismo dos seres humanos se distingue da animalização grosseira mediante a qual outros os escravizam. Guiado pelos ritmos naturais de um tempo que não é humano, o narrador constrói e eleva a figura de Cigarra, colocando-o num patamar que o mantém íntegro, o que corresponde a uma atitude literária em nada compaginável com a que adota em relação a Toino e a Miguel.

Algumas das personagens dos primeiros contos não possuem identidade, muitas nem têm nome próprio e surgem desgarradas e destituídas de qualquer vínculo familiar ou afetivo. A maioria delas é mesmo reconhecida pela alcunha que lhes foi atribuída¹²³. Verifica-se tanto a utilização da onomástica ligada a um traço físico ou de personalidade como a ausência de denominação, aliás bastante comum no conto (e no romance) contemporâneo, o que pode traduzir-se num efetivo sinal de desenraizamento. Ao sujeito sem nome é, no entanto, dada a possibilidade de se constituir num recurso narrativo que representa o coletivo dos seus iguais.

O miserabilismo dos *desocupados* revela-se por meio de uma indumentária andrajosa (a camisa de Toino remendada e cheia de nódoas de vinho; rota a sola das botas) ou, no caso dos três soldados corrécios que vão para a prisão, através de uma vestimenta própria mas já desgastada pelo uso (os capotes são amarrados com um cordel; o casaco de Zabelinha quase não tem botões¹²⁴).

reescrito, uma atitude de maior alheamento do cego relativamente à alienação de que é vítima e uma maior aproximação em relação à natureza que o acolhe.

¹²³ Em «Salão de Vintém», o narrador chama a António Simões, Necas Três Dedos, e os seus camaradas, o *Três Dedos*. N' «Os Caminheiros», aparece *Toino*, fórmula popular abreviada de António; neste mesmo conto, o cego chama-se *Cigarra*, provavelmente pelos seus dotes musicais e por possuir uma forte ligação à terra, mais parecendo um *bicho cantante*. Os soldados corrécios de «Carta a Garcia» recebem a designação de *Dois-Sessenta-e-Três*, o *Espanhol* e o *Zabelinha* (devido à sua face efeminada). Em «Estrada 43», o homem que se queima no alcatrão é inominado.

¹²⁴ O *Zabelinha* enverga um casaco quase sem botões, que alisa com as mãos, num gesto vão e inútil. É a figura mais caracterizada no plano da fisionomia, da indumentária e das atitudes de riso nervoso e descontrolado, o que denota um claro objetivo de exposição ao ridículo. Demonstra ainda ser quem mais teme o reencontro com o sargento Ramos, por meio do chamamento - «Sua loba, venha cá, sua loba» -, expressão de interpelação abusiva e indigna feita aos soldados por parte do sargento Ramos. A fórmula linguística ecoa por todo o conto, liga o passado ao futuro e a vida à desesperança.

Apesar de os três presos estarem envolvidos na mesma situação e se situarem no mesmo patamar de desumanidade, não desempenham o mesmo papel. Zabelinha, figura apagada, repete tiques linguísticos e gestos vãos. Dois-Sessenta-e-Três, o mais afrontoso, soergue o melão e insiste na compra do vinho, o elemento que desencadeia o conflito entre os soldados e o Cabo. Por seu turno, o Espanhol é detentor de uma navalha, objeto que se relaciona (ainda que de forma embuçada, na medida em que não é usado) com o desejo de revolta e de vingança por parte dos submissos.

Na maioria destas primeiras narrativas breves, presencia-se a escassez ao nível dos traços físicos das personagens. O rosto pouco aparece descrito, salientando-se um apontamento que seja suficiente para conferir o tom de fragilidade e de abandono (como no conto «Salão de Vintém», as «faces secas e amarfanhadas» do velho Venâncio, os seus «lábios gretados»; ou, em «Amanhã, se Deus quiser», as mãos da mãe, «escuras e gretadas por golpes de facas de cozinha e pela lixívia»). Aos presos de «Carta a Garcia» reservam-se breves notas caricaturais, pinceladas que os diminuem na sua representação humana: o Espanhol tem um bigode negro que sai pelas asas do capote; o Zabelinha, «faces de garota»; o Dois-Sessenta-e-Três possui uns dedos grossos com que agarra o melão.

Além disso, contribui para um progressivo apagamento das personagens o tipo de espaço enclausurante, intensificado pela nebulosidade de uma «poeira pesada de fumo e de luz baciata» e do negrume da noite. Molduras delineadas em sombras sem rosto, acenam com elementos que traduzem a sua escassa humanidade e que se instituem como elementos compositivos de profunda significação. Um deles, o melão, faz-se imagem que percorre parte do conto. Marca o ritmo do texto, é alimento, desejo de sobrevivência, da vida que se tenta impor à aniquilação e à morte: «E então nasceu a lua. Espanhol viu-a aparecer a um canto da janela como um farrapo de sangue negro e, por baixo, o melão que Dois-Sessenta-e-Três erguia no ar» (p. 60). O fruto volve-se símbolo, que traduz, embora a título provisório (pois terá de comer o fruto antes de chegar ao Forte), a capacidade de a personagem tentar um confronto com o poder¹²⁵.

¹²⁵ Os presos formam um quadro caracterizado pela dicotomia: cabo e militares de um lado, soldados corrécios, do outro. Os militares são personagens caracterizadas em termos físicos, materiais e sociais numa lógica essencialista, cumprem de forma estereotipada o papel que lhes está reservado, funcionando de acordo com um esquema previsível, o que não quer dizer que na narrativa não perpassem tentativas de pôr em causa esta predeterminação. Desde o primeiro momento, o revisor, tomando o foco da narrativa, diz que o Cabo está cheio de medo, e os

A navalha sevilhana que se mantém aberta na mão do Espanhol representa um potencial símbolo de luta e, ao mesmo tempo, uma espécie de encenação serena por parte de quem não tem outro objeto que o torne detentor de uma memória qualquer ou lhe conceda a vã capacidade de evocar a vida: «Como uma criança acaricia uma boneca quebrada, assim fazia ele à navalha aberta na palma da mão» (*ibid*, p. 64).

Os seres de «Carta a Garcia» são criaturas sem corpo nem rosto, turvadas na luz embaciada da carruagem do comboio. Deste modo, a ausência de uma figuração faz com que se crie o vazio, a perda da individuação. Por outro lado, verifica-se neste conto a preferência seja pela instauração de imagens fixas sobre as personagens imobilizadas no compartimento seja pelo seu registo em *travelling*, daí resultando, para o leitor, a quebra da monotonia e a experiência de encontrar a libertação por meio da linguagem literária e do esquema que preside à narrativa¹²⁶.

Ao mesmo tempo que o texto explora o dinamismo na observação e na montagem, a operacionalização de certas categorias como o tempo e o espaço vai dando lugar a um adensamento trágico. A ação decorre à noite, num cenário em que a lua reflete os rostos que espreitam pela janela, devolvendo-lhes a sua triste imagem, o que se traduz numa saturação muito significativa. Num espaço exíguo que funciona como uma microprisão, até o aparecimento de um besouro é bem-vindo. De facto, os soldados corrécios fazem uma viagem morosa de que não se conhece o término, ao longo da qual tudo serve para ocupar o tempo: a caricaturação do outro, o riso, a troça, a enunciação de frases exaustivamente repetidas. A concentração do espaço, a noite como momento temporal intensamente dramático, a singularidade da ação são elementos inerentes a este conto que, em simultâneo, lhe conferem uma dimensão trágica. A ambiência conflitual aumenta, persiste a ideia de um destino fatal que há de trazer uma lenta degradação e, embora o conto não encerre com o espetáculo da morte, esta é a maior

próprios presos, por sentirem que ele receia a ronda, tentam inverter os papéis, dizendo que vão chegar ao Forte sete presos e três guardas.

¹²⁶ Na opinião de Luís de Sousa Rebelo, com *Caminheiros e Outros Contos*, «aparece uma nova técnica narrativa, técnica linear e cinematográfica, de frase bem travada, concisa, mudando constantemente o ângulo de visão da objetiva em relação ao objeto focado, como no-lo ensinaram os romancistas americanos». Esta passagem está integrada num estudo (s/ título) primeiramente publicado no *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. XXIX, nº 116, outubro de 1952 e reinserido em *Histórias de Amor*, Lisboa, Edições Nelson de Matos, 2008, pp. 181-183 (fonte que utilizámos).

certeza, quer pela presença da imagem da navalha sevilhana, quer pelo juramento a que se sujeitam as personagens no compartimento do comboio. Na história, os presos não chegam ao Forte, o que significa que a experiência traumática da viagem com endereço marcado é suficiente para traduzir o sofrimento e a opressão que o contista deseja transmitir.

O efeito de diluição da humanidade das personagens de «Carta a Garcia» passa também pela ausência de memórias (ou de uma eventual convocação de eventos passados) e pela anulação da possibilidade de ter visões de futuro. Antes, vemos os seres imersos num presente que os esmaga e os obriga a suportar o impossível. Num tempo diegético condensado, o presente é eleito para a recolha em flagrante das situações vividas. As personagens atuam numa cena ou quadro que valoriza o momento e contribui para o apagamento do que se passou e daquilo que há de vir. Relativamente a esta questão relacionada com o tempo, explica Massaud Moisés: «o passado anterior ao episódio que nele se desenrola, bem como os sucessos posteriores, não interessam, porque irrelevantes. [...] Tudo sucede como se, na existência das personagens, aquele incidente é que alcançasse densidade para fugir ao anonimato. E, fechado o parêntese em que se constitui a narrativa, a vida das personagens regressaria à opacidade que abandonara por um momento fugaz»¹²⁷.

Na narrativa em apreço, a alienação relativamente aos momentos pretéritos e os motivos que levaram as três personagens a estar presas não são tomados em conta¹²⁸. Aliás, o próprio título do conto corresponde à submissão que condiciona o destino dos presos à realização de um ato determinado¹²⁹ e a um desvanecimento do passado onde, porventura, alguma humanidade pudesse residir (Dois-Sessenta-e-Três tem uma mulher, dinheiro e umas botas), na certeza de que o futuro lhes reserva uma vivência ainda

¹²⁷ Massaud Moisés, *Dicionário de Termos Literários*, 2ª edição revista, S. Paulo, Editora Cultrix, 1978, pp.100-101.

¹²⁸ Leia-se esta passagem do conto: « – Se não queriam não se entregassem. A ideia não foi minha, não se entregassem.» // – Bom, agora não há remédio, rematou Dois-Sessenta-e-Três. O caso está arrumado e não se fala mais nisso. Que horas são?» («Carta a Garcia», p. 51).

¹²⁹ Cf. esta citação exemplificativa: « – O que está feito, está feito. Agora é aguentar e cara alegre» – «Carta a Garcia», *idem ibidem*.

pior¹³⁰. O que se passa com as personagens no Forte não é relatado, sendo objeto de diálogo com o Cabo a antevisão do que lhes pode acontecer, as condições a que terão de se sujeitar, o provável reencontro com o sargento Ramos. Ao incluir a previsão de acontecimentos, pode-se dizer que o diálogo cumpre uma função narrativa. Preenche-se o presente com o futuro, o que, neste conto, adensa a situação-limite a que os presos irão ser submetidos. Assim, o texto narrativiza-se, apontando uma inevitável dimensão futura¹³¹.

Aliás, os diálogos desta narrativa, manifestamente cénicos e cinematográficos, constituem também uma estratégia de redução da interferência do narrador na história¹³². Trata-se de uma característica commumente associada à função da cena dialogada no âmbito da narrativa. Numa obra crítica que elaborou sobre o diálogo, María del Carmen Bobes Naves defende que o desejo de procurar objetividade ou de ocultar a figura do narrador é apenas a motivação inicial. Adianta a autora que mais profundas se mostram as implicações do diálogo, pois dá-nos a “verdade” da história, o conhecimento por meio da palavra e a aproximação das personagens¹³³. Mesmo que os signos exteriores da personagem sejam desvalorizados, resta sempre a interlocução e a fala: «Los diálogos son el único ser y la vez el significar de un personaje que adquiere su sentido en su existir, y su existir es la palabra, pues es un ente de ficción literária»¹³⁴. O conto aparece, assim, como o lugar da contraencenação, da perspetivação dual, do confronto; parece que se está na presença de quem fala, optando o narrador por mostrar

¹³⁰ Os três soldados corrécios vão para o Forte, onde, por causa da água, sabem que terão de se amarrar a um pilar para conseguirem dormir com os pés levantados.

¹³¹ Deste modo se compreende a explicação de Maria Saraiva de Jesus: «é o diálogo que faz avançar a ação» («O conto realista e naturalista», in *op. cit.*, p.18).

¹³² Ponto de vista defendido por Marlise Vaz Bridi Ambrogi a respeito de alguns dos primeiros contos de Cardoso Pires. No tópico intitulado «Narrativa curta e sugestão de longo alcance», in *A Sugestão Metafórica na Obra Ficcional de José Cardoso Pires*, a professora afirma que o diálogo confere modernidade a estas narrativas e diminui a interferência do narrador na história, o qual parece um simples observador que se mantém à margem dos acontecimentos. Contudo, adianta que se trata de uma atitude de pretensa objetividade, pois percebe-se claramente que ele é a favor dos presos e contra os guardas. (pp. 29-33)

¹³³ María del Carmen Bobes Naves, *El diálogo: estudio pragmático, lingüístico y literário*, Madrid, Editorial Gredos, 1992, p. 229.

¹³⁴ Bobes Naves, *op. cit.*, pp. 228-229.

«las figuras y el desarrollo de la historia en presentaciones escénicas, es decir, evocando las figuras en acción»¹³⁵.

Além disso, o diálogo foi uma técnica muito cara aos behaviouristas, estando bastante presente na narrativa norte-americana da primeira parte do século XX. Certas inovações desta época são tomadas em conta por Claude-Edmonde Magny, em *L'âge du roman américain*. A autora confere destaque à descrição objetiva dos factos, à forte influência exercida pelo cinema, a qual teve implicações nas estratégias narrativas, nomeadamente ao nível da mudança de planos e da possibilidade de perspetivar a realidade segundo visões múltiplas. A presença destes e de outros recursos próprios do cinema, como sejam a elipse ou os efeitos de montagem, faz-se sentir em «Carta a Garcia». No ambiente enclausurante de uma carruagem de comboio perpassado por alguma luz e um conjunto mínimo de personagens, assiste-se a uma projeção do real em vários planos e com efeitos de câmara, como se estivesse a ser captado pela primeira vez, o que também exprime a noção de um olhar pretensamente objetivo. Num momento em que nada parece acontecer, a amplitude e uma espécie de registo fílmico de símbolos reiterados, de que são exemplo o melão e a navalha, servem para entrecortar a narração, dando ao leitor a possibilidade de ele próprio aprofundar uma história que, não fosse a arte de quem a conta, correria o risco de ser monótona.

A primeira coletânea publicada pelo autor (e que até agora mereceu a nossa atenção), *Os Caminheiros e Outros Contos*, coloca-nos, tal como o título indica, perante seres errantes, punidos por forças alheias e acorrentados a uma fatalidade que os desumaniza. Por muito que não configurem de modo rígido tipos comuns da nossa herança literária, como, por exemplo, o vadio ou o pícaro, com eles vizinham, integrando, igualmente, a galeria dos anti-heróis¹³⁶. Toino, de «Os caminheiros», e o velho Venâncio, de «Salão de vintém», são pobres, sagazes e engenhosos, manifestando

¹³⁵ Kurt Spang (*Géneros literarios*, Madrid, Editorial Síntesis, 1993). O autor aponta como características essenciais do conto a condensação e o resumo, na medida em que o narrador dispensa as descrições extensas, quer dos ambientes quer das personagens. Evita, igualmente, os diálogos longos, evoca as figuras em ação e privilegia o simbolismo. Por tudo isto, o autor apelida o conto de «el arte de la omisión» (p.111).

¹³⁶ O anti-herói surge na literatura do século XX como uma vítima, subordinado à miséria e à solidão. O neorealismo socorreu-se sobremaneira do destino dos *chomeurs*, que são desprovidos de qualquer hipótese de inserção na sociedade. (Claude Aziza *et alii*, *Dictionnaire des types et caractères littéraires*, Paris, Éditions Fernand Nathan, 1978, p. 16)

ambos um percurso de errância e uma frágil odisséia. Assemelham-se a pícaros, pois ambos lutam pela sua sobrevivência sob a condição de nómadas, o primeiro vagabundeia na terra, o segundo andou no mar. O antigo marinheiro narra uma história que com ele se passou já há anos no navio «Alcatraz», uma aventura feita de insurreição e marcada por um claro sentido de honra por parte de quem se sente vitimizado. As estratégias utilizadas pela tripulação injustiçada são contadas com um sabor de aventureirismo épico que se socorre da astúcia contra os que «têm a faca e o queijo na mão». O esforço foi inglório, pois Venâncio e os seus camaradas permanecerão para sempre como «marinheiros em terra», apenas portadores de alguns objetos-memória de um tempo em que foram úteis e sentindo-se ainda capazes de relatar histórias de uma valentia que, mesmo sem proveito, é lembrada com orgulho. E, na verdade, estas réstias de épico sem heroísmo à vista são a face em que se espelha o pícaro.

A loquacidade do velho e pobre Venâncio (assim como a de outras personagens dos textos inaugurais) é a única arma que lhe resta enquanto modo de expor as vivências passadas, de desafiar o poder. Neste sentido, pode-se associar a força da palavra oralizante à representação do pícaro. Este anti-herói, tal como observa Fernando Cabo Aseguinolaza, não escreve, fala. Segundo ele, deve-se ler neste tipo de texto dois aspetos essenciais: a heterologia e a oralidade. O primeiro consiste num conceito bakhtiniano e prende-se com a ideia de que o texto romanescos é o lugar de múltiplas linguagens de cariz social e ideológico que se unificam num mesmo discurso. O crítico adiciona à heterologia um outro elemento, aquilo que designa pelo *carácter ontologicamente oral* da picaresca, nele sublinhando: «una dimensión oral en su estilo», «la disposición beligerante de la palabra oral», «un sintaxis predominantemente paratática»¹³⁷.

A diversidade de discursos e o tom oralizante próprios do género picaresco podem ser lidos nos primeiros textos de Cardoso Pires. É largo o espetro linguístico que percorre registos muito variados, conforme o tipo de personagens *em cena* e o mundo a que pertencem ou já pertenceram. Há realmente uma nítida demarcação dos falares que

¹³⁷ Fernando Cabo Aseguinolaza, *El concepto de género y la literatura picaresca*, Universidade de Santiago de Compostela, 1992. Cf. o capítulo sobre a análise do estilo picaresco (pp. 74-107). O autor não deixa de nos alertar para o facto de o discurso do pícaro parecer alheio à própria enunciação, o que significa que os textos são fruto de uma situação artificial, que também contempla a tendência autobiográfica da obra picaresca.

se ajustam às figuras. Nalgumas situações, a palavra repete-se como desafio ao poder (veja-se os presos em confronto com o Cabo; os marinheiros *versus* o comandante, em «Salão de Vintém»), ilustra a conflitualidade, mas também pode transformar-se naquilo que não se diz explicitamente, que fica semiculto e que, na mesma, gera a desordem, como acontece no conto «Amanhã, se Deus quiser», através das insinuações de que o rapaz roubou dinheiro à irmã. N' *Os caminheiros*, Toino socorre-se da digressão, fala de uma cobra e de um camião, servindo-se de um meio astuto para ocultar o que realmente está em jogo na transação do Cigarra.

Noutro conto, «Estrada 43», expõe-se, igualmente, o processo de alienação do homem. O narrador confere centralidade a Manuel Pinto, ao exhibir a sua lucidez, ao permitir que ele fale da desumanidade de que é vítima¹³⁸. A ação decorre num dia só e num único espaço, é contada de forma linear e sem digressões, mas a organização discursiva mostra-se alheia aos imperativos da elipse, do resumo ou do sumário, tendo a radiografia detalhada das atitudes dos trabalhadores o propósito de intensificar o processo de vitimização dos trabalhadores-máquina. A divisão do conto em três partes permite exprimir a progressão temporal a par do relato pormenorizado do trabalho sacrificial que os homens têm de realizar. Sem dúvida, o tempo marca o ritmo avassalador da exploração do ser humano, exibindo um processo de crescente vitimização à medida que as horas passam.

Nesta narrativa, subsistem reminiscências típicas do conto realista como a *abertura*, na qual o narrador privilegia a descrição do espaço físico – uma charneca sem vida, queimada pelo calor do sol, que é metáfora da vida dos homens que a ela terão de resistir. O trecho descritivo surge, então, de modo deliberado, e, embora presente num género que prima pela concentração, mostra-se necessário à história em causa. Não se trata de uma excecência mas de uma estratégia que intensifica o discurso judicativo e ideológico do narrador. A reflexão de um dos teóricos do género contístico, Baquero Goyanes, permite-nos fazer tal leitura: «si, por imperativo del tema, ha de haber en un cuento alguna descripción paisajística [...], puede observarse cómo el paisaje se incorpora al cuento no de forma sobrepuesta y embarazosa, sino implicado

¹³⁸ Manuel Pinto foi obrigado a deixar a mulher em vésperas de dar à luz e de não saber novas dela. Tem uma atitude vigilante em relação às manobras do capataz e grava, como se fosse uma câmara, o espetáculo árduo que é alcatroar uma estrada num dia de calor intenso.

decisivamente em su textura argumental, convertido en componente imprescindible de ésta»¹³⁹.

Além da atenção dedicada ao espaço, a narração enfatiza o esforço de um trabalho desmesurado, sistematicamente pontuado pela voz do capataz que impõe a aceleração do ritmo de trabalho a homens que mal conseguem sobreviver ao calor intenso do verão e que têm a seu cargo uma tarefa de difícil concretização, que os obriga a suportar as maiores agruras, como quando um deles é queimado no rosto com alcatrão. Verifica-se, neste conto, que o tempo humano parece nunca satisfazer os desígnios de um tempo voraz inerente a uma ordem superior, que tudo transcende e instrumentaliza.

Assim, apesar de se constatar um certo protagonismo de Manuel Pinto, e de este ser a voz consciente que anseia por dignidade, no mundo desta narrativa vivem seres com um problema comum. Fundamentalmente, o narrador conta em pormenor os atos das personagens, valorizando a perceção de Manuel Pinto relativamente ao mundo que lhe é dado a observar. As duas atitudes convergem numa mesma finalidade: a de proceder à denúncia da reificação do homem, dando exemplos gritantes de como ela se processa.

As estratégias adotadas pelo narrador de *Os Caminheiros e Outros Contos* tendo em vista expor a alienação são indissociáveis do tipo de personagens, dos atos que realizam e dos espaços onde se movem. Como locais de eleição, surgem a rua, o cais ou espaços interiores geralmente opressivos, correlatos da marginalidade e da miséria. No concernente à caracterização das figuras, intensifica-se a ausência de identidade através da derrogação do nome próprio e de uma rarefação de traços físicos, que representam o definhamento e a fragilidade da sua condição.

O tempo, componente que acentua a ambiência opressiva, estatiza-se. A eternização do presente alia-se à noção de que o momento vivido e intensamente dramático é o que mais importa reter. Sem passado nem futuro, as personagens submergem estagnadas, o que significa que a aparente inexistência de um fluxo temporal tem consequências na semântica do texto. Assim, resta-lhes a memória da

¹³⁹ Mariano Baquero Goyanes, *Qué es la novela, qué es el cuento*, 3ª ed., Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 1998, p.150.

palavra, para lutar, expurgar os medos, rememorar aventuras, afirmar a experiência do humano por meio de uma linguagem que as identifica.

A arte de Cardoso Pires é mesmo essa: permitir que o diálogo mostre as personagens em ação, conjugando as suas falas com a arte de as descrever e de narrar a ação num registo de dignidade.

De um modo geral, os *caminheiros* das primeiras narrativas trilham um percurso de profunda significação. Caminhar implica estar em trânsito, ser nómada, não ter um mundo de pertença ou ficar desenraizado do seu reino de origem. Neste sentido, o conto aparece como o espaço que dá voz às personagens, escutando as mais débeis. O escritor esquadrinha os escaninhos da sociedade, preocupa-se em desocultar o obscuro e ilumina a desagregação do humano.

4. Figurações de luz e fumo: a iluminação dos instantes objetiváveis

Em certas narrativas breves de Cardoso Pires, existe um processo de metaforização resultante de um cruzamento entre as imagens de luz e fumo. Parece que o real revestido de um aspeto nebuloso procura um narrador que o desoculte, ou, então, a voz narrativa perscruta por entre as aparências o verdadeiro sentido das coisas.

Há contos que explicitam esta vocação de ver o mundo para lá dos obstáculos que se podem interpor à sua perceção. «Nós aqui por entre o fumo» (título sintomático de uma das narrativa que integram *O Burro-em-Pé*) versa a pobreza de uma família e a ilusão de que se pode *sair do fumo* e ter uma vida melhor. No conto «Lulu», de *A República dos Corvos*, espaços e personagens são invadidos por uma fumarada intensa, de difícil desvanecimento. «Rolos de fumo» envolvem o Bisonte (ficando ele translúcido) e ocultam as damas e seus cães, que, semelhantes a estátuas, se apagam na sua indiferença, em ambiência ofuscante ou mesmo, quando reaparecem, recortadas pela luz.

Noutros textos, a luz e o fumo, para lá de implicações semânticas, exercem um papel determinante na focalização da narrativa e na posição ocupada pelo narrador. A luz desempenha a função de orientar o olhar em relação aos instantes que devem ser

registados. A sombra, por seu turno, contrasta com o luminoso, dando-lhe relevo, e, por outro lado, vai conferindo um certo obscurecimento, assinalando a progressão temporal e, com ela, trazendo novas interpretações que precipitam o desenlace. Grande parte das *Histórias de Amor*¹⁴⁰, a nosso ver, utiliza este recurso narrativo.

O título desta segunda coletânea de contos remete para uma inegável ironia. São narrativas escritas entre 1949 e 1951, bastante inovadoras no que respeita aos domínios temático, técnico-narrativo e estilístico, que perscrutam um sentido mais profundo ao nível das relações humanas, particularmente nas rotuladas de *amorosas*, desvendando-lhes o seu lado falso ou impossível, a sua inevitável efemeridade, os enganos de alma, o mero culto da aparência e dos rituais que resultam na reificação de um sentimento que, por vezes, pouco tem de sublime.

Nesta obra, estamos perante narrativas cuidadosamente planificadas no que concerne à enunciação e à depuração do estilo. Nelas existe, de facto, uma aposta relevante na variedade das estratégias discursivas adotadas, por muito que se assista também à execução de determinados procedimentos que, por norma, se utilizam em muitos dos contos modernos. É o caso de certos começos ou formas de abertura de «Week-end» e «Romance com data», que privilegiam a descrição sucinta das personagens e uma breve apresentação do cenário onde decorre a ação, implicando, assim, uma redução no que toca ao momento comumente designado por *exposição*. Esta característica, recorrente no início do conto moderno, foi sistematizada por Helmut Bonheim nos seguintes termos: «The obviousness of description in the modern story is reduced, then, by reducing the size of the block of exposition, by distributing the exposition over the first few pages, and, above all, by mixing description with the other narrative modes, primarily report»¹⁴¹.

¹⁴⁰ Coletânea que reúne contos escritos entre 1949 e 1951, publicada pela primeira vez em julho de 1952 e apreendida pela Censura a 26 de agosto do mesmo ano. Constam desta primeira edição os contos «Week End», «Uma simples flor nos teus cabelos claros», «Ritual dos pequenos vampiros»; «Romance com data», e a novela «Dom Quixote, as velhas viúvas e a rapariga dos fósforos». O conto «Romance com data», na versão datilografada que existe no espólio do escritor, aparece com o título de «Romance 1951», tendo sido alvo de reescrita. Todos estes textos foram revistos, sujeitos a uma nova escrita, que espelha algumas mudanças significativas, e publicados de novo em *Jogos de Azar* (1963). Apenas o conto «Romance com data» não foi incluído nesta coletânea. Na 2ª edição de *Histórias de Amor*, editada em 2008, estão assinalados os cortes feitos pelo censor.

¹⁴¹ Cf. Helmut Bonheim, *The Narrative Modes: Techniques of the Short Story*, Woodbridge, Suffolk, D. S. Brewer, p. 97. Determinados começos, tradicionalmente consagrados nos contos

No conto «Week-end», o par amoroso vive, intensa e nervosamente, o fim da sua relação clandestina no quarto de um hotel barato, pois a mulher é casada e não consegue libertar-se do *cerco* que o marido lhe impõe. O leitor assiste a uma alternância entre a efusividade da relação passional e a exposição ou ilocução da mulher relativamente aos motivos que a levam a abandonar o amante e que, são, afinal, os verdadeiros antecedentes que irão pôr fim à relação e que estão na origem do desfecho do conto.

Em «Week-end», o narrador concretiza, sem dúvida, o princípio da brevidade, preferindo selecionar a informação que mais lhe convém. Ademais, essa noção associa-se à tendência deste conto para a contenção¹⁴², dado que as personagens não são submetidas a uma sucessiva sequência de ações, pois a história é contada de forma breve, em duas cenas (a que dá conta do encontro entre os dois amantes e a que, no final, testemunha a ida do rapaz a uma esplanada), cumprindo o que é suficiente para se entender a ação como resultado ou consequência, já próxima do epílogo¹⁴³.

Além do critério de seletividade, na arte de narrar estes *contos de amor*, prevalece uma visão tendencialmente objetiva, isto é, com a intervenção mínima do narrador, o qual observa as personagens em lugares recônditos (um quarto, por exemplo) e em situações privadas, mas não lhes perscruta a intimidade. Isto significa que ele faz a inferência das emoções e da interioridade a partir do que é visível¹⁴⁴.

do século XIX, como a contextualização do tempo e do lugar, a caracterização pormenorizada do herói e a apresentação dos antecedentes, são claramente desvalorizados.

¹⁴² Norman Friedman estabelece a diferença entre “história dinâmica” e “história estática”; para ele, «una historia dinámica, mientras tanto, hace a sus protagonistas atravesar una sucesión de dos o más estados y se ve así obligada a incluir muchas etapas causales de las que se desprenden estos estados. Es por esto que una historia estática será normalmente más corta que una dinámica.» («Qué hace breve un cuento breve?», in Carlos Pacheco, Luis Barrera Linares (compiladores), *op. cit.*, p.94). Este artigo de Friedman foi originalmente publicado em *Modern Fiction Studies*, em 1958.

¹⁴³ Norman Friedman refere-se a esta questão do seguinte modo: o conto «simplemente muestra a sus protagonistas en un estado u outro e incluye sólo lo suficiente para revelar al lector la causa o causas de las cuales esse estado es consecuencia» (*op. cit.*, p. 104).

¹⁴⁴ Assim o explica Anderson Imbert: «Nos enteramos de las emociones de alguien por sus ademanes, voces, lágrimas, risas, por la palidez o por el rubor, en fin, por el lenguaje visible e audible de su cuerpo» (Enrique Anderson Imbert, *Teoría y técnica del cuento*, 4ª edição, Barcelona, Editorial Ariel, 2007, p. 62).

Com efeito, nos contos «Week-end» e «Romance com data», o narrador situa os amantes num ambiente da máxima privacidade, faz uma radiografia dos seus gestos, acerca-se dos elementos que descreve, favorecendo, ao mesmo tempo, a impessoalização e privilegiando quer uma perceção despida de interioridade, quer o recurso à cena dialogada. Verifica-se uma alternância entre *ação resumida* e *ação encenada*¹⁴⁵, embora o narrador favoreça a última.

A preferência pelo registo de momentos essenciais, segundo uma estratégia de distanciamento, não se reduz a uma simples recolção de fragmentos, é, antes, uma sucessividade consequente. Massaud Moisés, numa recensão crítica que fez aos contos de José Cardoso Pires, afirma que neles o narrador assume uma atitude de registo fidedigno dos seres e objetos, captando-os nas suas variações de luz¹⁴⁶. De facto, assim é em alguns dos contos de *Histórias de Amor*. Mas, porque as coisas se transmutam, a perceção que delas se faz também se altera e, por detrás da montagem das cenas, se depreende um outro nível de interpretação mais profundo. Repare-se que, em «Week-end», as reações do homem às constantes justificações da companheira são expressas por meio de escassas palavras e através de gestos de afeto que coabitam com o estatismo de um corpo que se entrega e que, ao mesmo tempo, vai ficando só («Tinha-o ao lado dela, estendido, com os olhos abertos contra o travesseiro e a boca escancarada.», *ibid*, p. 23). Aliás, um dos aspetos mais curiosos deste conto prende-se com as ondulações e as posições corporais do moço, as quais traduzem a progressiva distância que aos poucos se instaura entre ele e a amante: deitado, ora olha para o teto,

¹⁴⁵ Conceitos utilizados por Anderson Imbert («Cuento de acción resumida» e «Cuento de acción escenificada», *op. cit.*, pp.78-79). Tal como afirma o autor, «El cuento – o la parte escenificada de un cuento – da la ilusión de que corre ante los ojos del lector. El narrador se ha escondido. [...] El efecto es como si la narración se desarrollara por sí misma, como si fuera semoviente» (*ibid*, p.79). De qualquer modo, faz notar que «el narrador no desaparece jamás de su narración, por mucho que quiera impersonalizar-se» (*ibid*, p. 83).

¹⁴⁶ A estratégia de registo das suas personagens e do próprio espaço físico onde se inserem levou Massaud Moisés a extrair esta ilação acerca de alguns dos contos de José Cardoso Pires: «Sem *plot* aparente, montam-se em torno de sugestões, rápidos apontamentos que se vão acumulando à semelhança dum quadro impressionista, em que o movimento nervoso do gesto pictórico busca surpreender a mutação veloz do tempo e da claridade solar. Nada mais realista, ao menos como propósito de fidelidade aos seres e objetos captados. Realismo de fotógrafo sequioso por descobrir nuances reverberantes no bailado de luz e sombra» (Massaud Moisés (selecção, introdução e notas), *O Conto Português*, 6ª edição atualizada, São Paulo, Cultrix, 2005, p. 347).

ora tem «os olhos abertos contra o travesseiro» (*idem ibidem*), ora está «de olhos cerrados, [...] sentindo a luz da tarde a desfazer-se nas pálpebras» (*ibid*, p. 25), ora se vira para o estore, que lhe permitirá fazer a transição entre o interior e o exterior, pois, a partir dele, verá a amada atravessar a praça, despedindo-se dela para sempre¹⁴⁷.

Por outro lado, a atitude do narrador, propensa a uma descrição dos seres nos seus cambiantes mais exteriorizáveis, capta a brevidade de instantâneos decisivos: «Riram os dois, *perdidos* na claridade morna do quarto.» (*ibid*, p. 18). O riso exhibe uma alegria intensificada pela perturbação e pelo efêmero, sendo que a vivência em causa já incorpora o gérmen da dissolução. As personagens escutam no silêncio a vida que corre e o percurso do tempo, que, como um rio, leva na sua corrente a euforia, substituindo-a pelo vazio e pela distância:

Depois ficaram em silêncio, a ouvirem os ruídos de fora, os pregões de mariscos frescos para a boa cerveja, a música do rádio que havia na pequena praça, às vezes um fado, às vezes o ritmo dum *blue*, ou ainda o vendedor de sorvetes, cada cor seu paladar. Tudo aquilo boiava por ali, na claridade do quarto, *com o cansaço e a indiferença das coisas vindas a grandes distâncias do tempo.* (*ibid*, p. 21 – sublinhado nosso)

Num espaço tão fechado, a narrativa abre-se à inter-relação dos corpos mediante a projeção da luz. No início do conto, a luz preenche o fundo e a ambiência, mas, gradualmente, vai assumindo a função de focalizar os pormenores («os dentes brilhando contra a luz», *ibid*, p. 20) e de ser metáfora da relação amorosa, pois tanto ilumina e renova as experiências sensoriais, como prenuncia um malogrado desfecho:

O moço ergueu-lhe a cabeça nas mãos para lhe beijar as pálpebras e viu a luz correndo por toda ela, à flor da pele, as lágrimas a tremularem nos olhos azulados (*ibid*, p. 21).

Próximo da despedida, o rapaz deixa-se povoar pela calma e pela claridade, retendo no olhar e na mente a imagem corpórea da amada que a luz do sol ilumina. O

¹⁴⁷ «Week-end» é uma narrativa que progride em dois ritmos temporais diversos: a mulher tem gestos prematuros de despedida, manifesta alguma superficialidade, chora e apressa-se a ir apanhar o autocarro. Pelo contrário, o rapaz imobiliza-se em termos físicos e emocionais, prepara-se para viver o tempo da sua solidão e, no final do conto, vai para uma esplanada onde se evade na ingestão de bebidas alcoólicas, pedindo também um café para «ter a memória viva» e poder guardar em si as vivências de um amor que não volta.

foco da narrativa é, deste modo, da responsabilidade daquela personagem, o que consiste numa atitude que não só diminui o poder demiúrgico do narrador, mas também transmite a ilusão de uma percepção que se faz pela primeira vez.

No conto «Uma simples flor nos teus cabelos claros»¹⁴⁸, a história de Paulo e Maria progride em três momentos essenciais que têm como cenário a praia e o restaurante, espaços que contrastam ao nível das figurações de luz e fumo.

As imagens iniciais inundam-se de luminosidade, correlativas da paixão e da liberdade experimentada pelos amantes. Paulo assume várias vezes a focalização da narrativa, sobretudo no que toca à percepção de Maria¹⁴⁹. O percurso até ao restaurante retira atenção ao envolvimento amoroso, privilegiando a descrição do local, resultante da estrita visão que as personagens conseguem obter do real circundante e, por isso mesmo, respeita aquilo de que elas se vão dando conta à medida que avançam. Esta percepção regista-se por meio de traços impressionistas («as manchas esfarrapadas dos chorões rastejando pelas arribas arenosas», *ibid*, p. 36), salientando-se os elementos observados que expressam as marcas da tempestade e da maresia do inverno.

O jantar à luz da vela, num restaurante mal iluminado e em total silêncio, projeta representações essencialmente marcadas pela sombra. A narrativa surpreende-nos porque não se constrói com base no diálogo entre os dois jovens namorados, mas é sobretudo preenchida pela presença quase monologante do estalajadeiro, figura a quem é dado um significativo relevo. Aos poucos, a visão tranquilizadora que Paulo tece da sua amada alterna com a percepção que ele vai tendo do proprietário do restaurante, que ocupa o espaço da sombra e de quem a luz reflete traços grotescos («a luz da vela só lhe apanhava a testa mirrada, desfazia-se pelas barbas grossas de cão de azenha e toldava de sombra o resto da figura.», *ibid*, p. 38).

O estalajadeiro é enigmático. Assemelha-se a um detetive, numa permanente vigília. Justifica cada alteração do mundo em seu redor, como se tudo controlasse

¹⁴⁸ Este conto tem duas narrativas: num primeiro nível narrativo, Quim, marido de Lisa, lê um livro no qual é contada a história de Paulo e Maria, dois jovens que têm uma relação passional, estão na praia e vão comer a um restaurante. A história de segundo nível relaciona-se em termos temáticos com a primeira, num esquema de oposição: Quim e Lisa têm uma relação de longa data, marcada pelo desgaste, ao passo que Paulo e Maria vivem momentos de comunhão e alegria, pelo menos até chegarem ao restaurante e dialogarem com o estalajadeiro.

¹⁴⁹ Repare-se nesta passagem do início da narrativa: «Paulo ficou de pé no areal, a vê-la correr» («Uma simples flor nos teus cabelos claros», p. 31).

através do dom de uma infalível previsibilidade. O aparecimento desta personagem mostra-se consequente no plano da dinâmica da narrativa. O cão que ele possui surge como uma mola desequilibradora capaz de fazer colapsar toda a relação amorosa, pois a rapariga insiste em vê-lo, mesmo sabendo tratar-se de um bicho feroz. Este seu gesto significa um misto de ousadia, desafio e desprendimento que, neste contexto, equivale a uma espécie de autodestruição ou de busca de proteção na figura do homem, o que indicia, nas entrelinhas, o fim da relação amorosa com Paulo. Consiste, enfim, num pormenor que assume coerência, na medida em que é passível de ser confirmado nas falas dos dois jovens, nomeadamente na sua verbalização atribulada e elíptica. Deste modo, e imprevisivelmente, a personagem ligada ao espaço sombrio transforma-se num mecanismo narrativo que, propositadamente, ajuda à precipitação do desfecho infeliz desta história de amor.

No conto «Romance com data»¹⁵⁰, o corpo feminino é visto à luz do luar e na perspetiva do jovem amante. A perceção sensorial reescreve-se através de uma comparação correlata de uma imagem sagrada e, ao mesmo tempo, instintiva¹⁵¹:

Agora estão ambos sob o lençol e mesmo assim o homem vê-a inteira como uma madona recortada em fundos ancestrais. Uma figura de mulher na elegia da sua condição, longínqua, com uma tradição incomensurável de fêmea e portanto poderosa e bela («Romance com data», p.148).

No final do conto, a visão irreal¹⁵² da mulher, que fora dantes apresentada, é análoga à que existe no álbum que o escultor folheia: «Só agora o homem olha o álbum que lhe pende dos dedos. Está aberto numa reprodução antiga, um nu no fundo secular púrpura e ouro velho [...]» (*ibid*, p.161). Ao longo desta narrativa breve, fica-se com a

¹⁵⁰ Trata-se de um título duplamente significativo: por um lado, expressa a rapidez da rapariga em fazer a aprendizagem do amor: «Ouve, amor. E se não aprendermos? Se não conseguirmos aprender nestes dois dias?» («Romance com data», p. 149). Por outro lado, este amor, tal como todos os outros da obra em análise, depressa acaba, dado que a rapariga é presa pela polícia.

¹⁵¹ Esta visão que rapidamente se amplifica retoricamente, retirando a visão corpórea da sua literalidade e elevando-a a um plano intemporal, é um aspeto muito significativo do conto «Romance com data».

¹⁵² Veja-se um exemplo de irrealidade: «Debruça-se mais, os contornos esfumaçam-se muito, mas só o bastante para que apareça ao homem completamente mergulhada no fundo antigo e irreal, colorida no esmalte dos séculos. E, fica de marfim, púrpura e ouro vermelho, à luz verde de plátanos» («Romance com data», p.149).

ideia de que o amor se experiencia, mas facilmente se dissolve e só na arte colhe perenidade.

Em «Dom Quixote, as Velhas Viúvas e a Rapariga dos Fósforos»¹⁵³, a protagonista, Esmeralda, é vítima de uma avó, uma velha viúva e dos falsos heróis (os dom quixotes hodiernos que já não buscam o amor e que, ao invés do Rocinante, se fazem transportar em luxuosos automóveis). Em geral, as personagens e as vozes que perpassam na diegese propõem-se condená-la, apenas o narrador homodiegético pretende até ao fim resgatar a sua inocência e pureza, procurando, ainda que de modo não explícito, as causas que podem estar na base do comportamento desviante da jovem.

A história estrutura-se em quatro capítulos, que equivalem à elaboração dos seus momentos-chave. Efetivamente, o narrador-personagem, «com os seus sentidos alvoroçados» (*ibid*, p. 62), narra etapas específicas da sua relação com Esmeralda, não só os encontros no jardim mas também o da chegada a casa e bem assim o velório da rapariga.

Embora o tempo cronológico seja extenso, predomina a noite, indissociável do percurso da protagonista, da qual nunca se depreende com exatidão nem a sua verdade nem a sua essência. Consiste, isso sim, numa personagem que se vai construindo aos poucos, por meio da evocação, da observação e da capacidade de efabulação do narrador. A jovem Esmeralda, de alguma forma, *morre* logo no início da história, ao mostrar-se uma figura sem paixão e sem corpo, petrificada, um escuro invólucro sem alma.

O segundo momento da história vive essencialmente de um episódio marcado pelo dramatismo, e de que o narrador é testemunha: Esmeralda, em estado de quase moribundez, chega a casa, numa ambulância. O acontecimento gera compaixão no íntimo do narrador-personagem, contrariamente ao que acontece com as mulheres, suas vizinhas, que especulam sobre a razão de ser dos elementos que a rapariga tem dentro da malinha cor de medronho – as caixas de fósforos e os números de telefones –, para elas, inequívoco sinónimo de viciação e de um corpo que se prostitui. Em face dos seus gestos mesquinhos, num ambiente rarefeito de luz, o narrador, pejorativamente, compara uma das mulheres a «um grande pássaro em chamas a esgravatar num

¹⁵³ A narrativa está publicada em *Histórias de Amor* e em *Jogos de Azar*.

monturo» (*ibid*, p. 59), e a outra, com xaile, a «um enorme corvo a sacudir umas asas de franjas de lã» (*ibid*, p. 60). A vivência deste episódio permite conhecer as condições de vida da personagem, o espaço da sua habitação, miserável, desolador e dominado por uma figura grotesca – a avó – cega, má e desdentada.

O narrador recria, no terceiro capítulo, tudo quanto pode ter acontecido a Esmeralda na noite em que foi encontrada na estrada. No plano da sua memória inventiva, a rapariga parecia ser o que não era: simplesmente andava nas estradas de noite, deixando-se atrair pelos cavaleiros românticos.

As pistas da sua inventividade são, de certa forma, confirmadas quando se encontra novamente com a moça no jardim. Ao vê-la morder os fósforos, compreende a profusão destes elementos na sua carteira e, ao aperceber-se das marcas das dentadas que a avó lhe dava, pressente a sua morte, não por ter desmaiado numa malograda noite de *amor*, mas pelos maus tratos por ela infligidos e pela intensidade das sombras que varrem o seu rosto mirrado. O velório de Esmeralda encaixa-se no relato deste último encontro no jardim, local idílico que o narrador retém na sua memória: «Para mim, ela ficou sempre ali, perpetuada na presença da noite e no sorriso dos primeiros dias». (*ibid*, pp. 102-103)

A falta de sentimentos nobres denuncia-se através da atenção que é concedida à descrição da ambiência vivida, à superficialidade do ritual, no qual ocupa lugar de relevo a conversa sobre a falta de dentes, pontuada por uma ou outra oração. As viúvas, «de mandíbulas escancaradas ao céu» (*ibid*, p. 93), lastimam a sua falta de dentes, sinónimo de degradação, e, segundo a avó de Esmeralda, último reduto da força de um velho, daí que, para ela, fosse legítimo e natural dar violentas dentadas à neta como forma de impor a sua autoridade. Esta parte da narrativa é substancialmente expressionista, na medida em que a apreensão do real se faz por meio da caricatura e do grotesco.

O mais interessante de ler neste texto de Cardoso Pires prende-se, na verdade, com o entretecimento de fios indiciais que estão na posse do narrador e que vão sendo sempre retomados e confirmados, conferindo solidez e coerência à tessitura da narrativa. Subjaz a esta história a intenção de desmistificar uma determinada realidade. Assim, as figurações de fumo são, no nosso entender, as imagens equivocadas das personagens que habitam a diegese e que têm uma visão limitada acerca de Esmeralda.

Equivalem à penumbra e à morte que ensombra o seu ser e lhe prepara um desenlace fatal. Ao invés disso, o narrador homodiegético escuta a personagem, está atento a todos os seus sinais, segue com clareza tudo quanto lhe acontece, reivindicando, num gesto de lucidez e humanidade, a ideia de que a narrativa serve de apelo a uma maior justiça, que garanta a defesa dos oprimidos.

5. O tempo suspenso

5.1. As verdades da fábula

N^o *A República dos Corvos*, Cardoso Pires procede a um impressionante exercício literário assente na tradição ligada à simbólica animal. A presença obsidiante de bichos cuja morfologia reconhecemos e de outros bastante inverosímeis, num mundo que é dominado pelos homens, está na origem de universos inusitados a que o autor português soube dar corpo e que surgem na esteira de outros textos ficcionais que se destacaram em toda a literatura mundial, como «O Corvo» (de Edgar Allan Poe), o «Bestiário» (de Cortázar), os contos «Um cruzamento», «O abutre» e a novela *Metamorfose*, de Franz Kafka, ou *O Livro dos Seres Imaginários* (ou *Zoologia Fantástica*), de Jorge Luis Borges, espécie de *Physiologus*¹⁵⁴, onde desfila uma galeria de animais mitológicos¹⁵⁵.

Os bichos d^a *A República dos Corvos* coabitam com o homem e invadem a sua intimidade, sujeitando-a aos limites do grotesco. O livro em causa mereceu esta explicação por parte do seu autor – é «a descrição duma paisagem cultural povoada de

¹⁵⁴ O *Physiologus* ou *Fisiólogo*, que integra os monstros e seres maravilhosos da Idade Média, foi escrito entre o século II e o século V d. C.

¹⁵⁵ Borges descreve animais absolutamente fantásticos, tais como: o Galo Celestial (de que todos os galos da terra descendem); o Cervo Celestial (assim como o Galo Celestial, é de tradição chinesa; desconhece-se a sua forma; vive debaixo da terra); a Hidra de Lerna (de nove cabeças e venenosa); as Lâmiás (eram misto de mulher e de serpente); o Manticora (com cara de homem e corpo de leão).

N^o *A República dos Corvos*, de Cardoso Pires, existe um gato de pelo azul, porcos-voadores, um pássaro que fala e insetos estranhos.

animais secretos que circulam dentro do homem corrente»¹⁵⁶. Na realidade, de conto para conto, é diversa a simbologia exercida pelos diferentes animais.

A história que empresta o título à coletânea mostra-se subsidiária da fábula, pois tem como protagonista uma ave dotada de características humanas, que conflitua, não com outra personagem em concreto, mas com todos os fabuladores que, à semelhança do sacristão, teimam em resgatar um passado remoto e lendário, lembrando vezes sem conta a história de S. Vicente e a de Santo António: «Lisboa é afinal a República dos Corvos. Uma cidade que passa a vida a criticar as caravelas dos mitos mas que acaba sempre por embarcar nelas, embalando os mortos lendários» (entrevista citada).

Luciano Batista Pereira, que aprofundou o estudo sobre a fábula literária, afirma que ela consiste num género narrativo dotado de sequências dialogais, inserindo-a «no conjunto mais vasto da literatura alegórica sobretudo pela sua intenção disciplinadora de condutas»¹⁵⁷. No caso d' «A República dos Corvos», prepondera uma visão satírico-crítica e não tanto o propósito didático de apontar uma moral ou de ditar uma verdade inquestionável. Os mundos de Cardoso Pires moldam-se de acordo com uma grande flexibilidade de princípios, põem em causa o que está instituído, fazendo-nos refletir e deixando em aberto o caminho a seguir.

Manuel Mañas Núñez, numa síntese que elaborou sobre a fábula, explica que este género literário tem variado mais na forma do que no tom, obedecendo a um esquema narrativo que se tem mantido rígido ao longo dos tempos – «*situación* de base (que conduce al conflicto); *acción* de los personajes (que eligen entre las posibilidades de una situación dada); y *conclusión* o *evaluación* del comportamiento elegido (que se refleja en el resultado pragmático de la acción, al ser esta calificada de inteligente o de necia)»¹⁵⁸. O autor elege como aspeto caracterizador da fábula esópica, o conflito entre duas ou mais personagens ou o choque entre condições sociais opostas, defendendo que

¹⁵⁶ José Cardoso Pires em entrevista a José Carlos de Vasconcelos – «José Cardoso Pires, na República dos Corvos e outros bichos», *JL*, 6 de dezembro de 1988.

¹⁵⁷ Luciano Batista Pereira, *A Fábula em Portugal. Contributos para a História e Caracterização da Fábula Literária*, tese de doutoramento apresentada à Universidade Nova de Lisboa em 2003, p. 20.

¹⁵⁸ Manuel Mañas Núñez, «Pervivencia de la fábula latina en la literatura española: Fedro en Mey, Samaniego e Iriarte», *Forma breve, A Fábula*, 3, Universidade de Aveiro, 2005, p.55.

«el papel del fabulista no consiste tanto en incitar a la virtud, como en resolver la antítesis entre la verdad y la mentira, entre la apariencia y la realidad» (*art. cit.*, p. 56).

Ora, o conto de Cardoso Pires – «A República dos Corvos» – não segue o esquema lógico apresentado na medida em que não encena um confronto entre o corvo e outra qualquer personagem diametralmente oposta. Todavia, nele se lê um diálogo tácito, pois o Corvo responde a todos os discursos que ouve, mas só os leitores o escutam. Tudo quanto ele diz visa radicalizar posições, afrontar lugares comuns, firmar uma atitude que tem como objetivo denunciar vários logros. O Corvo ouve e percebe uma realidade social e humana trôpega, viciada pela bebedeira, pois Lisboa deixou-se invadir por ébrios que contam histórias entremeadas de loucura. Por isso, este conto com esta personagem só pode ser um grito contra os *clichés* ou o anquilosamento cultural e provinciano de um país que vê corvos e naus vicentinas que, inevitavelmente, se foram esboroando no tempo, mas que ainda não se apagaram de modo indelével¹⁵⁹.

O Corvo do texto de Cardoso Pires é, sem dúvida, uma figura complexa. Por um lado, constrói-se dos traços que vulgarmente lhe são atribuídos, como a agudeza, a independência e a ousadia, patentes em livros ou em enciclopédias que o narrador mostra ter consultado para deles extrair citações comprovativas a seu respeito – «A própria Enciclopédia Portuguesa e Brasileira, depois de muitos rodeios, afirma que o corvo é velhaco e ladrão [...]» (p. 9)¹⁶⁰; «O corvo é bicho de coragem, dizem os livros» (p. 22). Por outro lado, Vicente, embora privilegie a sua liberdade, apenas salta e corre, pois o dono da taberna onde reside cortou-lhe as asas, impedindo-o de voar. Metaforicamente, esta amputação obriga-o a nivelar-se pela esfera do humano, detetando, nas ruas de Lisboa, as vicissitudes mediante a sua visão perscrutadora. Possui um «olhar libertino» que abala o coração das pombas do largo das Freiras Descalças e

¹⁵⁹ Atente-se no seguinte excerto do conto: «Lisboa é uma república de corvos, tem estórias de corvos a dar com um pau. No entanto, se formos a ver bem, o que encontramos por toda a parte é bicharada de fábulas, monstros domésticos disfarçados de canários, de cachorros, de saguis e de mil animais de estimação, e corvos, propriamente corvos, nada. Estão aonde? No brasão da cidade? Conversa. Só pessoas como o sacristão das Freiras Descalças é que podem acreditar nisso de dois corvos desnaturados andarem a passear um esqueleto pelos mares da eternidade.» (p. 25)

¹⁶⁰ O Corvo nega o que sobre ele se afirma na enciclopédia. A citação em causa, técnica básica da intertextualidade, é a única que surge explicitamente referenciada no conto, o que não se passa com outras alusões ou transposições que nele ecoam e que obrigam ao reconhecimento e à interpretação por parte do leitor.

desenvolve laços de forte amizade com a sua vizinha galinheira, a qual lhe retribui o afeto com alimentos gostosos. Pretendendo rejeitar o *status quo*, confessa-se «ateu praticante» e reage implacavelmente a toda a espécie de credice ou lenda presente no discurso dos bêbados que frequentam a taberna.

Este Corvo, incisivo e contestatário, compadecido dos mais fracos, às vezes «desiludido com o mundo», ouvinte atento e observador de excelência, capaz de memorizar um rol inesgotável de histórias e de conseguir reelaborá-las para as poder questionar, surge-nos já como uma espécie de *alter-ego* do autor, já como uma voz que comanda a narração. Por isso mesmo, Maria Fernanda Abreu defende que a sorte do corvo Vicente «foi ele ter sido encontrado, e olhado, e escutado por quem lhe escreveu a *rebeldia*: um narrador cúmplice, companheiro e amigo, de olhar apurado, ouvido atento e pena laboriosa»¹⁶¹.

O protagonista do conto tem um duplo nome – o narrador chama-lhe Corvo Taberneiro, mas os clientes apelidam-no de Vicente –, o que constitui para ele uma provocação, por reavivar a lenda do santo e mártir medieval, a proteção exercida pelos dois corvos aquando da trasladação das suas relíquias para Lisboa e bem assim o culto e a devoção que os cristãos por ele demonstraram ao longo de vários séculos – «a conversa do Santo Vicente e dos corvos de Lisboa fá-lo virar as costas, enojado.» («A República dos Corvos», p.12); «Está farto de corvos históricos, está farto da barca do São Vicente que anda a navegar de boca em boca sempre que se fala de Lisboa [...]» (*ibid*, p.14). O Corvo atribui ao sacristão das Freiras Descalças e a outros «fala-baratos» a responsabilidade de transmitir aquilo que sabemos ser a lenda de S. Vicente na sua versão portuguesa, retomando-a em jeito de alusão noutros momentos do conto. Assim sendo, a história contada pelos frequentadores da taberna surge como um texto oral que fixa nos seus mínimos emblemáticos a extensa hagiografia de S. Vicente, sendo (re)ditada e propalada pelo povo. Como bem notou A. N. Doane, «preservation is of the essence of oral texts – but they are preserved only by means of “oral memory” and consequent reperformances»¹⁶².

¹⁶¹ Maria Fernanda de Abreu, «De um corvo e um narrador con(v)iventes: a Lisboa de José Cardoso Pires», in Maria Lúcia Lepecki (org.), *José Cardoso Pires, Uma Vírgula na Paisagem*, Roma, Bulzoni Editore, p.130.

Sabe-se que a lenda de S. Vicente foi vertida em diversas obras e monografias escritas pela cultura e historiografia cristãs. Em 1961, Guilherme Felgueiras publicou uma obra de síntese, *O Corvo na tradição e na heráldica olisiponenses*, que, quanto a nós, contém muita informação que aparece disseminada no conto «A República dos Corvos». O livro consiste numa sistematização que visa explicar o brasão de Lisboa, dar exemplos dos vestígios da presença das naus e dos corvos pintados ou esculpidos em diversos locais da cidade, dos sinais presentes na própria língua (“na gíria alfacinha os corvos continuam a ser popularmente designados por *vicentes*»¹⁶³) e da toponímia lisboeta (Rua dos Corvos, Praça dos Corvos). Guilherme Felgueiras também afirma que esta ave era muito comum em Lisboa, «quase não havia locanda, baiuca ou carvoaria, sem a presença destes negrejantes passarocos, que, domesticados, viviam em intimidade com fregueses e transeuntes, saltaricando pelas ruas e praças públicas» (*op. cit.*, p.10). Por último, refere que os corvos habitaram a Sé durante muitos anos, mas que essa tradição infelizmente se perdeu, apesar de os «Amigos de Lisboa», em 1940, se terem interessado em reavivá-la, colocando lá um casal de corvos, que acabou por fugir.

O Corvo consiste, enfim, numa personagem simbólica e paródica, ao mesmo tempo: como ave representa um conjunto de valores que lhe foram sendo atribuídos ao longo dos tempos pela maioria das culturas, e, por ser ave-símbolo de Lisboa e se chamar Vicente, está ao serviço da ironização da versão lendária e cristã de S. Vicente e dos corvos de Lisboa, ícones do brasão da cidade, bem como da desmontagem das crenças que lhes estão associadas e que, nos textos escritos e nos discursos orais, se multiplicaram ao longo do tempo.

A lenda vicentina institui-se em texto-matriz que incomoda o narrador, por isso ele a parodia mediante um efeito de transcontextualização, dando claramente a entender que, em tempos hodiernos e aos ouvidos de um *cidadão ateu*, ela já não faz sentido:

¹⁶² Cf. «Oral texts, intertexts, and intratexts: editing old English», in Jay Clayton & Eric Rothstein (eds.), *Influence and Intertextuality in Literary History*, The University of Wisconsin Press, 1991, p.78.

¹⁶³ Guilherme Felgueiras, *O Corvo na tradição e na heráldica olisiponenses*, separata do Boletim Cultural da Junta Distrital de Lisboa, II Série – n.ºs LV-LVI – janeiro/dezembro (1961), p. 8.

Ao cabo e ao resto estes fala-baratos nunca variam no mandar vir. Descrevem invariavelmente o esqueleto do mártir São Vicente a chegar a Lisboa, por inteiro e muito compostinho, numa barca guardada por dois corvos, consoante se pode ver no brasão da cidade. Dois corvos, um à proa, outro à ré, foi neste preparo que o santo arribou ao Tejo, dizem eles, e isso depois de ter navegado uma data de séculos pelos mares da eternidade.

Mares da eternidade? Mas que é isso, eternidade? Para o Corvo Taberneiro a estória do cadáver já bulia de bichos podres e cheirava mais que pior; acredite-se ou não, só à custa de muito vinho e de muita paciência é que era possível engolir uma aldrabice de tamanha enormidade. (*ibid*, p.13)

O primeiro parágrafo do excerto acima transcrito constrói-se com base na ironia, introduz vocábulos que profanizam o texto sacro (*esqueleto* em vez de *corpo* ou *reliquias*), reitera a descrença em relação às várias trasladações de S. Vicente, tendo como intenção desmistificar uma história que, para o Corvo, é totalmente inconsistente. A lenda que a tradição alimentou constitui, pois, um hipotexto que se transforma em hipertexto irónico, expressando-se, como afirma Linda Hutcheon, por meio de um «*ethos* escarnecedor». Na obra *A Theory of Parody: the Teachings of Twentieth-century Art Forms*, a autora explica que a ironia é uma estratégia retórica da paródia que, por antífrase, opera um contraste ou inversão entre dois textos, assinalando a diferença: «A critical distance is implied between the background text being parodied and the new incorporating work, a distance usually signed by irony»¹⁶⁴. Assim, o texto *paródico* ou *parodiante*, assente num mecanismo irónico e em substituições, mantém traços suficientes que nos permitem identificar o texto *parodiado*. Trata-se, portanto, de um hipertexto que, segundo Gérard Genette, consiste na transformação de um ou vários textos singulares¹⁶⁵, sendo, por conseguinte, uma figura do âmbito da retórica: «La parodie la plus élégante, parce que la plus économique, n'est donc rien d'autre qu'une

¹⁶⁴ Linda Hutcheon, *A Theory of Parody: the Teachings of Twentieth-century Art Forms*, New York, Methuen, 1985, p.32.

¹⁶⁵ A paródia, segundo Genette, só se exercitaria em relação a textos breves, tais como versos desgarrados do seu contexto, palavras históricas ou provérbios. Na opinião de alguns estudiosos da teoria da literatura, a perspectiva genettiana contém limitações. É esta, por exemplo, a conclusão de J. Cândido Martins – «Genette propõe-nos uma conceção demasiado restrita da Paródia, de natureza formal, postergando ou negando mesmo o alcance arquitectural e interdiscursivo do género paródico» (*op. cit.*, p. 44). Linda Hutcheon também contesta a aceção restritiva de paródia assumida por Gérard Genette. Para ela, muitas paródias contemporâneas não ridicularizam os textos de *background*, além de que a paródia não se pode restringir a textos mínimos ou proverbiais.

citation détournée de son sens, ou simplement de son contexte et de son niveau de dignité»¹⁶⁶.

Com efeito, a paródia desestabiliza o discurso que está na sua génese, mas também o reabilita, mesmo que lhe confira um outro sentido. Assim se justifica a redação final do conto em estudo. O Corvo, perante a imagem da sua amiga, que está morta no cadeirão, «desata a gritar por socorro» e assume uma atitude de eterna vigilância: «Vem gente, vem polícia, vem o bairro, mas ele, Corvo, não despega. De bico afiado e a bater as asas, mantém-se à cabeceira da defunta, não consentindo que ninguém lhe toque [...] Dizem que ainda hoje lá está» («A República dos Corvos», p. 26). Ora, vulgarmente, o corvo é considerado uma ave necrófaga, mas, neste caso, ele simplesmente anuncia a morte, o que quer dizer que, simbolicamente, se recusa a ser «guia das almas na sua última viagem»¹⁶⁷.

O corvo, de Cardoso Pires, à semelhança do *corbeau*, de Edgar Allan Poe, também se recusa a abandonar o espaço que habita, dizendo «nunca mais»¹⁶⁸. Esta fixação do Corvo ao cadeirão da galinheira corresponde a uma imagem poderosa de sublimação da morte e a uma atitude vigilante em tudo semelhante à que os dois corvos tiveram ao guardarem o cadáver de S. Vicente¹⁶⁹, desde o seu abandono em Valência

¹⁶⁶ Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 92.

¹⁶⁷ Significação associada ao corvo, apresentada por Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, in *Dicionário dos Símbolos*, Lisboa, Teorema, 1994.

¹⁶⁸ Evidentemente que no poema «O corvo», de Edgar Allan Poe, se assiste à expressão de um romantismo exacerbado: o corvo, chegado das trevas infernais, empoleira-se «sobre o busto de Palas» por cima da porta do quarto do poeta e a quem de nada vale pedir que desapareça: «Abandona esse busto por cima da minha porta, / Retira o bico do meu coração, / e que o teu fantasma se suma para bem longe da minha porta! / O *corbeau* disse – Nunca mais». O corvo, como *profeta*, *pássaro* e *demónio*, anuncia a total impossibilidade de um reencontro amoroso entre o poeta e Lenora no paraíso, tornando-o escravo do sofrimento e da desesperança.

¹⁶⁹ Irisalva Moita narra em pormenor o longo martírio a que S. Vicente foi sujeito por ordem de Daciano. S. Vicente terá sido protegido pelos corvos desde o momento em que o Prefeito de Roma ordenou que lançassem o seu corpo num pântano, fora dos muros de Valência, para ser comido pelas feras: «Não contara, porém, com a proteção sobrenatural que parecia pairar sobre o Mártir. Um corvo, negando a índole carniceira da sua espécie, posta-se, qual guardião, junto do corpo abandonado, defendendo-o com fúria contra o ataque das outras alimárias.» – *VIII Centenário da Trasladação das Relíquias de São Vicente (1173-1973)*, Catálogo da Exposição Iconográfica e Bibliográfica comemorativa do VIII centenário da chegada das relíquias de São Vicente a Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa/Patriarcado, 1973. Segundo a autora, a trasladação do corpo de S. Vicente, de Valência para o Algarve, funda-se na tradição oral. Ao que parece, existia um foco de culto vicentino no Promontório Sacro, a Igreja do Corvo, onde

até ser «trasladado do Algarve muçulmano para a Sé de Lisboa no reinado de D. Afonso I»¹⁷⁰.

No artigo crítico «Movimentos de escrita e a arte de habitar as cidades», Isabel Margato explicita que Cardoso Pires, n' «A República dos Corvos», pretende escrever uma nova versão da lenda de São Vicente, «como estratégia que transforma um relato mais ou menos emudecido em história renovada, viva, e pronta para participar da “guerra de relatos” que toda a cidade encena, ou para habitar novamente essa Lisboa que, como todas as cidades tem a sua paisagem delineada com histórias antigas, lendas, mitos de identidade – os relatos da fundação»¹⁷¹. Na opinião de Isabel Margato, a lenda de S. Vicente, no conto em apreço, é um dos mais importantes *fiões do imaginário lisboeta*, ainda que sujeito a um olhar diverso.

Deste modo, as reminiscências da lenda antiga são trazidas à superfície, e a significação alegórica é desocultada. Assim sendo, o narrador de «A República dos Corvos» assume-se como aquele que relê uma história secular da cultura portuguesa e a atualiza, numa atitude interpretativa adaptada a um tempo novo. É como se o texto fosse detentor de uma porosidade de onde nascem múltiplas significações em cada época e na sequência de diversos processos de leitura.

estaria enterrado um corpo como sendo o de S. Vicente. Contudo, a transladação das relíquias do santo do Promontório Sacro ou Cabo de S. Vicente para Lisboa é um facto comprovadamente histórico. Norberto de Araújo também narra, ainda que de forma sintética, a história do mártir Vicente e salienta a vontade do rei D. Afonso Henriques em trazer o seu corpo para Lisboa, em 1173 (*Pequena Monografia de São Vicente*, Edição do Grupo dos Amigos de Lisboa, pp.11-13).

¹⁷⁰ Cf. Carla Silvério, «O tópico dos animais nas memórias cronísticas sobre os reis da dinastia de Borgonha» (in Miguel Alarcão *et alii*, *Animalia, Presença e Representações*, Lisboa, Edições Colibri, 2002, p.169). Nesta obra, os autores referem-se apenas a um corvo que acompanhou as relíquias do mártir S. Vicente, e não a dois corvos, como se lê na maioria das versões.

¹⁷¹ Maria Lúcia Lepecki (org.), *op. cit.*, p.107.

5.2. Vozes e imagens insólitas

As seis narrativas d' *A República dos Corvos* regem-se por algumas das normas que caracterizam a fábula. Protagonizadas por animais (que convivem com os homens), criticam vícios e delineiam uma moral, preferencialmente sugerida e não indicada de forma explícita.

Por outro lado, a estratégia narrativa percorre caminhos pouco lineares, pois certos fios interpretativos que culminariam no desvendar de um sentido de permanência muitas vezes perdem-se, ficando-se com a noção de que dificilmente se consegue encontrar o verdadeiro significado das coisas. Nalguns casos, a narrativa propõe-se mesmo questionar o que aparentemente seria irrevogável.

«O Pássaro das Vozes», narrativa d' *A República dos Corvos*, mostra como o discurso normativo ou que se toma como verdadeiro sobre qualquer elemento da realidade corre o risco de aluir. No início da história, o Contabilista reproduz uma voz ou asserção tipificadora da apresentação do Azogueiro («Isto aqui é uma espécie rara. Veio das Áfricas e fala todas as línguas.», *ibid*, p.197). Porém, desde a sua chegada a Portugal, encontra-se num profundo mutismo, situação que origina o desequilíbrio e dá azo a que o Contabilista, a quem fora oferecida a ave exótica, chame os *entendidos*, certo de que lhe facultariam uma explicação convincente para tal silêncio esdrúxulo.

A convocação dá origem a uma profunda ironia, pois, ao contrário do que seria de esperar, os especialistas revelam um total desconhecimento em relação ao Azogueiro, e, no primeiro contacto com ele, são tomados de uma visão de quem vê um ser estranho pela primeira vez e, com assombro, se socorre do que sabe para compreender o que nunca viu. O trecho descritivo que resulta dessa observação detalhada assenta na analogia, através da qual os presumíveis sábios comparam o pássaro a aves comuns. Porém, o que se julgaria ser um simples desconhecimento volve-se ironia amarga, uma vez que a descrição do Azogueiro está, afinal, nos manuais de que os *entendidos* se faziam portadores.

Em discurso indireto livre (impuro, porque elíptico ou acrescentado do comentário de algum ouvinte), o narrador resume a leitura do texto enciclopédico que não se revela homogénea na sua cientificidade, na medida em que admite a inserção da ficcionalidade ou a verdade da lenda contada pelos nativos, os quais têm por hábito

comparar a ave ao camaleão, pela sua capacidade de mutação da coloração das penas. A atitude pretensamente científica que os especialistas se viram impelidos a tomar prende-se com aquilo a que Maria Lúcia Lepecki designa por «as visitas ao espaço da erudição controlável» ou «garantias de fidedignidade». Porém, adverte, os contos d' *A República dos Corvos* «são tão documentais quanto deturpadores de documentos. E muitas vezes é difícil discernir quando existe fidelidade, quando existe traição...»¹⁷². Entender-se-á, no caso de «O pássaro das vozes», a traição à luz de uma proposta ficcional aposta a outra, que a corrobora e, ao mesmo tempo, a desconstrói. No dito manual se afirma que o Azougueiro «[imita] a frase humana com apreciável fidelidade» («O pássaro das vozes», p. 202), o que não acontece com o pássaro desta história. A leitura do verbete vai despoletando a apreciação crítica e, no final, a ficha de identidade da ave não surge incólume, e, de certo modo, já é outra.

A questão intrigante lançada pelos convidados ao Contabilista – «Como é que este bicho lhe veio parar às mãos, pode saber-se?» (*ibid*, p. 203) – permite fazer da personagem o enunciador principal da história, aquele que vai revelar o que ainda nunca foi dito. Deste modo, a sua voz dá lugar à criação de um nível hipodiegético, mas quem assume verdadeiramente a enunciação é o narrador de primeira instância, que vai elaborando o seu reconto, decalcando-o na voz do Contabilista. Assim, a narrativa de nível hipodiegético fica reduzida ao nível pseudo-diegético¹⁷³. Ao auditório reporta-se tudo aquilo que o dono sabe acerca do pássaro, realçando as várias peripécias por que passou desde as florestas do Quanza até chegar a sua casa. O relato dá conta de uma síntese do percurso biográfico do pássaro, das suas andanças e desventuras, demonstrando ser compreensivo em relação à estranheza do seu comportamento. O relato propicia uma inversão de papéis, pois o anfitrião toma o comando da narração, e os especialistas transformam-se em seus ouvintes. Por conseguinte, os *entendidos* na matéria, ao passarem a narratários¹⁷⁴, ficam munidos do conhecimento específico sobre

¹⁷² Maria Lúcia Lepecki, «*A República dos Corvos: modelos e variações*» (in Luís Forjaz Trigueiros e Lélia Parreira Duarte (org.), *Temas Portugueses e Brasileiros*, Ministério da Educação, Instituto da Cultura e Língua Portuguesa, 1992, p. 703).

¹⁷³ A explicitação do «nível pseudo-diegético» (de acordo com a terminologia genettiana) é feita por Carlos Reis no *Dicionário de Narratologia*, pp. 299-300.

¹⁷⁴ O pássaro (que também é narratário, pois ele escuta, mas não quer falar) fora oferecido ao Contabilista pelo guarda da fábrica, cunhado de um comerciante português que, antes da

este pássaro e não sobre a generalidade da espécie. A ficção impõe-se, assim, na sua valia de contar, de narrar, de insuflar vida a uma personagem. É esse o segredo da narrativa literária que, mesmo quando surge como lugar da polifonia e da afluência de discursos heterogêneos (científicos, lendários, ou outros), há de requerer como função distintiva inventar um mundo habitado por personagens (seres humanos, bichos ou objetos) que nos assombram.

A narração do Contabilista faz-se longa, e nela se intrometem alguns aspetos lendários, no que toca, sobretudo, à camuflagem do pássaro (disfarça-se de borboleta ou de flor). Define-o como um bicho desenraizado, compulsivamente arrancado ao seu *habitat* natural, encerrado numa gaiola, «reeducado sem êxito» e trazido para uma aldeia portuguesa, onde é motivo de chacota. Daí que se possa afirmar que o Azougueiro simboliza o processo da colonização e da descolonização portuguesa em África. Por um lado, pode significar o único vestígio da presença do colonizador. Por outro, a mimetização que faz dos sons dos animais constitui uma vontade de regresso ao mundo africano e uma simultânea dificuldade de adaptação ao nosso país¹⁷⁵.

O Azougueiro, em princípio, dotado de «muita memória e de muitas vozes» («O pássaro das vozes», p. 202), rejeita o mundo que lhe é imposto através de um silêncio ostensivo. Pretende ser «pássaro das vozes» com as quais se identifica e não das vozes

descolonização, residira em Angola, onde caçara o animal. Ao regressar a Portugal, por causa da guerra, trouxera-o consigo, pois tanto servia para falar ao filho que era mudo como, pela sua fama de palrador, se podia tornar num ponto de atração de modo a que o dono ganhasse admiradores e emprego. Mas o Azougueiro, caprichoso e imprevisível, enquanto fizera companhia à criança muda, só imitara vozes de animais que existiam na sua memória e apenas reproduzira uma ou outra expressão humana num quimbundo arrevesado que ninguém compreendia. O comerciante teimou em ensinar-lhe a falar no sentido de ele ser útil ao filho, mas nada conseguiu. Quando a criança muda desapareceu, o comerciante bateu no azougueiro e ele fugiu, passando a uivar como ela, sempre que tentava expressar-se. A ave é encontrada e oferecida ao guarda da fábrica, que a dá ao Contabilista. Certa madrugada, e inesperadamente, cantou, chorou, imitou todos os animais da floresta, com tal ruído que o Contabilista o devolveu ao dono da fábrica, que o levou para o seu gabinete de trabalho. O pássaro, dali para a frente, e até ao fim da sua vida, passou a imitar os apitos da fábrica, num ruído incessante.

¹⁷⁵ Rachel Hoffmann e Sônia Piteri veem no confronto entre os portugueses e a ave a busca de uma identidade lusa que se esvaiu com a descolonização. Na sua opinião, estabelecem-se no conto relações tensas entre África e Portugal, visíveis na insistência dos donos em domesticar o pássaro, «como se esta fosse uma forma de recuperação de um prestígio social perdido» («Vozes na ponta da pena: a perspectiva irônica em “O pássaro das vozes” de José Cardoso Pires», *Estudos Linguísticos*, São Paulo, Universidade Estadual Paulista, vol. XVIII, 3 (2009), pp. 583-592).

humanas que o rodeiam. Revelando-se inútil aos olhos de quem o possui, manietado, transita de mão em mão até sucumbir. Sem liberdade, trilha os caminhos da domesticação à força, e, longe da eufonia e do destino que lhe estava destinado, soçobrou por entre o caos e o ruído. O pássaro (como o homem e contra o homem) paga um custo elevado por não cumprir os desígnios que lhe estavam destinados. Negar as vozes humanas significa rejeitar os valores que elas veiculam, sabendo que a discordância pode implicar a solidão e o aniquilamento.

Em «Ascensão e queda dos porcos-voadores», o espaço literário do conto transforma-se num mundo que vive de histórias e de visões que se entrecrocavam, da razão e do onirismo, ganhando relevo a tônica do imprevisível e do insólito¹⁷⁶, que, a todo o momento, põe em causa um princípio tido como intocável. As férias calmas de um juiz aposentado rapidamente se intranquilizaram por uma visão perturbadora e insólita quando viu por quatro vezes consecutivas, ao pôr do sol, um bando de porcos-voadores, uma mistura de dois mamíferos, de porco e vampiro (que nos faz evocar o «Cruzamento», de Franz Kafka).

O quotidiano surge perturbado por um elemento incómodo e enigmático que, por se mostrar irracional, pode ser alvo de rejeição. Na história de Cardoso Pires, a experiência visionária e fantástica do Juiz conflitua com a perspectiva racional do Cirurgião Sequerra, que vê na imagem dos porcos-voadores a representação de um simples fenómeno atmosférico.

Na realidade, o contista pretende transmitir que a animalização do mundo poderá ir para além da analogia e da exteriorização. O episódio da menina que chora por ter perdido o seu burrinho dá azo, por parte do médico, a uma análise típica da psicanálise infantil e do simbolismo referente ao brinquedo. Contudo, esta leitura mostra-se insuficiente em face da estranheza da situação. O pensamento crítico do Juiz, alheando-

¹⁷⁶ Carlos Reis desenvolve a noção de «insólito», dizendo que não se trata de uma categoria literária estudada tal como a verosimilhança, o realismo, o fantástico ou a alegoria. Lembra que *insólito* significa o não-costumeiro, o não-habitual. Ou seja, o conceito define-se pela negativa, relativamente à palavra *sólito*, que se tornou arcaica: «[...] aquilo que se nos afigura como rotineiro e usual não é notado e nem merece sê-lo; é o contrário que acontece quando negamos a rotina, sendo essa negação – que corresponde à afirmação do insólito – capaz de surpreender e levantar interrogações acerca do mundo e daquilo que nele com surpresa observamos, ao arrepiamento da realidade trivial das coisas, tal como esperaríamos que elas acontecessem.» (Carlos Reis, «Figurações do insólito em contexto ficcional», in Flavio García e Maria Cristina Batalha (coord.), *Vertentes teóricas e ficcionais do Insólito*, Rio de Janeiro, Editora Caetés, 2012, pp. 54-69).

-se desta conceção lúdica e primária, vai mais longe: segundo ele, o homem é habitado por animais particulares, «criaturas ou restos de criaturas que cada indivíduo transportava dentro de si sem ter consciência disso» (*ibid*, p. 40). No sentido de comprovar a verdade da sua tese, o magistrado dá como exemplo o facto de, na hora da morte, um homem austríaco ter libertado pela cabeça um pequeno morcego. Além disso, usando de um traço específico dos textos de Cardoso Pires, recorre à sabedoria popular, mais propriamente a determinados ditos como *De porco e de louco todos temos um pouco* e *Se queres ver o teu corpo mata o teu porco*, frases sentenciosas da nossa memória coletiva ao serviço de uma nova verdade contada pela personagem.

Até ao fim, a história comprova sucessivas brechas na racionalidade humana. O Cirurgião Sequerra soube que ao seu amigo magistrado lhe fora retirado o embrião de uma cauda revestido de pelos, o que confirma a versão corpórea e real da máxima que ele próprio formulara, a de que o homem carrega dentro de si «uma espécie de bestialidade privada», neste caso, os vestígios de um suíno. Assim se compreende o título dado ao conto – aquilo que estava fora do homem, em *ascensão*, sofreu uma *queda* e passou a habitá-lo.

A narrativa torna-se, enfim, num espaço surreal, e a personagem fica sujeita a um processo de metamorfose que, como se sabe, foi o tema de eleição de uma das novelas mais célebres de Franz Kafka. Este escritor paradigmático do expressionismo leva a deformação ao limite, o que implica por parte do leitor uma nova forma de aprender o estético. O criador de Gregor «[destrói] os cânones clássicos da harmonia e da simetria, desenvolvendo uma imaginação macabra e fantástica que encara a criatura humana a um nível anatómico e enfaticamente repulsivo»¹⁷⁷.

Neste sentido, «Ascensão e queda dos porcos-voadores» deixa-se contagiar por um veio de irracionalidade e animalismo, que é levado ao extremo noutras narrativas d' *A República dos Corvos* (como «As baratas»). No conto «Lulu», também se torna difícil separar o mundo humano da esfera animal, pois o Duque, um lobo-d'alsácia, tem instintos militares e vigia permanentemente a dona cujo marido se encontra a combater em África. Não se trata de uma elementar função canina, pois o animal pretende que

¹⁷⁷ Eunice Ribeiro, *Ver. Escrever. José Régio, o Texto Iluminado*, Braga, Centro de Estudos Humanísticos, Universidade do Minho, 2000, p. 105.

Alberto, o hóspede da casa, não penetre nunca o espaço da dona, para poder ser ele o invasor.

No conto «As baratas», a personagem principal é o engenheiro Kapa¹⁷⁸, apelido com uma estrita ligação a Franz Kafka (o nome, o facto de ser judeu e originário de uma cidade da Boémia), bem como a uma das suas novelas, *A Metamorfose*. Quer no texto cardoseano quer no kafkiano se verifica «a invenção de situações intoleráveis»¹⁷⁹ e se assiste à alienação da personagem, à sua sujeição ao absurdo, à rutura total entre o eu e o outro¹⁸⁰.

N' *A Metamorfose*, Gregor comunica unidirecionalmente com o mundo humano que fora o seu, fundamentalmente por uma memória bastante ativa e pelos sinais que lhe chegam ao quarto. No conto «As baratas», Franz K. nunca se lembra do passado, vive só, enclausurado e é vítima de uma praga de baratas, vendo-se obrigado a combatê-las durante sete anos a fio, na sua casa, nas minas de Castro Alvor, uma luta sacrificial e inglória, tendo, depois, ficado fechado no laboratório da mina até à hora da sua morte. Franz vai sendo atrofiado e oprimido por um mundo de milhares de insetos, perdendo a sua humanidade, de tal modo que, quando morre, se assemelha a uma das baratas que o esmagam¹⁸¹. Assim se justifica que M. Lúcia Lepecki, tendo como base de comparação o processo de metamorfoseamento kafkiano, tenha tecido o seguinte comentário crítico: «em vez de lermos sobre *um homem que se transformou em barata* – e a partir daí nunca mais o mundo foi o mesmo – lemos *um mundo transformado em baratas*. Desde então, desnecessário dizê-lo, nunca mais o homem foi o mesmo» (*art. cit.*, p. 704). À

¹⁷⁸ Nomes com que é designado: Franzisko Kapa, Franz Kapa ou Franz K.

¹⁷⁹ A expressão é utilizada por Jorge Luis Borges: «a mais intolerável virtude de Kafka é a invenção de situações intoleráveis» (introdução aos *Contos* de Franz Kafka, Lisboa, Dom Quixote, p.14).

¹⁸⁰ Tal como explica Todorov, Kafka «trait l'irrationnel comme faisant partie du jeu: son monde tout entier obéit à une logique onirique, sinon cauchemardesque, qui n'a plus rien à voir avec le réel (Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970, p.181).

¹⁸¹ Efetivamente, o engenheiro Kapa submerge sozinho num espaço subterrâneo, onde, até por dificuldades de sobrevivência, sucumbe, e, no final, aparece à luz do sol, quase cego e sem óculos, para ser sepultado pelas baratas.

semelhança do que acontece no texto kafkiano, «the world appears in the form of incessant action that presses upon the individual»¹⁸².

Tendo fugido às baratas, o engenheiro ainda tem de se acautelar das poeiras radioativas; nota-se que ele, de facto, se vai apagando aos poucos numa espécie de noite eterna – «ali nunca era dia nem noite, a luz gelada do néon apagara a cor do tempo» («As baratas», p. 66). Franz K levou consigo para o laboratório da mina o relógio e com ele a consciência de que o tempo se conta, embora este utensílio deixe de ter qualquer significado, dado o processo de alienação e de desespacialização a que é sujeito.

Devido à infestação¹⁸³, o engenheiro Kapa tem de livrar-se de muitos dos móveis, afirmando, por isso, o narrador que a sua casa se torna numa «cela de monge», uma expressão que se revigora de sentido quando ele passa a viver no laboratório e se dedica ao desenho litográfico de insetos. Na construção da personagem deste conto e do universo onde ela sobrevive, sentem-se vestígios medievos não só no apelo de uma representação artística do monstruoso e do grotesco, mas também no perfil do engenheiro Kapa que, comparado a um «copista iluminado», se fecha no *scriptorium*, não para escrever, mas para criar desenhos gigantescos, imagens desproporcionadas «à escala do delírio».

Jacques Stiennon ajuda-nos a entender o que poderá ter sido a fisiologia da escrita medieval, pormenorizando a importância de sentidos como a audição, a visão e o tato¹⁸⁴, na transcrição do texto. Embora seja atribuída uma grande importância à mão, os olhos e os ouvidos também permitem a perceção do mundo visível e estão simultaneamente associados a uma atitude contemplativa (Stiennon fala de *oeil e oreille extérieure e intérieure*, invocando Platão no que se relaciona com o conceito de *olho corporal e olho da alma* – *art. cit.*, pp. 25 e 27). Os monges desenvolviam a escuta exterior, mas, sobretudo, uma escuta interior, em diálogo com Deus. Ora, Franz K, se bem que apartado desta realidade e desta dimensão divina, ouve no silêncio o que a

¹⁸² Wolfgang Kayser, *The Grottesque in Art and Literature*, Columbia University Press/New York, 1963, p.147.

¹⁸³ A partir do momento em que o engenheiro é atacado pelas baratas, desenvolve uma atitude investigativa de erudito, faz observações à lupa, lê tratados, ensaia novos químicos no sentido de exterminar, embora em vão, a praga que o ameaça.

¹⁸⁴ Cf. estudo de Jacques Stiennon dedicado à escrita medieval (*L'écriture*, Brepols, Turnhout – Belgium, 1995, pp. 24-31).

memória lhe faculta («recapitulava de memória as espécies mais remotas de baratas», «As baratas», p. 58) e inventa, com esmero e traço fino, insetos impressionantes, malgrado a sua débil visão. À faceta mediéevica de *monge*, o narrador adiciona a Franz K a visão científica de quem pesquisa, mesmo que seja para ampliar ou criar um ser diverso: um pequeno louva-a-deus, por exemplo, transforma-se artisticamente numa «barata imperial», que veio a ser batizada de «*Blatta religiosa*».

Na *História da Beleza*, Umberto Eco relembra o fascínio que a Idade Média expressou em relação ao maravilhoso, aos monstros e aos seres extravagantes, mas adverte que, na transição deste período da história para a idade moderna, «o monstro perde a sua carga simbólica e é visto como curiosidade natural. É estudado na sua anatomia; o critério, embora fantasioso, é científico»¹⁸⁵. O conto cardoseano acolhe esta duplicidade, e nele coexiste o esforço de precisão das histórias naturais em imagens bem como a tendência para representar insetos inverosímeis, em desenhos assinados e datados, o que, numa narrativa em que o tempo é uma espécie de categoria vazia, significa que o homem deixa sempre rasto no mundo. A personagem, «em constante confiança com a sua aguardente de medronho» («As baratas», p. 59), vê e lembra imagens para as agigantar e transformar, desprendendo-se da realidade que o circunda. Daí que se possa afirmar que a expressão artística de Franz K resulta de um efeito de despolarização, não de um rosto ou corpo humano, mas de bichos, «substituindo a imitação do mundo exterior por uma visão interior, intuitiva e quase sempre delirante»¹⁸⁶. No conto «As baratas», leva-se ao extremo a desfiguração, e a degradação progressiva do homem grotescamente exacerbada ensina-nos a experiência do nada e da amargura daquele que caminha só para a morte.

O texto convida-nos, assim, a ler o estranhamento mediante a angustiante situação-limite de um engenheiro judeu, especialista em minas, que foge ao nazismo, em 1942, e, na clandestinidade, vem trabalhar para Portugal. Sem direito a passado,

¹⁸⁵ Umberto Eco (direção de), *História da Beleza*, Lisboa, Difel, 2004, p.152.

¹⁸⁶ Isabel Cristina Pinto Mateus, em “*Kodakização*” e *Despolarização do Real. Para uma poética do grotesco na obra de Fialho de Almeida*, Lisboa, Caminho, 2008, sistematiza o processo de despolarização dos Jerónimos, a que se refere o autor em *Vida Irónica*: «Um simples vitral me despolarizara a existência da multidão que enchia a igreja, do seu foco de realidade objectiva, atirando-ma para esses mundos do trágico e do grotesco [...]». As imagens deformam-se, mudam de cor, exageram-se os traços, sendo a despolarização potenciada pela visão alucinada do sujeito, que distorce tudo quanto vê (pp. 255-257).

nem a família, nem a um país, é compelido a viver num subterrâneo, qual bicho na sua lura.

Aliás, a maior parte das narrativas d' *A República dos Corvos* possuem elementos próprios do conto neofantástico, na medida em que assenta na ideia de que o quotidiano esconde um enigma que gera sentimentos de perturbação e espanto, bem como profundas transformações no mundo e no homem. Neste sentido, o «lirismo neofantástico» apresenta-se como meio de libertação¹⁸⁷.

Além disso, estes contos de Cardoso Pires possuem uma função ideológica, sendo que a sua ligação com a História pode encaminhar-nos para um sentido interpretativo específico. No conto «Lulu», o cão representa o militarismo e a austeridade (patenteados, por exemplo, na guerra colonial). «O Pássaro das Vozes», como vimos, desvela o resultado da colonização, da exploração forçada de um povo que resiste. O «Dinossauro Excelentíssimo» é uma sátira ao salazarismo e à sua «arte de durar». «Ascensão e Queda dos Porcos-voadores», de temática tendencialmente expressionista, radicaliza as limitações humanas, mediante a organicidade de corpos que se animalizam. O Corvo, no conto que empresta o título à coletânea, mais do que Lisboa, representa o Portugal contemporâneo preso aos mitos, ao lendário cristão, à face oculta de um país cuja identidade se escreve na literatura.

Em geral, e em jeito de síntese, podemos dizer que as personagens das narrativas breves de José Cardoso Pires se envolvem em incidentes bastante significativos que exprimem a vitimização ou a fragilidade humana. Os seres d' «Os caminheiros», de rosto apagado e de corpo sujeito ao sacrifício, expõem a miséria. N' *As Histórias de Amor*, onde as personagens desempenham a função dual, do encontro e do confronto, os corpos aprendem a brevidade da paixão, possuindo o texto uma figuração lírica que tende a estatizar os instantes num jogo de luz e sombras. Por último, n' *A República dos Corvos*, o corpo aparece ligado à anatomia deformada e à vitimização sexual. A palavra ganha também muita importância, por ser veículo ideológico de um regime opressor, por permitir o acesso à verdade ou ser força e memória de um sistema. A palavra, matéria-prima da ficção, transforma-se em discurso de memória, que honra uma herança sem fim, seja ela apelidada de conto, fábula, paródia ou alegoria.

¹⁸⁷ Vítor Aguiar e Silva, «O conto como escrita dialógica entre o modo narrativo e o modo lírico», *op. cit.*, p. 111.

CAPÍTULO III

A CONSTRUÇÃO DAS FIGURAS ROMANESCAS

1. Tipificação e excecionalidade: a singularidade de criaturas vulgares

Nos universos ficcionais de José Cardoso Pires, é dominante a tendência para dotar de protagonismo personagens bastante fragilizadas e diminuídas. Neste rol incluem-se os velhos, como Aníbal, Casimira Sota ou tia Liberata (de *O Hóspede de Job*), o velho do perdigoto (de *O Anjo Acorado*), ou João de Berlengas (de *Alexandra Alpha*). Embora nem todos possuam o mesmo relevo, a capacidade criativa do autor de os retirar do anonimato e de lhes dar consistência faz com que assumam um perfil coerente, semântica e estruturalmente produtivo.

Em relação aos primeiros romances do autor, prevalece a ideia de que neles sobrevivem características neorrealistas¹⁸⁸ e, por via disso, personagens configuradoras de meios pobres, de determinada incidência geográfica, com particular relevo para o centro e o sul do país¹⁸⁹. Eduardo Lourenço, sem recorrer a rotulações, não deixa de analisar o romance à luz de um espaço e de um tempo peculiares: o Alentejo dos anos 60, «tempo de resignação para os que ficavam numa região e num tempo particularmente estagnados»¹⁹⁰. Uma época repercutida em romancistas seus coetâneos, que trabalharam temáticas semelhantes, como as da fome, do desemprego e da repressão e que se podem ler, por exemplo, em *Seara do Vento*, de Manuel da Fonseca. O neorrealismo que também conheceu a designação de *novo humanismo*, *novo*

¹⁸⁸ Petar Petrov afirma: «*O Hóspede de Job* é o mais neo-realista de todos os romances de José Cardoso Pires» (*O Realismo na Ficção de José Cardoso Pires e de Rubem Fonseca*, p.76). Ana Paula Arnaut também considera que este romance, «apesar da sua especificidade eminentemente literária», é neorrealista. (*op. cit.*, p. 82)

¹⁸⁹ Segundo Alfredo Margarido, «o neo-realismo opera uma modificação importante no plano da ficção, pois o Centro e o Sul irrompem de maneira definitiva no campo da ficção portuguesa». (*in* Carlos Reis, *O Discurso Ideológico do Neo-Realismo Português*, p.167. Para Carlos Reis, o conto e o romance são os géneros que respondem «a algumas das solicitações da estética neorrealista: primado da objetividade (desejada, mas não necessariamente conseguida), tendência para a exteriorização consumada pelo privilégio de certos espaços normalmente de inserção rural (Ribatejo, Alentejo, Gândara), valorização de personagens de clara incidência socioeconómica [...]» (*Textos Teóricos do Neo-Realismo Português*, p. 30).

¹⁹⁰ Eduardo Lourenço, «Aquele tempo!», *Homenagem a Cardoso Pires, Actas do 3º encontro de professores de Português «a língua mãe e a paixão de aprender»*, 14-15 de maio, Porto, Areal Editores, 1998, p. 27.

Realismo ou *Realismo sociológico* inspirou-se na estética marxista e, por isso, a obra de arte, que Alves Redol valorizava enquanto documento, visava sobretudo denunciar a desigualdade das classes sociais.

Embora a primeira versão de *O Hóspede de Job* tenha sido escrita entre março de 1953 e maio de 54, o autor lembra, em 1963, que nunca assistiu à escrita daquele livro uma «preocupação *documental* (aliás, legítima) de certas obras ditas «de testemunho»¹⁹¹ e que, malgrado as correções que lhe foi fazendo ao longo dos anos, prefere que seja sempre tido como «uma “história de proveito e exemplo”», realizada por meio de «elementos *típicos*, recriados (como nas parábolas ou como nas narrativas populares do bom soldado e do mau ladrão) com o objetivo de um tom sentencioso, exemplar»¹⁹². Diferentemente do que apontam os cânones neorrealistas, n' *O Hóspede de Job*, não se assiste à deliberada construção de um sistema hierarquizado e de uma explícita exploração do homem pelo homem. Contudo, o mundo dos militares poderosos como Gallagher acaba por exercer a sua ação punitiva sobre os mais frágeis, mesmo que de um modo aparentemente não intencional. De notar também a opressão exercida sobre Floripes (que é presa) e, correlativamente, sobre a avó. Igualmente, merece ser lida a raiva sentida pelos homens, que jogam às cartas na taberna, ao verem os guardas a dar de beber a água do poço que é para o consumo das famílias de Cimadas. Mais uma vez, os que se julgam superiores pretendem continuar o seu domínio, mas os que sofrem a indignação e a limitação, entendendo muitas vezes que o seu esforço é inglório, refugiam-se, como defesa, num mundo só seu, onde o espaço de humanidade se amplie.

Por conseguinte, e como viu Alexandre Pinheiro Torres, a montagem de *O Hóspede de Job* mostra dois cenários contrastivos, o «espaço da fome» e o «espaço do jogo», onde existem personagens opostas que estão associadas a valores específicos e a

¹⁹¹ Fernando Mendonça refuta do seguinte modo a afirmação de Cardoso Pires: «Talvez o autor não desejasse que o seu romance viesse a ser rotulado de neorrealista. Mas quem escreveu um romance, o guardou numa gaveta durante dez anos e vem depois apresentá-lo ao público, sujeita-se a esse perigo – o perigo de apresentar um livro de há dez anos. Ora em 1953 estava o Neorrealismo produzindo as suas obras documentais para a história da literatura e da vida portuguesas. Era, então, definitivamente, uma escola de testemunho». (Fernando Mendonça, *A Literatura Portuguesa no Século XX*, São Paulo, Hucitec/Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, 1973, p.101).

¹⁹² José Cardoso Pires, posfácio de *O Hóspede de Job*, 9ª ed., Lisboa, Círculo de Leitores, 2003.

objetos simbólicos de que se fazem portadoras. O ensaísta adianta que «o foco de luz centrado sobre as personagens» visa «“extemporalizar” a ação para a tornar exemplar»¹⁹³. Quererá o autor, com certeza, dizer que figuras como João e Aníbal são exemplares na medida em que derrubam a circunscrição a um tempo e a um lugar, importando reter os seus gestos significativos.

Maria Lúcia Lepecki é de opinião de que as duas personagens principais ou «coprotagonistas», como lhes chama¹⁹⁴, sedimentam um trajeto amplo de exemplaridade, um vitimado pelo abandono, pela solidão, e o outro pelo desemprego e pela doença, procurando ambos a solução para o seu problema numa espécie de viagem épica sem fim. Na ida, demandam a terra prometida; o primeiro pretende adquirir o auto de amparo do filho soldado; o segundo, um emprego, se possível, em Lisboa. Na máxima pobreza, e com um cágado na algibeira, o velho acalenta o amigo em todas as situações de aflição. A situação em que João Portela se encontra, por ter amputado uma perna, faz aumentar em Aníbal os seus atos solidários, e, no regresso a casa, concentra todos os esforços com vista a assegurar uma profissão ao jovem. Esta atitude de crescente compromisso do velho nas sucessivas etapas do percurso trilhado com o companheiro faz dele um «herói», por ser dotado de nobres sentimentos humanos que correspondem ao desempenho de ações positivas e de grande elevação moral. Sempre que João Portela desmaia, é o velho quem o traz novamente à vida, dando-lhe alimento. Mesmo quando o jovem é vitimizado com uma bala e fica sem uma perna, o velho Aníbal vende a sua caçadeira para lhe fazer uma muleta de madeira e uma perna falsa. Por outro lado, as personagens parece terem um destino fatal porquanto não conseguem concretizar os seus objetivos e aparecem, como que alienadas, e de mãos vazias. De qualquer modo, elas ilustram uma mensagem do autor: na luta pela sobrevivência, o homem deve poder contar sempre com o seu igual.

Embora o tio Aníbal seja um velho que sofre as agruras da fome e acabe por não usufruir de qualquer proteção do filho soldado, o que acentua a sua desolação, é uma personagem singular em relação à qual se destaca o altruísmo, o humanismo. Para além

¹⁹³ Alexandre Pinheiro Torres, «Sociologia e significado do mundo romanescos de José Cardoso Pires» (posfácio), in José Cardoso Pires, *O Anjo Acorado*, 5ª ed., Lisboa, Moraes Editores, 1977, pp. 152-218.

¹⁹⁴ Maria Lúcia Lepecki, *Ideologia e Imaginário*, Lisboa, Moraes Editores, 1977, p. 28.

disso, apresenta excecionalidade, na medida em que é um velho sonhador, que conta histórias («continuava a ter sonhos todas as noites e a recordar-se deles pelo menos durante a manhã seguinte», *Hóspede de Job*, p. 35). Possui uma «memória prodigiosa» que vive das palavras infinitamente repetidas, lidas nas cartas que o filho lhe envia do quartel e das leituras que fez e que ainda faz – livros de História e, principalmente, folhetos de cordel «imaginário-narrativos»¹⁹⁵, como as *Aventuras do João de Calais* ou *Os Três Corcovados de Setúbal*¹⁹⁶ (originariamente, designada por «História Jocosa dos Três Corcovados de Setúbal», impressa, pela primeira vez, no nosso país, em 1759). É interessante verificar que a vocação do velho Aníbal para a leitura de folhetos influi na escolha da profissão que ele indica ao amigo João Portela. Como meio de sobrevivência, o velho aconselha-o vivamente a vender folhetos na feira. Não seria um cego a trazer o folheto à cintura¹⁹⁷, como mandava a tradição, mas um jovem rapaz cuja deficiência física o impede de ter uma profissão normal. Além disso, a força do sonho, o caráter fantasioso, as memórias de um tempo remoto, como as histórias de antigos soldados e das vivandeiras, são elementos que distinguem Aníbal, personagem que detém uma idealidade que lhe renova a esperança de viver e aparenta retirá-lo do miserabilismo da sua condição.

Em *O Hóspede de Job*, para além da menção aos folhetos de cordel, ecoam reminiscências da literatura popular tradicional. O nome da rapariga que é presa pelos soldados de Leandro é Floripes, claramente uma alusão a um dos autos populares mais conhecidos, o *Auto de Floripes*. Pode também estabelecer-se uma ligação entre o nome

¹⁹⁵ Segundo João David Pinto Correia, «os “folhetos” veiculam quatro grupos de espécies de mensagens»: o primeiro é constituído pelas *informativo-didáticas*, de que são exemplo os *almanaques* ou *folhinhas*; o segundo integra a produção lírica com base nas quadras e décimas e tanto pode ser de natureza moralista como pseudo-moralista; o terceiro grande grupo da literatura de cordel é constituído pelos textos *imaginário-narrativos*, nestes se incluindo as histórias divulgadas pelos cinco livros do povo; o quarto grupo engloba o conjunto de textos de “teatro de cordel”. (João David Pinto Correia, *Os Romances Carolíngios da Tradição Oral Portuguesa*, Lisboa, Edições Colibri, 1993, pp. 159-160)

¹⁹⁶ Teófilo Braga refere, na «História de Portugal na Voz do Povo» (in *O Povo Português nos Seus Costumes, Crenças e Tradições*, 2ª ed., vol. II, Lisboa, Publicações Dom Quixote, pp. 307-361, 199-1994), que «a *História Jocosa dos Três Corcovados de Setúbal*, *Lucrecio*, *Flávio e Juliano*, é um dos contos populares portugueses com raízes tradicionais bem profundas» (p. 342).

¹⁹⁷ Arnaldo Saraiva, «Cordel português, cordel brasileiro», *Rurália*, Conjunto Etnográfico de Moldes, Arouca, 1990, p.17.

do herói das *Aventuras do João de Calais* e o de João Portela. Referindo-se às histórias do herói mítico criadas por M^{me}. Angélique de Gomés e que conheceu em Lisboa a sua primeira edição portuguesa, em 1814, sob o título de *História de João de Calais*, Carlos Nogueira relembra que o protagonista

[...] tem como nome João, sedutor desde logo pelo enraizamento profundo na cultura cristã, que tem santos com este nome, em especial um afamado santo popular; sedutor ainda porque alusivo ao homem comum, representado por outros heróis da literatura de cordel, como João Soldado ou João Grilo, que também lembram ao leitor que viver é solucionar problemas; e que a sobrevivência implica duras provas, a que podem corresponder recompensas (riqueza, repouso, paz, prazer) se o candidato a herói (qualquer homem) – com argumentos válidos, honestos, mesmo que tenha de ter facetas, moderadas, de anti-herói – souber usar de sagacidade para combater o excesso, o vício, o mal¹⁹⁸.

No entanto, por muito que haja uma afinidade no nome atribuído à personagem e esta passe por duras provações, João Portela não recebe prémio algum, apenas castigo, não é candidato a herói nem se mostra um anti-herói.

Os velhos de *O Hóspede de Job* resistem ao mais atroz, detêm uma força exemplar, merecendo destaque a sua capacidade de enfrentar as adversidades. Embora não tendo o mesmo relevo que Aníbal, Casimira também é representada num «quadro-retalho de vida»¹⁹⁹. Inicialmente, a sua luta processa-se de modos vários: por meio do grito de aflição, do questionamento e da palavra, da aproximação arrojada dos cavalos dos soldados de Leandro. A sua derrota evidencia-se na descrição que o narrador dela faz, apresentando-a como uma figura rastejante, feita de terra, submissa perante o poder militar. No entanto, a personagem não aceita o seu destino e luta contra o que é adverso.

Outra personagem, a velha Liberata, debilitada fisicamente (e lembrando a avó de Esmeralda, da novela «Dom Quixote, as Velhas Viúvas e a Rapariga dos Fósforos», a quem restou força apenas nos dentes), desenvolve uma estratégia de ataque ao neto, «filando-o», para poder retirar a pólvora de uma granada. Trata-se, como explicita o narrador, «de uma venda simbólica» feita por uma criança (*ibid*, p. 111), que, quanto a

¹⁹⁸ Carlos Nogueira, *O Essencial sobre a Literatura de Cordel Portuguesa*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2004, p. 44.

¹⁹⁹ Designação utilizada por Ana Paula Arnaut, ao referir-se ao modo como a expressão ideológica se apresenta n' *O Hóspede de Job*, mediante quadros-retalhos de vidas da tia Liberata e de Nelinho, de Aníbal, Abílio e Portela (*op. cit.*, pp. 82-83).

nós, tanto significa o desespero dos indigentes como, sendo vendida ao capitão Gallagher, devolve o objeto ao seu possuidor, separando a pureza e a genuinidade dos mais frágeis do poder daqueles que sobre eles exercem, sem regras, o seu domínio.

A força de lutar contra um destino adverso está também em duas personagens – o tio Aníbal e o velho do perdigoto d' *O Anjo Ancorado* – que, curiosamente, se podem associar através do motivo da caça. O primeiro, em novo, fora bom caçador; em velho, tenta caçar uma ou outra ave para vender, apanhando um cágado que leva na algibeira para lhe matar a fome. O segundo desenvolve uma luta titânica na perseguição que move a um perdigoto atravessando espaços cada vez mais difíceis e reduzidos, primeiro o pinhal, depois, o areal e, por fim, uma falésia. Com efeito, a tremenda exiguidade do espaço acentua a dificuldade desta luta («Estava na proa duma rocha espetada no ar, sem dois dedos de espaço firme a cada lado do corpo») (*ibid*, p. 100). Trata-se de um episódio singular, nunca antes vivido pelo velho, em que ele e a ave medem forças. O homem, trôpego e alquebrado, calcorreia lugares de um perigo excessivo para a sua idade; a ave, aflita e amedrontada, foge dele da terra para o mar, acabando ambos por ficar na ponta de um rochedo.

A descrição pormenorizada e longa deste episódio faz-se por meio da «imposição visual dos factos»²⁰⁰, conjugada com um forte investimento psicológico no que se refere aos sentimentos do homem, pois nota-se o recurso ao monólogo interior como veículo de perscrutação da sua interioridade, ou seja, utilizando a síntese esclarecedora de W. Kryszynski, verifica-se «une mimésis absolue de la conscience captée dans son devenir»²⁰¹:

Mas travava-se uma luta teimosa no íntimo do velho. Nunca se tinha aventurado a tal extremo, atrás duma cabeça de caça. Nunca. E agora que caía numa armadilha por suas próprias mãos, agora que balançava entre a vida e a morte, seria legítimo perder o último gosto que o mundo lhe reservara?

Não era. Custava-lhe abandonar o perdigoto depois dos maus bocados que tinham passado juntos.

«Que hei-de eu fazer? Morrer para o salvar?» A luta dentro dele complicava-se. «E salvava-o? Comia-o, para que estou eu com coisas?» (*O Anjo Ancorado*, p.114)

²⁰⁰ Fernando Mendonça, *op. cit.*, p.103.

²⁰¹ W. Kryszynski, *Carrefours de signes: essais sur le roman moderne*, La Haye, Mouton Éditeur, 1981, p. 87.

O velho mostra-se bastante lúcido em relação ao carácter aventureiro e excepcional da sua demanda, do pressentimento da morte a cada passo, acentuado pela possibilidade de vir a ser comido por um corvo-marinho que o espreita. Porém, percorrido pelo arrojo e pela irracionalidade, nos limites da falésia, consegue, de forma miraculosa e imprevisível, agarrar o perdigoto, num gesto que, entretanto, já perdeu todo o sentido da caça, da vitória, da concretização de um objetivo, e ganha contornos existenciais. Isto é, o ser humano e a ave poderão morrer juntos, o homem vê-se até na obrigação de a salvar, embora tal atitude de foro ético tome depois o único sentido que o velho lhe pode atribuir, o de o vender a Guida, a qual lhe restituirá a liberdade ao tenro pássaro, deixando-o no pinhal, onde o velho o apanha de novo. José Palla e Carmo avaliam em detalhe o significado das atitudes de ambos: «o velho sabia que o perdigoto era um objeto comerciável e um bem fungível – comestível; não bastou o suborno tentado por Guida para o dissuadir da legitimidade de recuperar um objeto abandonado ou de comer um alimento disponível. No plano das relações humanas, o camponês não foi comprado pela senhora da cidade [...]»²⁰². Aparentemente, parece que nada muda nas relações entre as personagens, o que, segundo Palla e Carmo, acaba por não ser verdade, pois a atitude do velho gera indignação e raiva em Guida, pelo facto de ele «não ter cumprido o contrato de submissão a que julgava tê-lo vinculado» (*op. cit*, p. 102). Ou seja, a tensão entre os dois mundos mostra que o tempo está em permanente mudança e que a *pax ruris* também não é mais a mesma.

João de Berlingas é uma das personagens secundárias mais notáveis do último romance de Cardoso Pires. É uma personagem que se impõe pelo relevo que lhe é concedido (conhecemos muito do seu percurso desde jovem cavaleiro até à senilidade), pela sua excepcionalidade caracterizada pela solidão extrema, o vício e a loucura. Por outro lado, sendo uma figura central na vida de Alexandra, constitui um meio de vinculação afetiva que lhe devolve as memórias da natureza e da ruralidade da infância, através dos espaços e dos ensinamentos por ele transmitidos. Por isso se torna legítima e coerente a forma como a personagem aparece pela primeira vez na narrativa. Na verdade, ele emerge através da evocação da sobrinha, a qual o associa a certas sensações («uma voz que se reconhecia à légua pelo cheiro [...], um vapor a sarro de

²⁰² José Palla e Carmo, *Do Livro à Leitura*, Ensaios de Crítica Literária, Lisboa, Publicações Europa-América, 1971, p.101.

vinho e a pontas de cigarro ardido»²⁰³). De modo paulatino, essa rememoração fragmentada vai-se concretizando em imagens soltas mas tipificadoras, que vão sendo reintegradas na descrição da personagem ao longo da obra.

Por analogia com Tomás Manuel, de *O Delfim*, João de Berlengas é alvo de diversas polinomásias, aparecendo designado por «Cavalheiro João», «Dom João Tinto», «o tio Berlengas», conforme a idade, os espaços e os vícios²⁰⁴. Adveniente de uma ambiência rural, faz uma adaptação forçada à capital, espaço onde desenvolve a sua faceta dionisíaca, nos ambientes noturnos, preenchidos pelo fado e pela ebriedade²⁰⁵.

Ao envelhecer, a personagem, embora ciente do que a rodeia e das alterações políticas e sociais que lhe subjazem, vive num mundo à parte. A sua solidão concorre para o surgimento de situações interlocutivas imaginárias, convocando Alexandra, de figuração esmaecida, sempre longe e em viagens ligadas à profissão. Aos seus olhos, a sobrinha é instável a todos os níveis, como mulher e como profissional, «andaria toda a vida a fugir dela» (*ibid*, p. 67). O velho extrai do âmago da sua loucura ou tresvario um objeto de discussão central que se relaciona com a dimensão afetiva da sobrinha,

²⁰³ José Cardoso Pires, *Alexandra Alpha*, 6ª edição, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1999, p.61.

Utilizaremos, a partir de agora, e sempre que necessário, a sigla *AA*, para nos referirmos ao título *Alexandra Alpha*.

²⁰⁴ O primeiro aspeto a ser destacado nesta personagem prende-se com o facto de o irmão, militar de carreira, ter estado na Guerra Civil de Espanha, entre 1936 e 1939, e de ele ter ido para Lisboa cuidar da cunhada e da sua sobrinha única, Alexandra, então «em berço rendado». Vindo da herdade de Monte Grado, em Beja, «cavalheiro lavrador», a capital gerou-lhe a maior das repulsas e, como evasão compensadora, passava as noites nas casas de fado «a improvisar motes à guitarra e fora dela», tendo sido íntimo de fadistas bastante populares, como Alfredo Marceneiro, diversão que era acompanhada pela «arte de abater garrafeiras». A faceta folgazã, convivial e ébria valeu-lhe a qualificação de «Cavalheiro João, o da boca cega», que não mede o que bebe. Como principais traços físicos e caricaturais, vemo-lo de «beiços negros [...] queimados pelo vinho», de «cigarro pendente e bigodes revirados». O consumo exagerado de vinho está na origem de nova alcunha – «Dom João Tinto». A dependência de bebidas alcoólicas agrava-se, o que origina uma atitude de completo desleixo em relação à casa de Montegrado, de tal modo que, quando o irmão e a cunhada decidem mudar-se para lá, as trepadeiras cobrem as janelas e as galinhas são as anfitriãs, «acocoradas no corrimão».

²⁰⁵ De volta ao Alentejo, despede-se de Lisboa com gestos e linguagem bem determinados: «Nesta cidade de lacraus e vigaristas que só servia (palavras dele) para um homem despejar os odres [...]» (*AA*, p. 62); «mandou à bardamerda Lisboa» (*ibid*, p. 64). Repare-se, ainda, que os gestos estão em perfeita sintonia com a fala: «Despediu-se de Lisboa com uma saraivada de manguitos [...]» (*idem ibidem*).

relevando as questões que se prendem com a sua felicidade e com o seu destino como mulher. A forma *mentis* de João Berlengas entra em total contradição com as estruturas mentais e sociais do mundo a que pertence a sobrinha, o que faz com que ele também interpele a cunhada, a quem pergunta, na qualidade de interlocutora ausente, sobre o *filho* de Alexandra, o *rapaz*, o *mocinho*, que ele nunca viu, mas que, ao que parece, existe. Nesta parte do romance, há um claro investimento naquilo a que Bakhtine designou por «dialogisation intérieure du discours (*op. cit.*, p.102). A simulada interpelação de João de Berlengas à cunhada surge sob a forma de um *enunciado monológico* que também inclui a previsibilidade de uma *réplica*: «Falava e fazia pausas como se a cunhada estivesse ali ao pé dele e por vezes acenava mesmo com a cabeça, dando a ideia de que concordava com qualquer coisa que ela lhe respondia» (*AA*, p. 67).

O nome atribuído à personagem prende-se com a sua ida para as ilhas Berlengas, local que o estimula à pintura. Representa as rochas e o mar cinzento, transpondo-os para o cenário dos seus quadros, nos quais vai glosando o tema dos coelhos licornes, sujeitando-os à maior das fantasias: «alguns com olhos pestanudos e com boca de mulher, outros de orelhas abertas em asa e em voo sublime [...]» (*ibid*, p. 66). Pelo discurso judicativo do narrador se depreende que a pintura constitui mais um aspeto da excentricidade da personagem do que propriamente uma afirmação vigorosa ao nível da arte²⁰⁶. Esta opinião do narrador é, de algum modo, corroborada pela visão de Alexandra ao olhar para o autorretrato do tio, que se assemelha mais com o rei D. Carlos do que com ele próprio («Alexandra desconfiava mesmo que o tio o tinha copiado de qualquer fotografia da época [...]», *ibid*, p.118). Assim, o retrato escapa ao modelo, não por uma questão de estilo ou de tendência modernista, mas tão-só pelo facto de o gesto de retratar o rosto humano não ser nobremente tratado por um artista. Mesmo que o autorretratado pareça um outro, o retratista encontra nele a sua identidade ou uma tentativa de autorrepresentação e de pictorialização de si mesmo; daí que o quadro se institua em etiqueta que acompanha a personagem até ao fim.

A contínua degradação do velho acentua-se ao nível do aspeto físico, com o capote esburacado, e surge expressa no seu espaço vivencial – o cheiro a tabaco e a

²⁰⁶ Comprovam-no a semântica do verbo («O quarto estava infestado de coelhos pintados em tabuinhas», *Alexandra Alpha*, p. 66) e a adjetivação utilizada em relação à tela que concebe: «Ao lado da escrivanhinha tinha o seu autorretrato, tosco e bravio sobre um pano de mar e rochas» (*ibid*, p. 68).

bebida, os próprios vestígios da arte com coelhos licornes que se diluem no pó e na sujidade. O silêncio invade-o e apenas as memórias de tempos idos o consolam. O corredor da casa é o local que lhe permite estabelecer uma ainda que rarefeita conexão com o mundo em torno e aperceber-se das mutações histórico-políticas que nele ocorrem, como o 25 abril de 74 e o período pós-revolucionário²⁰⁷.

Sem dúvida, João de Berlengas possui aspetos caricaturais, mas, em simultâneo, é dotado de lucidez, da capacidade de analisar o mundo, por muito que, aparentemente, dele se mostre alheado. Ao nível da constelação das personagens do romance, merece destaque por ser a única a quem Alexandra se liga verdadeiramente. Não admira, por isso, que ambos perdurem no romance, como forma de entrelaçamento entre personagens e como reencontro de espaços e forma de discutir mundividências, pois a protagonista pertence à urbe, e o tio, ao invés, à mais funda ruralidade.

O rude Berlengas é alvo de uma construção intensa e extensa, que mostra a grandeza e a queda. Herdeiro de uma propriedade, integra uma classe social em decadência. Incorpora a galeria de outros seres da narrativa de Cardoso Pires, ameaçados por condicionalismos adversos, que conseguem, apesar de tudo, transcender a sua condição em virtude de possuírem valores humanos que são intemporais.

Já no limite de idade, os velhos, mesmo indiciando algumas fragilidades, possuem a vontade de resistir. Não são heróis, mas as provações a que se prestam, de tão árduas, retiram-lhes a face de tipicidade ou de personagens de um papel menor. A sua excecionalidade reside na força que lhes permite sobreviver a todas as intempéries e às maiores limitações que, na vida, se podem impor ao homem, diminuindo-o na sua liberdade. São, enfim, personagens que, da miséria, fazem a sua grandeza.

²⁰⁷ O estado do país e o temor de a herdade ser invadida pelas pessoas ligadas ao novo regime levam-no a munir-se de armas de resistência e ataque aos prováveis invasores, com o objetivo de defender a casa e os parentes. Ao aperceber-se de que a cunhada pretende desfazer-se de alguns bens preciosos, pensa em refugiar-se na Tulha, levando-os consigo. Na verdade, é para lá que vai com uma cartucheira, a fotografia com a cadela Traviata e o seu autorretrato. Impossibilitado de sair da Tulha, nela permanece dois dias até ser encontrado, coberto de formigas e desidratado, apresentando um estado de decadência e animalização bastante análogo ao de Franz K., do conto «As Baratas».

2. *O Delfim*: tempo, memória e narração

2.1. O «Senhor Escritor»

É certo que o narrador de *O Delfim* tem como desígnio contar, mas esta função é adicionada a outras que lhe são correlativas, pois ele também se apresenta como autor, escritor e como personagem dotada de uma grande vocação para escutar. O romance abre com uma espécie de preâmbulo que contextualiza a narrativa: a voz enunciativa é a de um visitante que declara estar pela segunda vez numa aldeia, hospedado no mesmo quarto onde estivera um ano antes. Esta página inaugural que antecede o primeiro capítulo assemelha-se a um prólogo ou prefácio, paratexto onde, por hábito, o autor justifica a razão de ser da sua obra, o que ela traz de novo ou as circunstâncias da sua produção.

Sem hesitação, o visitante autodenomina-se de *Autor*²⁰⁸, alguém que, desde há algum tempo, se vem preparando para escrever um livro. Pode designar-se de *autor textual* com responsabilidades enunciativas e de proposta de criação de um certo universo que se enquadre num género chamado romance. No início da obra, alude às circunstâncias que pré-existem à diegese. Dos dados que nos faculta, aduzimos a sua imagem ficcional: predispõe-se à escrita de um livro e socorrer-se-á de determinadas metodologias, propondo que o seu projeto literário se sustente de conversas com figuras desvanecidas, a quem dará corpo e apelidará de personagens, em livros antigos e na sua capacidade inventiva. O autor d' *O Delfim*²⁰⁹ aparece-nos como alguém que já trilhou

²⁰⁸ A explicação que, na *Teoria da Literatura*, Aguiar e Silva dá sobre a diferença entre *autor empírico*, *autor textual* e *narrador* afigura-se-nos bastante esclarecedora. O primeiro é um «ser biológico e jurídico-social»; o segundo, uma «entidade ficcional que tem a função de enunciador do texto». Diferentemente, o narrador é uma criatura fictícia criada pelo autor textual (*op. cit.*, p. 219).

Aguiar e Silva acha confusa a designação de *autor implícito*, pois, na sua opinião, o autor textual tanto pode ser imanente ao texto como ter uma «figuração explícita».

Como é sabido, Wayne Booth, em *The Rethoric of Fiction*, propõe a designação de *autor real* e de *autor implicado*, definindo o segundo como uma entidade silenciosa e estável que confere coerência no interior do seu trabalho, e espécie de segundo eu criado pelo autor real.

²⁰⁹ Obviamente não será de confundir o *autor textual* com o *autor empírico*. Tal como Mário Dionísio afirma na introdução a *O Anjo Acorado* (7ª edição, março de 1984), «o Narrador de *O Delfim*, ele próprio escritor, recorrendo com frequência ao seu Caderno de Apontamentos é, pelo menos neste aspeto, bem diferente do Autor real» (p.26). Mário Dionísio toma como referência o que Cardoso Pires declarara em *E Agora, José?*: «[...] Pessoalmente causam-me náuseas os romancistas para quem a existência quotidiana é uma documentação com vistas

um percurso, que detém um estatuto de *autoridade*, indissociável de outras obras já criadas, de uma atitude discursiva coerente, bem como de uma consciência reflexiva sobre a construção de mundos ficcionais²¹⁰.

A primeira página do romance, com efeito, sugere as duas linhas sobre as quais a arquitetura do romance assenta: por um lado, a permanente convocação de testemunhos escritos e orais («um Autor apoiado na lição do mestre») e, por outro, a disponibilidade de um enunciatador vigilante que se dispõe a olhar e a escutar o que o circunda, «instalado na janela duma pensão de caçadores», a vislumbrar a lagoa, que elegerá para tema e simbologia da sua obra. Como bem observou Helena Carvalhão Buescu, não há textos sem autor: «a *figuração autoral* implica, no entanto, que *nunca* poderemos ler um texto «como se» ele se tivesse autogerado»²¹¹.

A inserção explícita do *Autor* na página de abertura do romance de Cardoso Pires emerge no momento de uma forte contestação exercida pelas correntes formalistas e estruturalistas que, como se sabe, pretenderam neutralizar o conceito de autor ou, como diria Oscar Tacca, sequestrá-lo de uma forma progressiva²¹².

Como é sabido, o artigo de Roland Barthes, «La mort de l'auteur»²¹³, publicado em 1968 (curiosamente, a data da primeira edição de *O Delfim*), traduz um veemente protesto contra a tendência de ver no autor uma *pessoa*.

largas para a literatura, do mesmo modo que me fazem espécie todos os romancistas que percorrem a vida de bloco-notas na mão, embora saiba que os há assim e bons» (p. 149).

²¹⁰ Não será por acaso que, na página 93, existe uma explícita relação do autor de *O Delfim* («não seria o primeiro da lista pessoal de um inventor de verdades que já descreveu ondas bíblicas e peixes patriarcais») com o de *O Anjo Ancorado*. Neste romance, o narrador imagina que uma onda da Bíblia Sagrada poderia invadir São Romão, mas, ao contrário do esperado, não engoliria a terra, mas recuaria, arrastando parte do mar e deixando seco o oceano (p. 66). O peixe patriarcal, apesar de ter uma presença simbólica vigorosa n' *O Delfim*, também poderá ser uma alusão ao mero caçado por João, que o narrador designa de «majestade» e «fabuloso filho do mar» (pp. 92-93).

²¹¹ Helena Carvalhão Buescu, *Em Busca do Autor Perdido*, Lisboa, Edições Cosmos, 1998, p. 27.

²¹² Diz Oscar Tacca: «Do século XVIII em diante a evolução do romance tende, progressivamente, ao sequestro do autor. Do texto do romance, o autor passa ao prefácio. E este reduz-se, pouco a pouco, até desaparecer» (*op. cit.*, p. 36).

²¹³ Roland Barthes, «La mort de l'auteur», in *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984. O autor fecha este artigo-manifesto, observando que a conjugação do que numa obra se mostra múltiplo é feita pelo leitor, enveredando pelo radicalismo: «la naissance du lecteur doit se payer de la mort de l'Auteur» (*art. cit.*, p. 67). Anos mais tarde, Maurice Couturier traduziria esta

Noutro texto emblemático, escrito em 1969, intitulado «Qu'est-ce qu'un auteur?»²¹⁴, Michel Foucault defende que os discursos literários não podem ser recebidos senão dotados da *função autor*: em relação a qualquer texto ficcional pergunta-se quem o escreveu, em que data, em que circunstâncias e a partir de que projeto. Num romance, adianta, o pronome de primeira pessoa, o presente do indicativo, os signos da localização não remetem para o escritor, mas para uma pluralidade de ego que corresponde à distância que se cria em relação ao escritor. No fundo, reporta-se à instância que Aguiar e Silva designa por “autor textual”.

Antoine Compagnon retoma a argumentação de Michel Foucault em torno da noção de *função autor*, a qual se mostra útil na definição da qualidade das obras literárias e da interpretação que o leitor lhes dá. Na opinião de Antoine Compagnon, o autor é uma autoridade, um valor.²¹⁵ O estudioso elabora, sem dúvida, uma reflexão acurada sobre a complexa noção de *autor*, tomando em conta a valia que ele tem no seu tempo e ao longo dos diversos períodos da história literária. Opõe os partidários da *explicação* literária (procurar no texto o que o autor quis dizer, a sua intenção), ou seja, os defensores da tese intencionalista, aos adeptos da *interpretação* literária, a qual dá ao leitor a liberdade de falar das significações da obra²¹⁶.

formulação barthesiana nos seguintes termos: «l'auteur en tant que sujet est disqualifié, le seul sujet qui compte étant celui de l' énonciation» (*La figure de l' auteur*, p. 11).

Em 1973, embora Barthes mantenha a ideia de que «como instituição, o autor morreu», declara que «[tem] necessidade da sua figura (que não é nem a sua representação nem a sua projeção)», admitindo que ele também precisa da sua. (*O Prazer do Texto*, Lisboa, Edições 70, 1977, p. 66)

²¹⁴ M. Foucault, *Littoral*, 9 (1983), pp. 3-32.

²¹⁵ Cf. «Deuxième leçon: la fonction auteur» (www.fabula.org). Nesta aula, Compagnon explicita os quatro traços específicos dos discursos que provêm da *função autor* apresentada por Foucault: os autores são possuidores da propriedade intelectual ao abrigo de um sistema jurídico; as obras literárias têm autores, não estão no anonimato. Além disso, é uma construção, pois consiste no resultado de operações complexas que constroem uma figura, assente num princípio de coerência e numa certa unidade de escrita. Também não remete para o indivíduo real mas para uma figura do autor no texto e não fora dele. O estudioso conclui que a *função autor* não é o produtor e o garante do sentido, mas o princípio de economia na proliferação do sentido, limitando a apropriação do texto pelo leitor.

²¹⁶ Cf. «Introduction: mort et résurrection de l' auteur». Nas entrelinhas do seu discurso, pode-se retirar a ilação de que o intencionalismo não significa estar preso a uma definição demasiado estreita da intenção, que era a do biografismo de Sainte-Beuve.

Compagnon afirma que Barthes e Foucault contrariaram a ideia de identificar o sentido da obra com a intenção do autor. Lembra, a este propósito, a expressão *intentional fallacy*,

Ao propor a reavaliação do intencionalismo, Antoine Compagnon assere que o sentido de um texto pode ser, em parte, determinado pela intenção do autor, contanto que, salvaguardando os limites, o leitor demonstre o esforço de compreender aquilo que ele quis transmitir. No entanto, um texto pode dizer muito mais do que o seu autor queria dizer e estar aberto a múltiplas significações que no seu tempo não podiam ser concebidas. Por outro lado, a leitura de uma obra literária não se pode fazer de modo aleatório, na medida em que o autor nos indica um caminho, uma ética, um procedimento. Em suma, aquele crítico não admite, de modo algum, a indiferença em relação à entidade chamada “autor”²¹⁷.

Esta discussão teórica reveste-se de grande utilidade para a compreensão das razões que poderão ter levado o autor empírico a abrir e a encerrar *O Delfim* com uma presença tão vigorosa da figura do autor textual. Repare-se que a narrativa se inicia pela afirmação de uma atitude oficial por parte do *autor transcritor* (como lhe chama Oscar Tacca), que, no ano anterior, anotara as suas conversas com Tomás Manuel, aquele que depois viria a ser eleito herói. Além disso, ele diz ter «a mão direita» sobre a *Monografia do Termo da Gafeira*, que também lhe servirá de elemento de *citação* no curso do romance. Dispõe também de uma mesa de trabalho, o que nos remete para a *fenomenicidade* da escrita²¹⁸, que é posta em evidência. Arrisca-se a escrever um novo projeto («sulcaria o pó com esta palavra: Delfim», p. 23) para o qual já tem título, estando plenamente consciente de que a obra literária pode sempre sucumbir no tempo²¹⁹, mas também, diríamos nós, pode ter a fortuna de alguém a sulcar desse mesmo pó.

defendido pelos *new critics* norte-americanos, os quais eliminaram o conceito de autor para assegurar a independência dos estudos literários em relação à história e à psicologia. A *falácia* prendia-se com o facto de o sentido do texto estar dependente de uma intenção prévia do autor, que, para os *new critics*, se revelava inútil.

²¹⁷ Idêntica posição toma Maurice Couturier: «Il est temps, en effet, de remettre en cause la demarche structuraliste et déconstructionniste [...]. Le militantisme anti-auteur n'est plus de mise, selon moi [...]» (*La figure de l'auteur*, Paris, Seuil, 1995, p.19).

²¹⁸ Oscar Tacca, *As Vozes do Romance*, p.109.

²¹⁹ Eis o tom da efemeridade da obra literária: «Seis letras que, de qualquer maneira, não teriam mais do que a justa e exata duração que a poeira consentisse até as cobrir de novo» (*ibid.*, p. 23).

O leitor, perante a explicitação da entidade autoral (um visitante «de corpo inteiro»), toma consciência de que o romance resulta de uma vontade deliberada, de um projeto criativo e difícil, de esboços, de versões, às quais José Cardoso Pires alude na «Memória Descritiva» publicada em *E Agora, José?*. Neste ensaio sobre *O Delfim*, justifica a sua referência ao Autor, dizendo que «pretende “acordar” o leitor, afastando-o de uma comunhão sentimental com a estória ao nível naturalista e trazê-lo a um plano mais crítico que é o da própria redação» (*ibid*, p. 146). Afastada a tendência biografista, o leitor passaria a ter uma maior lucidez em relação ao estilo do autor, à escrita como atividade de criação e labor. Porém, não nos parece ser apenas esta a intenção de implantar a figura do Autor no início deste romance. *O Delfim* derroga cânones instituídos, assinala uma etapa de maturidade de quem o escreveu e tem, a cada passo, um Autor que controla a estratégia de narrar. Ou seja, Cardoso Pires está perfeitamente consciente de que solicita ao autor textual um ato de *transformação fecunda* (como disse Foucault), de inovação em relação ao seu projeto literário anterior.

No curso da narrativa, a palavra *autor* desvanece-se, mas os acrescentos autorais que ultrapassam os limites do ato de contar e de urdir a diegese por parte do narrador ocorrem com frequência. Estar perante o «escritor-furão» implica compreender o significado desta entidade que, quanto a nós, se molda na zona de implicação entre o autor empírico e o autor textual. A personagem, no seu enquadramento de escritor, explica a Tomás Manuel que «cada romance tem as suas recordações à margem das aventuras que conta, cada um vai crescendo com o tempo, corrigindo-se com o corpo e a voz do homem que o escreveu» (*O Delfim*, p. 68). Adianta que as suas prosas o acompanham pela vida fora, considerando-as «suspensas, inacabadas e sempre melhoráveis» (*idem ibidem*). Estas afirmações denunciam a presença vincada de uma voz autoral que percorre os vários textos, de romance em romance, jogando, até, muitas vezes, com a intertextualidade, e exprimem uma tendência extratextual do autor empírico, que, por diversas vezes, reescreveu as suas obras. Na «Memória Descritiva», Cardoso Pires refere-se às diferenças que existem entre ele e o «escritor-furão» de *O Delfim*, sendo este pouco sociável, solitário, sempre acompanhado de cadernos. Têm um aspeto em comum: a humildade e a discrição, a contenção em falar dos livros que escrevem.

Note-se que Tomás Manuel reconhece que está perante uma personagem que é também ficcionista: «Não há dúvida que tenho de ler os teus livros» (*O Delfim*, p. 68). Sugere-lhe, por isso, tipos de personagens que ele deve incluir nos seus romances e tece críticas aos literatos. A dona da pensão também trata a personagem por «senhor escritor», ofício que lhe infunde um sentido de grande responsabilidade e lhe provoca uma atitude de profunda lucidez crítica, levando-o a incluir uma espécie de defesa no seio da própria narração. A sua difícil encruzilhada de autor, escritor e caçador fá-lo evocar Xenofonte, clássico e filósofo guerreiro a quem admira, admitindo que ele terá tido mais facilidade em caçar em campo aberto do que em escrever.

No final d' *O Delfim*, o autor-narrador despede-se de forma sumária das personagens e do universo ficcional por ele imaginado, dizendo com convicção ao leitor que pretendeu, sem sair do quarto da pensão, simular a narração do seu texto numa só noite. A visita à Gafeira revelou-se, portanto, decisiva para o «senhor escritor», dado que é o espaço eleito para a trama do seu romance, onde os sinais do presente obrigam a invocar o passado. Passar uma noite acordado no quarto de uma pensão representa a permanente vigília da verdadeira missão do escritor, que é capaz de preencher um lapso temporal com uma vida inteira. A sua experiência de viver e criar traduz-se no apelo inesgotável de personagens e de um tempo que acumula a memória dos homens.

2.2. Circunstâncias da enunciação – a recuperação da história

N' *O Delfim*, o narrador simula experimentar os caminhos da escrita, a par da montagem de um universo bastante vacilante, baseada em versões e em testemunhos contraditórios, nos quais assenta a reconstituição dos eventos²²⁰.

João de Melo explica que, nesta obra, existem dois *universos rotativos* mas *intercirculares*: «No círculo mais vasto, move-se o escritor/personagem, o ator da fábula já acontecida, ao passo que o autor/narrador, instância do discurso, parece

²²⁰ Rafael Martins da Costa refere que a *verdade* de um evento se dilui em várias e contraditórias verdades. («O discurso *não confiável* em *O Delfim*», *Nau*, revista eletrónica de crítica e teoria de literaturas, «Dossiê: o romance português e o mundo contemporâneo», PPG-LET-UFRGS – Porto Alegre, vol. 5, 2 (2009), pp.1-14).

remetido a um círculo mais restrito, emborcado sobre o grande universo geral da Gafeira»²²¹. Com efeito, o narrador está acometido da função de contar e de descrever segundo procedimentos pouco lineares, convertendo a imobilidade e o estatismo da *viagem à volta do seu quarto* num percurso dinâmico e fundando a sua narrativa em tempos vários com vozes múltiplas. Da janela do seu quarto, vai convocando as personagens numa estratégia aparentemente dispersiva, mas sem nunca se perder nos fios que entretecem os vários episódios por ele testemunhados, presentidos ou inventados²²².

Além disso, a narrativa é o lugar da metaficção, pois contém referências explícitas ao processo da escrita: o narrador confessa as suas dificuldades, que se prendem com a condição de ser «um narrador de tempos mortos», explicita a atitude utilizada na construção de personagens (como acontece com Maria das Mercês), recorre a um estilo arcaico nalguns dos textos que imagina, aproximando textos que raramente dialogam entre si. Considera, também, que o seu lado autoral mais crítico o adverte para «os vícios da recuperação histórica que há numa Viagem à Roda de Um Quarto», para «a paixão do nada, do pormenor» e para «o detestável gosto do chamado presente intemporal» (*O Delfim*, p. 98). Contudo, ele não inverte o seu caminho por encontrar alguns méritos nestes defeitos.

Este tipo de viagem que, na narração, permite percorrer espaços e tempos diversos a partir da imobilização do eu é analisada por Maria Alzira Seixo²²³, a qual toma como referência o romance de Proust, *À la recherche du temps perdu*, dizendo que nele se verifica uma «redução da consciência narrativa ao espaço do quarto do narrador», sendo ele quem unifica lugares diferenciados, através da memória. Assim, a enunciação decorre do trabalho que é operado ao nível das categorias espácio-

²²¹ João de Melo, «As funções do narrador em O Delfim de José Cardoso Pires», *Colóquio/Letras*, 59 (1981), p. 33.

²²² Cf. o final do capítulo VII de *O Delfim*: «Por isso, se pretender juntar aos meus apontamentos a menor ideia, a menor palavra, serei, como o abade da *Monografia*, narrador de tempos mortos. Falarei obrigatoriamente de ruínas, misturarei ditos e provérbios, pondo-os na boca do filho quando pertenciam ao pai ou ao tetravô, numa baralhada de espetros em rebelião». (p.62)

²²³ Maria Alzira Seixo, «Narrativa e ficção: problemas de tempo e espaço na literatura europeia do pós-modernismo», *Colóquio/Letras*, 134 (1994), pp.101-114.

-temporais. O tempo surge, pois, «como a possibilidade de projeção do homem, em apelo durativo e em acumulação de experiências, na exiguidade do espaço que lhe é determinado» (*art. cit.*, p. 102). Por muito que esta sensibilidade, segundo a autora, também esteja plasmada noutros romancistas de relevo da modernidade, «só em Proust ela aparece ligada ao ato concreto de escrever» (*idem ibidem*).

O ato de narrar n' *O Delfim* está relacionado com determinadas tendências pós-modernas, mas também com algumas técnicas já presentes no *nouveau-roman*. Maria Helena Nery Garcez, na sua tese de doutoramento, intitulada *O «nôvo romance» em Portugal*²²⁴, conglomerou uma série de traços caracterizadores, que se patenteiam na obra que agora estudamos: o presente como sendo o tempo verbal por excelência; o facto de o narrador não possuir um conhecimento perfeito e definitivo sobre os episódios; a prevalência do romance de primeira pessoa, que incorpora as limitações do conhecimento do narrador-personagem; a rutura ao nível do tratamento do tempo, com tendência para a construção dos instantes; o conceito de uma visão não ordenada do mundo. A professora detém-se também na análise do tipo de personagem mais característico do *nouveau roman*, dizendo que ele não encarna dramas humanos, nem uma virtude, vício ou estado de alma, mas, antes, se define *em situação*, «em face das coisas, agindo e relacionando-se com elas» (*op. cit.*, p. 61).

N' *O Delfim*, e bem assim em muitos dos universos ficcionais de Cardoso Pires, as personagens também se constroem com base na interação que mantêm com as demais e com as forças que determinam a sua transformação. Ou seja, a personagem surge-nos como portadora de um dinamismo complexo, polimórfico, não raras vezes esmagada por aquelas com quem se relaciona. Tome-se como exemplo a complexidade de uma personagem como Maria das Mercês desenhada numa aparente submissão ao *status quo* e ao domínio de Tomás Manuel. Essa passividade, no entanto, vai cedendo a outras forças que germinam em espiral e que, ao invés de libertadoras, a enlaçam na lama da lagoa.

O processo de construção do romance incorpora traços muito peculiares no que se refere ao modo de apresentação das personagens, as quais, não raro, são sujeitas a

²²⁴ Tese apresentada em 1971 à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (texto policopiado).

uma (re)composição que se sobrepõe claramente à dimensão do vivido²²⁵. Repare-se na descrição da dona da pensão (no capítulo III), que é alvo de uma obsessiva reescrita. O narrador, ao avistar a dona da pensão²²⁶ a dirigir-se ao café, imagina que ela, de tão gorda, vá a arfar de boca aberta. A mulher é inicialmente descrita como mastodonte, gorda, pejada de seios em todo o corpo, e, vista a entrar no café, tem «cabecinha de pássaro, dorso de montanha». Como noutros romances e contos de José Cardoso Pires, a animalização apresenta-se como um «recurso comum na criação metafórica das personagens»²²⁷. Solitária, a voz da dona da pensão repete as mesmas frases pelo tempo fora, ou seja, a «formiga-mestra», na sua vida monótona, ganha contornos de eternização e volve-se figura minúscula e infantil, desespacializada e esvaída no tempo. Razão por que, em jeito de derradeira idealização sobre a estalajadeira, o narrador tece a seguinte figuração, socorrendo-se de uma nota que pediu de empréstimo ao autor:

Ou então (como escreveria um romancista citadino e de pena em dia),
uma mulher que embala a infância, perseguindo-a na imagem de uma criada-
-criança [...] Sabe-se lá, sabe-se lá. (*O Delfim*, p. 39)

Assim sendo, a narrativa, progressivamente, edifica-se num movimento que corre do real para o irreal e do mais figurativo para o mais simbólico, entrecruzando-se

²²⁵ N^o *O Delfim*, «a primeira pessoa, que seria a ideal para testemunhar sobre experiências pessoais, passa a ser usada para supor vivências alheias». (Maria Helena Nery Garcez, *op. cit.*, p. 127). Porém, como acima se demonstra, o narrador não se fica apenas pela suposição.

²²⁶ Nesta passagem da obra, o narrador relembra que a dona de pensão trouxera ao senhor escritor a *Monografia da Gafeira*, que, segundo diz, «[...] é feita de muita verdade histórica» (*O Delfim*, p. 37) e muito elogiosa em relação aos bons fidalgos que antecederam Tomás Manuel. No plano discursivo e não no da diegese, o narrador invoca a hospedeira, para a contradizer, pois diz ter lido a monografia linha a linha e nela não encontrou qualquer referência a *fidalgos de bom coração*. O simples lamento que sai da boca da mulher («O que são as coisas... Se o Engenheiro não cismasse tanto na lagoa...»), *ibid*, p. 38) transforma-se, na pena do narrador-escritor, num testemunho outro, num diálogo que inclui duas didascálias, passível de ser encenado. A «formiga-mestra», como ele lhe chama, desculpara a atitude gastadora do Engenheiro em relação à lagoa, por achar que ele pretendia honrar os defuntos. Ao avaliar a fala presumivelmente dita pela hospedeira, o narrador afirma: «Estar mais perto dos mortos... repetir-lhes a palavra, iludir o tempo adverso [...] era o que tinha dito, sem se dar conta, a minha hospedeira» (*ibid*, p. 39). Curiosamente, esta interpretação atribuída à dona de pensão ecoa no plano da instância discursiva, quando o enunciador, tal como o abade, se assume como «um narrador de tempos mortos».

²²⁷ Marlise Vaz Bridi Ambrogi, *op. cit.*, pp.140-141.

o presente com o passado. A voz da hospedeira que diz «Jesus [...] que cisma a daquele homem em querer figurar nos livros» tanto pode ser dita no presente como, invocada pelo narrador, ter vindo de longe, «de um vulto perdido no infinito a falar-me de cima de uma cama de boneca na extremidade dum sobrado deserto» (*idem ibidem*). Porém, a narração, contagiada por uma ideia de circularidade, regressa ao momento inicial. O narrador, qual detetive, elenca os vestígios da presença física da estalajadeira no seu quarto, fá-la aproximar-se de si, porventura pretendendo conferir à história um sentido de autenticação do acontecido.

A estratégia narrativa utilizada para resgatar do passado Maria das Mercês, Tomás Manuel e Domingos, o criado, também merece uma leitura atenta. O narrador-observador avistou pela primeira vez o casal à saída da igreja, num domingo de manhã. Mas não é bem isso que interessa. Importa realmente a perceção organizada do seu olhar: «Dois cães e um escudeiro, como numa tapeçaria medieval, e só depois se apresenta o amo em toda a sua figura: avançando na praça com a esposa pela mão; blazer negro, lenço de seda ao pescoço» (*ibid*, p. 31). A tapeçaria medieval expressa a clara alusão a personagens que pertencem a um mundo arcaico, prestes a aluir, à própria trama e bem assim ao processo de metaforização das figuras, com particular relevo para a alienação de Domingos²²⁸.

O regresso à Gafeira propicia o reencontro com o passado recente e com a ideia nevrálgica da história, o crime, tragédia que o escritor-caçador desconhecia. O repto é lançado pelo cauteleiro, «o arauto da aldeia», «o profissional de novidades», que, sem o mínimo de cortesia nem humanidade no olhar, o recebeu no largo com uma pergunta incómoda: «O Infante?». O cariz ameaçador da criatura reside na sua *língua afiada*, no ato de anunciar as desgraças, o que provoca no recém-chegado a máxima intranquilidade. A acutilância e a incomodidade das falas do Velho exibem-se por meio de um processo metonímico, pois a *palavra afiada* concretiza-se na imagem simbólica do dente que ele traz espetado na boca. Na visão do narrador, o dente transforma-se num «estilete que se aproveita da desorientação de um estranho para penetrar nele a

²²⁸ Tal como explica a professora Marlise Ambrogí, «a perspetiva medieval que iguala criados e galgos [...] tem seu correlato em Domingos, toldado pela ambiguidade de ser equiparado ora aos animais, ora revestido da humanidade que cultivam nele: o mesmo homem, Tomás Manuel, que o espanca como um animal, quer transformá-lo num homem diferenciado pela aprendizagem que lhe impõe». (*op. cit.*, pp.115-116)

fundo, sempre mais fundo, de modo a destruir-lhe os últimos restos de dúvida e de serenidade» (*ibid*, pp. 32-33). O dente torna-se depois sinédoque do próprio Velho, que persegue o visitante, *picando-o, mordiscando-o, perseguindo-o com lengalengas*, e fazendo com que ele, ao invés de ir de vez para a pensão, se dirija ao café, tendo em vista inteirar-se dos *mistérios aldeões*.

Além de o cauteleiro ser uma voz que aguça no escritor-caçador a curiosidade sobre as circunstâncias do crime, ventila de forma sintética profundas mutações sociais e o aluimento da *dinastia* dos Palma Bravo: «Agora quem quiser caçar na lagoa já não precisa da autorização do Infante para nada» (*ibid*, p. 33). O narrador sente-se intrigado com a violência do crime, embora não se reveja no papel de detetive, para descortinar o que quer que seja²²⁹.

A rememoração do episódio que relata o encontro com o *Velho-dum-Só Dente* e a ida do recém-chegado ao café, onde conhece melhor duas das versões do crime (a do Velho e a do Batedor), encaixa-se no relato anteriormente iniciado relativo à saída da missa do casal Palma Bravo. As memórias do ano anterior adicionam-se aos acontecimentos do presente, e esta conciliação de tempos faz com que a noção que se tinha do passado também seja revista, pois a antevisão do narrador surge já contagiada pelas novidades do crime que lhe foram entretanto comunicadas nesta sua segunda vinda à aldeia, a 31 de outubro de 1967:

Volto-me antes para o largo e, sem querer, torno à manhã do ano passado em que assisti à aparição do casal Palma Bravo depois da missa. Sigo-o de perto, atravessando a multidão (com licença, Velho) por entre filhas-de-Maria, viúvas-de-vivos e rapazes de blusões comprados nos armazéns de Winnipeg, Canadá. Só que me demorei demasiado com coisas à margem, fantasmas, questões de café – e, com tudo isto, o nosso homem já está ao volante do carro. A seu lado, Maria das Mercês, jovem esposa; atrás, o criado mestiço entre dois mastins. «A Barca do Inferno» – resumo da minha janela, pensando no triste fim que os espera. (*ibid*, p. 35)

²²⁹ Como bem esclarece Teresa Cristina Cerdeira, «[...] se fosse intenção do narrador revelar, como num romance policial, as causas e as consequências dos acontecimentos trágicos da casa dos Palma Bravo, não poderia ele iniciar a escrita antes de ver solucionado o enigma» («*O Delfim*, ou “O ano passado na Gafeira”», in *O Avesso do Bordado*. Ensaios de Literatura, Lisboa, Caminho, 2000, p.151).

A imbricação entre o passado e o presente mostra-se essencial no que respeita ao processo de construção das personagens e dos eventos. O próprio escritor deu testemunho de uma certa impossibilidade de separar, n' *O Delfim*, a diegese do discurso, ao dizer: «Aceito até que nesta espécie de metanarrativa, passe o termo, o vivido e o contado nasçam ao mesmo tempo [...]»²³⁰.

Conciliar história e narração exige, por um lado, uma memória que mostra saber recordar, pela força da reconstituição dos factos e das personagens que lhes estão associadas. Por outro lado, essa memória efabuladora propõe-se à formulação de um desafio para o leitor que tem de estar consciente do artifício narrativo que lhe é apresentado.

A narração congrega os fios do tempo, enraiza-se no passado mais remoto e no mais recente, na certeza de que expressa o devir, a essência da temporalidade, o *terminus* de um mundo e o começo trôpego de outro que lhe sucede.

2.3. O tempo: metáfora de mundos

Elemento que, aparentemente, desarruma a história, em busca de uma espécie de unicidade, o tempo preenche muitos dos espaços reflexivos do narrador, tornando-se numa forma de relativização determinante para a representação do mundo e das personagens. Como linha longitudinal que permite uma construção lógica das coisas, o tempo, afeto a uma determinada trajetória humana, foi imprevisivelmente sobressaltado com o inesperado:

A aldeia desfocou-se, perdeu referências. Duas mortes repentinas cortaram-lhe o fio natural do tempo e as vozes que me ligavam a ela foram-se distanciando, distanciando, para horizontes incrivelmente imprecisos (*O Delfim*, p. 98).

A morte de Maria das Mercês e de Domingos bem como o desaparecimento de Tomás Manuel implicam um corte abrupto com o passado, fazendo com que se dê a irrupção de personagens de um novo tecido social que ensaiam os primeiros passos e o

²³⁰ José Cardoso Pires, «Memória Descritiva» (in *op. cit.*, pp.178-179).

modo de se comportar²³¹. O narrador-escritor recompõe um tempo que não mais existirá, não admirando, por isso, que da sua memória se estejam a esvaír certas vozes, que ele integra na narrativa, ou porque as transcreve do seu caderno de apontamentos ou porque simplesmente as imagina²³².

Roberto Francavilla afirma que, n' *O Delfim*, «non esiste un tempo unívoco, ogni esistenza pretende un tempo individuale, multiplo e complesso». Esta ilação surge na sequência de uma questão lançada pelo narrador – o que seria o tempo para atores diversos: as viúvas-de-vivos, o engenheiro, os camponeses, o regedor, a hospedeira e ele próprio. A sugestão será a de cada um viver um tempo humano à sua dimensão e conforme as suas circunstâncias – para as mulheres dos emigrantes, seria «o tamanho dum luto, duma ausência», ou seja, um tempo ampliado pelo seu sofrimento. Para o engenheiro, definir-se-ia como «uma velocidade ansiosa», metonimicamente percecionada no Jaguar com o qual se ostenta, «velocità di un'automobile sportiva e movimento apparente (scansione immobile) del mito [...]»²³³. Para o narrador, o tempo patentear-se-ia na licença de caça que lhe foi passada pelo Regedor, e não já pelo engenheiro, o que significa rutura, mutação social, um tempo novo a ser dominado pela cooperativa dos Noventa e Oito.

Nesta segunda vinda à aldeia, o visitante hospeda-se numa pensão que lhe permite ver um largo, no qual existem vestígios do tempo. No largo, remanesce uma igreja e, por detrás dela, um «paredão de granito», uma muralha de mais de vinte séculos, que, segundo consta da *Monografia do Termo da Gafeira*, do Abade Agostinho Saraiva, é o pórtico de umas termas romanas. O narrador vê nesta muralha a imponência, a capacidade de resistir ao tempo, a indiferença ao mundo humano. O paredão acolhe na inscrição imperial uma lagartixa, que, ao longo da narrativa, é alvo de

²³¹ Veja-se, a este respeito, a pose teatral reiterada que o Regedor assume na sua loja, como autoridade que passa a gerir os destinos da Lagoa, atitude diversas vezes referida na obra.

²³² Tal como afirma Maria Luiza Scher Pereira, «morte e vida fazem do tempo da Gafeira um tempo híbrido, marcado pela permanência do passado que quer impedir as mudanças inevitáveis do presente» (Maria Luiza Scher Pereira, *Ficção em Processo. Uma Leitura do Romance de José Cardoso Pires*, São Paulo, 1994, tese de doutoramento em Literatura Portuguesa apresentada ao Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, p. 94, texto policopiado).

²³³ Roberto Francavilla, «José Cardoso Pires: *O Delfim*. Per una lettura di tempo e potere» (*art. cit.*, p. 349).

investimento alegórico. O bicho, tão-só resto da pedra em que vive, «ser humilde, português, que habita as ruínas da História»²³⁴, simboliza o tempo português e o próprio povo oprimido e amesquinhado, que «cumpre uma existência entre pedras e sol, e se resigna (é espantoso) [...], que não tem voz, ou a perdeu, ou não se ouve...» (*ibid*, p. 56). Enfim, a lagartixa metaforiza um tempo arcaico, pachorrento, estagnado, sem nada que o sobressalte. Está-lhe reservada a simbólica do amorfo e de uma nação que não é *um jardim à beira-mar plantado*, mas um país sem esperança.

Com o desaparecimento do *reinado* dos Palma Bravo, o tempo denuncia a mutação («A lagartixa sacudiu-se no seu sono de pedra» (*ibid*, p. 57). O texto regista essa transição («Amanhã Ano Primeiro da era dos Noventa e Oito» (*ibid*, p.133), mostrando certos sinais que revolvem um determinado sentido das coisas (a televisão, a publicidade, os jornais franceses, as revistas, os gira-discos), mas não significa que daí se extraíam modificações profundas para o dia a dia do povo. À superfície da História, o facto de a lagoa ter passado para o comando dos Noventa e Oito é o sinal de uma transferência do poder para alguns, que pouco favorece o bem comum. O curto passeio que o narrador-personagem dá pelas ruas que ficam nas traseiras da pensão permite-lhe verificar a pobreza das pessoas que ali habitam, das crianças de barriga nua, dos casebres alumiados a petróleo, para além de ser uma aldeia (e um país) com muitos emigrantes em vários países estrangeiros, que enviam aos filhos os transístores e os blusões de plástico. O tempo da história do romance concretiza-se, ainda, noutros sinais, como as imagens televisivas *de aquário*, em casa de Maria das Mercês, com figuras de «boca aberta para nós», que são os políticos, os padres e os militares *a dar ordens*, em gestos que nem chegam à fala, caso não estejamos dispostos a ouvi-los. O tempo político também se lê nos jornais insossos²³⁵, «tão escorridos, tão lavados pela Censura, que sujam as mãos» (*ibid*, p. 86).

²³⁴ A casa do Engenheiro, imagina o narrador, estará já a ser «conquistada pelas lagartixas, que são [...] o tempo (português) da História» (*O Delfim*, p.140).

²³⁵ No jornal, o narrador vê a fotografia do cosmonauta Edwin Aldrin, uma clara alusão ao poder dos americanos na conquista do espaço e de um tempo futuro, supremacia adicionada ao anúncio de que os americanos teriam inventado o primeiro comboio astronómico. Ironicamente, o narrador faz contrastar as vitórias e o sorriso feliz de Edwin Aldrin com a notícia provinciana do batizado de um lavrador de Beja, com uma felicidade feita à custa de comida e bebida em excesso.

Como força, abstração, visão da História, o tempo mostra-se conseqüente na tessitura do romance²³⁶. O narrador-escritor utiliza um conhecimento plausível do passado, articulando-o com o presente. Nas circunstâncias da sua escrita, tudo aparece como motivo e chamamento. Por baixo da pensão em que se instalou, sabe que existem aquedutos subterrâneos, canais e represas que deram «banhos ímpios» às tropas romanas. Porventura, existirão neste povo da Gafeira marcas genéticas da herança romana, particularmente nas mulheres. A própria lama em que infortunadamente Maria das Mercês se envolverá era remédio para sarar as chagas da lepra e servia para fazer as máscaras de beleza das «ociosas romanas». Isto significa que o narrador se deixa seduzir pelos textos históricos que até ele chegaram, propondo-se, através desta narrativa, elaborar uma nova textualização. Efetivamente, esta vocação de retomar o passado faz da obra literária o espaço ideal para criar uma memória construída pelo homem, o que se pode considerar uma característica própria do romance histórico pós-moderno. Neste género literário, como observou Fátima Marinho, assiste-se à narrativização do passado, sobretudo com recurso aos processos paródicos, ou seja, parte-se de um texto pré-existente para lhe conferir outro sentido. A autora também refere que a História passa a ser um domínio que aceita várias histórias possíveis, ou que admite uma alternativa à História oficial, sobretudo se contada por locutores que assumem perspectivas diferentes das que se institucionalizaram²³⁷.

O alcance da verdade histórica acerca do passado da Gafeira inclui a possibilidade de consulta de uma obra ficcional, a *Monografia* do Abade, simuladamente de finais do século XVIII. Constitui uma fonte muito curiosa de leitura documental, uma base de sustentação da história do lugar e, em simultâneo, da história dos Palma Bravo, ou seja, um *pergaminho* que faculta uma melhor compreensão do presente à luz do passado. A Gafeira, segundo o Abade, tem as boas águas, mas também os vestígios do paganismo e da orgia, sendo, por isso, um lugar destinado ao castigo.

²³⁶ *O Delfim* contempla uma visão pluriperspetivada do tempo. Merece, a esse respeito, ser lida a explicação de Óscar Lopes: «Mais do que qualquer outra obra de José Cardoso Pires, é sensível uma preocupação de entender e de se figurar o *tempo*, nas várias acepções deste termo português, e sobretudo o tempo como irreversibilidade de mudança no tecido social, no tecido psicológico e no tecido estético romanescos» (*Cifras do Tempo*, Lisboa, Caminho, 1990, p. 299).

²³⁷ Maria de Fátima Marinho, *O Romance Histórico em Portugal*, Porto, Campo das Letras, 1999, pp. 37-43.

Esta indiciação trágica, que vem de tempos imemoriais, faz da *Monografia* um elemento pertinente no plano da memória do sistema literário, pois um *topos* meta-histórico integra a prosa histórica do Abade, que se enxerta na narrativa pós-moderna. Cria-se, desta forma, uma tensão entre «a lógica da invariância e a impositividade temporal, entre a conservação e a inovação»²³⁸. Assim, os elementos meta-históricos e os históricos (isto é, o assunto especificamente vertido no estilo de uma prosa arcaizante) entram como citação legítima na obra do século XX, fazendo desta um texto de registos diversos, passível de várias leituras.

A prosa do Abade é *paciente*, um *inventário de ruínas*, escrita numa linguagem que possui um cunho moralizador e onde se nota a preferência pela frase labiríntica. A *Monografia da Gafeira*, segundo testemunha a estalajadeira, contém descrições sobre a casa dos Palma Bravo, a doação da lagoa, o Terramoto da Pólvora. O narrador leu nela apenas descrições vagas da família. Daí que, na sua pena ficcional, decida, por exemplo, criar uma história que torne menos vaga a figuração de Tomás Manuel, o Gago, tomando de empréstimo para a sua escrita a história dos lenços vermelhos ocorrida na Gafeira com outro homem, mas que, por se aplicar à insaciedade do Gago, pode ser contada a seu respeito, como se na verdade se tivesse passado com ele, seguindo a máxima de que «heróis semelhantes [se] sobrepõem e usam a mesma linguagem» (*O Delfim*, p. 94).

Tomás Manuel, o undécimo, pela sua *forma mentis* retrógrada e machista, fica arreigado a um tempo que conflitua com o presente²³⁹. Mediante a violência, o delfim consegue esmagar os que o rodeiam, mas será um domínio apenas aparente. Nas entrelinhas do romance, o leitor apercebe-se de que a sua força se esboroa a cada passo. De facto, o narrador desenvolve pontos-chave da relação entre Tomás Manuel e Maria das Mercês, por ser paradigmática de um mundo à beira do abismo, no qual as duas personagens seguem caminhos paralelos. A incomunicabilidade e a frieza desta relação acentua-se por meio de relatos que mostram a solidão de Maria das Mercês e bem assim a constante fuga de Tomás Manuel para as noites de Lisboa. Além disso, o domínio dos Palma Bravo fica comprometido com a infertilidade da «esposa maninha» ou do

²³⁸ Vitor Aguiar e Silva, *Teoria da Literatura*, p. 255.

²³⁹ Segundo Roberto Francavilla, o objetivo do Engenheiro Palma Bravo (e o do regime salazarista) «è l'affermazione del tempo mitologico sul tempo cronologico, la cui conseguenza è la completa stagnazione, l'immobilità» (*art. cit.*, p. 349).

«marido maninho», detentor de uma mentalidade obtusa e totalmente adversa ao progresso da ciência, que já admitia a procriação por meios artificiais.

O paternalismo excessivo de Tomás Manuel, a estratégia planeada de fazer os outros depender de si, que atinge as raias do animalismo em relação ao criado mestiço, é um traço exagerado colhido de um dos seus antepassados. Não será por acaso que o narrador guardou papéis soltos que encontrou no *Tratado das Aves*, com especial ênfase para uma relação do avô de Tomás Manuel, datada de 1861, na qual o dito lavrador discrimina tudo quanto paga a um criado e o fim a que se destina o dinheiro. Esta atitude, sintomática de uma «administração paternalista [...] como método de controlo da dependência» correlaciona-se com a máxima (de entre tantas que ele formula ao seu jeito) seguida pelo Engenheiro em relação a Domingos: «vinho por medida, rédea curta e porrada na garupa» (*O Delfim*, pp.144-145). Aliás, o narrador chega a confessar que os princípios que registou no caderno sobre os Palma Bravo praticamente não se alteram de geração para geração.

Eixo que colabora na desestruturação e na ausência de linearidade da narrativa, o tempo é uma categoria absolutamente crucial no âmbito da renovação do romance do século XX. Nele se destacam a *ucronia* ou *ausência do tempo*, a *ruptura da linearidade* e a *redução temporal*²⁴⁰, que, associada à *durée*, valoriza o momento da percepção. Estas características revelam-se úteis ao entendimento das coordenadas temporais de *O Delfim*, particularmente nas estratégias de representação das personagens. A degradação de Tomás Manuel está ligada ao seu alheamento em relação ao tempo («O Engenheiro Anfitrião tem o beber autoritário dos homens habituados a prolongar as horas e a companhia» – *O Delfim*, p.71) e ao seu lado noturno, que, na obra, aparece salientado em momentos específicos, como os serões na casa da Lagoa e no *bodegón*, a ceia de Natal, sempre marcados pela ostentação de atitudes excessivas, acompanhadas das máximas que apregoa.

O tempo determina, igualmente, a forma como Maria das Mercês emerge no universo narrativo. Dos sete anos em que esteve casada, conhecemos apenas alusões breves, umas mais remotas, que nos são dadas retrospectivamente (a frequência do

²⁴⁰ Conceitos apontados por Darío Villanueva em *Estructura y tiempo reducido en la novela*, Editorial Bello, Valencia, 1977. A redução temporal equivale a «limitar el tiempo narrado [...] al máximo, de forma que la novela no abarque, com era usual, años o vidas enteras de los protagonistas, sino horas o, a lo sumo, días» (p. 62).

internato religioso, uma aula de hipismo, a altura em que, já depois de casada, em 1959, lhe foi comprada a máquina de tricotar), ou, então, momentos mais recentes, como o que diz respeito às aulas que dá ao criado e à descrição demorada dos seus gestos ao anoitecer, sozinha na casa da Lagoa. O narrador simula que a percebe por meio de uma lenta filmagem, parecendo aos nossos olhos que organiza um retrato sob o lema horaciano *ut pictura poesis*. De facto, a reconstituição desta figura feminina é feita do cruzamento entre o tempo da narração e o tempo da ficção, de uma aliança entre olhar e memória, preenchendo a imaginação criadora o que não vem nas anotações:

Maria das Mercês é um contorno interrompido que entrevejo nas linhas dos meus apontamentos, um rosto no escuro a morrer e a avivar-se a cada fumaça que vou puxando. Furo o véu de neblina com o morrão do meu cigarro, vislumbro-a no outro lado, apumada, frente ao vale, e, no pátio, o Domingos que ela um dia há-de vir a matar (com crime ou sem crime, é o menos) depois de o ter ajudado a renascer. (*ibid*, p. 153)

Note-se que a descrição da personagem se faz por meio da conjugação do presente com o passado, de tal modo que essas duas dimensões temporais muitas vezes aparecem em patamares que se nivelam, passando-se de um para o outro de modo fluido²⁴¹.

No cenário onde se inscreve esta personagem, sobressaem elementos que dão conta da sua apatia perante a vida, como a presença de um relógio de porcelana que «[...] se trabalha perde o seu tempo, ninguém lhe liga nenhuma.» (*ibid*, p.151), de passatempos que matam o ócio, como o preenchimento de um *Test-Horoscope*, ou *Test-Jeunesse*, que aludem à tendência para inverter o destino da personagem, incompreensivelmente sujeita à solidão. O tempo, em termos existenciais, significa a estagnação. Nada traz de novo a Maria das Mercês, antes a cerceia e a torna numa figura do silêncio, despovoada de pensamentos e memórias, longe dos espaços e vivências anteriores.

Não interessa ao narrador acompanhar o trajeto de Maria das Mercês segundo a linearidade cronológica ou a exaustividade dos pormenores caracterizadores desde a

²⁴¹ Como apontou Nelly Novaes Coelho, sobressaem n' *O Delfim a condensação* (a narrativa dura apenas algumas horas) e a *fragmentação temporal*, pois «passado e presente mesclam-se no presente do narrador, provocando a quebra das fronteiras entre um tempo e outro e resultando numa espécie de presente intemporal». («José Cardoso Pires – *O Delfim*: Uma Obra “Aberta”», in *Escritores Portugueses*, São Paulo, Edições Quíron, 1973, p.162).

infância à fase adulta, mas fazer um percurso ao contrário, ou seja, olhar para ela (do alto da sua visão e da sua memória) como uma mulher adulta e desterrar certos preconceitos, tentar, pelo menos, compreender por que razão não foi mãe, o que parece incompreensível, num corpo que, aos onze anos, deu um pulo maturacional e que deu e dá sinais de desejo e paixão. O narrador descreve-a imersa na solidão, sem contactos com o exterior, longe das amigas. Em 1959, no ano do seu casamento, fora-lhe comprada uma máquina de tricotar, que lhe permitiu evadir-se do tempo e do espaço, e, de modo repetitivo, manter-se ocupada e com gestos solidários, a fazer agasalhos para o pessoal. Segundo o narrador, a máquina «[...] tinha escrito sobre o tampo de freixo uma extensa crónica de solidão.» (*ibid*, p. 99) A execução do *tricot* de Maria das Mercês cumpre um dos princípios da *Carta da Guia de Casados*, de D. Francisco Manuel de Melo: «O melhor livro é a almofada e o bastidor»²⁴².

Personagem inscrita num meio social fechado, ruralizante e arcaico, a Maria das Mercês é apontado o estigma da infertilidade, de *mulher maninha*, como lhe chama o cauteleiro. O narrador problematiza esta certeza, de várias formas: ou olhando para a realidade desta mulher sob o prisma de um homem que tem uma vida noturna intensa em Lisboa, sempre sob o efeito do álcool; ou mostrando longos trechos em que ela está só a contas com o seu próprio corpo, que é belo e vigoroso, sendo mesmo o seu único elemento comunicante; ou retomando, mais do que uma vez, a observação da fotografia que está na sala da casa da Lagoa, na qual Maria das Mercês tinha onze anos e já mostrava alguns contornos de beleza física. Curiosamente, no capítulo XII, «A mulher inabitável», o narrador-escritor presta-lhe uma homenagem, ao inserir numa página em branco o desenho de uma romãzeira em flor, árvore que funciona como uma alegoria da criação, «que já foi sumo e que hoje fica na flor». A romãzeira representaria, assim, a pujança, a beleza, a capacidade de renovação humana, a vida em potência que, porventura, habita Maria das Mercês, daí que, para o narrador, faça sentido colocar estas questões: «Donde vem o mal que impede os frutos? Da esposa inabitável ou da semente que não tem força para viver dentro dela?» (*O Delfim*, p. 81). E em todo o capítulo se veicula a ideia de que o corpo de Maria das Mercês conheceu todos os estádios de desenvolvimento normais, em nada se adivinhando a sua esterilidade que, aliás, não é

²⁴² José Cardoso Pires, *Cartilha do Marialva ou das Negações Libertinas*, 5ª ed. revista e aumentada, Lisboa, Moraes Editores, 1973, p.103.

comprovada medicamente. Trata-se de uma reflexão levantada por um narrador hodierno, capaz de problematizar e de denunciar preconceitos. Cardoso Pires, aliás, recorre, em geral, à mulher, com o objetivo de questionar mentalidades: «Na realidade portuguesa, a condição feminina é muito mais representativa das contradições do nosso tempo do que a do homem»²⁴³.

Diríamos, pois, que o tempo, nesta obra, se apresenta como um elemento produtivo na construção da história e na articulação discursiva. Contar, neste caso, quer dizer partir em busca do que é remoto, permitindo que se analisem os vestígios do presente à luz do que é pretérito. Significa, também, entender o que é mais recente ou mesmo situado no presente da enunciação. Por isso se pode dizer que os vários tempos se subsumem num, ou, o contrário, que o momento da escrita chama a si os ecos da memória e os sinais do agora, que se vivem e se imaginam. Atravessa *O Delfim* a ideia de que o narrador parou no tempo e no espaço para poder congrega todos os elementos que (voluntariamente) se despenham sobre ele. Esta imobilidade dá origem a uma atitude narrativa que se constrói com base numa ligação fluida que permite passar da observação *in loco* à elaboração mental do que se vê ou viu.

O tempo é indissociável de uma certa visão da História que, no caso d' *O Delfim*, simuladamente se fundamenta em fontes documentais e até de natureza científica, para expressar a valorização da memória da palavra dita e daquela que se escreveu (ou poderia ter escrito). De qualquer modo, a ficção mostra necessitar dos factos, nem que seja para os narrar à luz de um pensamento que os atualiza.

Ao nível da construção das personagens principais, esta categoria da narrativa apresenta-se como um utensílio que permite a desestruturação, a rutura da ordem e da ortodoxia. O tempo também singulariza os seres, logo é humano porque cada um o vive de forma diferente e está arreigado a determinados princípios que podem ou não colapsar. Não admira, pois, que o delfim, afeto a uma mentalidade retrógrada e austera, que não reconhece a importância da mulher e do amor, entre em degenerescência, numa época histórico-social em que emergem outros códigos e se desempenham novos papéis.

Motivo de reflexão no seio da narrativa, tema metafísico e motivo central do ato de interrogar, o tempo representa, ainda, não só a vida que se objetiva e se desgasta mas

²⁴³ *Entrevista de Cardoso Pires a Artur Portela, op. cit., p. 54.*

também a dimensão subjetiva e afetiva do sujeito. No tecido do romance, é metáfora de mundos que se entrecem e de fios difíceis de urdir, mas este obstáculo transforma-se num desafio à liberdade criadora.

2.4. O bestiário de Tomás Manuel

A autoridade, o marialvismo e a tragicidade de Tomás Manuel estão indissociavelmente ligados ao simbolismo de certos animais. Pode-se mesmo afirmar que a personagem integra uma espécie de universalidade cósmica, na qual a terra, a água, o ar e o fogo surgem como elementos que conotam o seu poder e prenunciam a sua desagregação. Por um lado, o delfim parecerá o dono do mundo, mas, por outro, o microcosmos da Gafeira, com os seus seres e bichos, fará aluir a sua catedral aparentemente indestrutível.

Jacinto do Prado Coelho afirma que existe n' *O Delfim* uma propensão para converter o humano às instintivas forças da natureza, ao que é bruto e natural, como se não houvesse uma distinção dos seres: «[criam-se] mundos que são como que anteriores à diferenciação nítida entre os homens e os animais. O naturalismo começa por fazer parte do universo de Cardoso Pires na medida em que este dificilmente consegue impor uma imagem do humano sem a metaforizar nos termos de uma paisagem animal»²⁴⁴. Há cães-homens; mulheres-cabras, codornizes equiparáveis a mulheres fatais. No romance, assiste-se a um processo de humanização dos bichos, e, mais do que isso, a uma animalização do humano. Porém, a relação entre o animal e o homem pode ser lida de várias formas, quer por meio da simbiose daí resultante, quer por meio da separação, em que o primeiro funciona como símbolo que contribui para uma mais correta interpretação do segundo.

Os cães são os primeiros bichos a aparecer n' *O Delfim* e, até ao final, vão marcando o ritmo do universo narrativo, com uma semântica muito própria, umas vezes pelo método da recorrência, outras pela novidade das características apresentadas. Elementos da terra, os cães estão ligados aos valores da propriedade, aos códigos de dependência, posse e fidelidade que se estabelecem ao nível das relações humanas.

²⁴⁴ Jacinto do Prado Coelho, «O Círculo dos Círculos», *op. cit.*, p.13.

Desde o primeiro momento, os cães comprovam a classe social de Tomás Manuel, anunciam a sua imponência²⁴⁵ e, correlativamente, a sua ferocidade, ao vigiarem o poderoso automóvel do dono enquanto ele estava na missa. Além disso, a motivação que a onomástica destes dois cães apresenta – Lorde e Maruja –, configura a definição do tipo de relação existente entre Tomás Manuel e Maria das Mercês (o primeiro nome indica a supremacia do elemento masculino e o segundo aponta para a inferioridade do feminino), concretamente, um dos laivos do seu tipo marialva.

Maria Lúcia Lepecki chama-nos a atenção para o que ela considera ser o aspeto mais importante de *O Delfim*: «a autorrepressão burguesa como origem do fenómeno marialva». A autora explica que esse sentido repressivo nasce da «divisão do mundo a partir do eixo do trabalho – criando de um lado os que produzem, de outro os que se apropriam», o que faz «nascer um padrão mental e um tipo de comportamento no explorador. Padrão cuja tónica, sendo a alienação, resulta fatalmente no descaso absoluto pela pessoa humana. [...]A desantropomorfização é fatal, e tal como em Domingos o Engenheiro não sente a pessoa, na própria mulher ou em qualquer outra verá o objeto»²⁴⁶.

Por seu lado, Petar Petrov advoga que, n' *O Delfim*, um dos tópicos a que José Cardoso Pires recorre e que firma o seu compromisso com a realidade portuguesa consiste na «desmontagem do “espírito marialva”, desta vez a assumir contornos muito nítidos no comportamento da personagem do engenheiro, que representa a mentalidade tradicional incapaz de se moldar aos valores contemporâneos».²⁴⁷ Embora autores como Eduardo Prado Coelho nos avisem de que não se deve reduzir a análise do Engenheiro Palma Bravo ao seu marialvismo²⁴⁸, sabemos que muitos dos princípios sistematizados

²⁴⁵ O Regedor recorda a riqueza e imponência dos Palma Bravo através dos exemplares de caça que eram mostrados no cortejo de oferendas, «com seis faisões de asas abertas no cume duma pirâmide de gansos e patos-reais» (*O Delfim*, p.112).

²⁴⁶ Maria Lúcia Lepecki, *Ideologia e Imaginário*, Lisboa, Moraes Editores, 1977, p. 69.

²⁴⁷ Petar Petrov, *Scripta*, Belo Horizonte, v. 6, 12 (2003), p. 288.

²⁴⁸ Diz Eduardo Prado Coelho: «Mas, quanto ao marialvismo, que seria absurdo negar, o risco está em reduzir tudo a esse tópico ostensivo, como nos diz uma prevenção mais desabrida do próprio autor (na já aludida *Memória Descritiva*) [...]» – «O Círculo dos Círculos», in introdução a *O Delfim*, p. 9.

na *Cartilha do Marialva* são seguidos por aquela personagem.²⁴⁹ A *Cartilha* contém um conjunto muito significativo de traços que definem a lei marialva: a total inferiorização da mulher (cujo destino deveria ser o de estar em casa a cuidar dos filhos); «a desigualdade em soberania no amor»; os amores clandestinos do chefe de família; a condição do servo, tido como criatura menor e que deve obedecer ao patrão como se fosse um Deus; a repulsa pela inteligência, pelas leituras e pelas viagens, vistas como malefícios; o repúdio pela cidade. Sem ter em conta estes aspetos, dificilmente se entenderá o comportamento repressivo, paternalista e excessivo de Tomás Undécimo. Na verdade, a intenção de José Cardoso Pires, ao escrever a *Cartilha* e *O Delfim* era a de mostrar que a ditadura paternalista no plano familiar se refletia ao nível da nação e vice-versa. Texto escrito no Estado Novo, representa o atavismo, o machismo como incapacidade cívica, o ruralismo da sociedade portuguesa, de que Salazar era exemplo: «Eu sou um rural», terá ele dito em 1965²⁵⁰.

Os cães, espécie relevante do «bestiário» de Tomás Manuel, simbolizam a inferiorização do homem ou a força bruta que o esmaga. Note-se que o narrador descreve um detalhe de suma importância quando vê pela primeira vez o casal Palma Bravo a sair da missa: Domingos, o criado mestiço, senta-se no banco traseiro entre os dois cães, o que significa que, para o dono, os três têm valor idêntico. Personagem inteiramente moldada de acordo com os três mandamentos repressivos do patrão – «[...] “Vinho por medida, rédea curta e porrada na garupa.”» (*O Delfim*, p. 145) –, a sua progressiva alienação «corresponde ao processo mais geral de dominação ideológica a partir dos valores da classe dominante, que atingem a sociedade como um todo»²⁵¹. Convencionalmente, Domingos concretiza a situação de um povo subjugado pela autocracia.

Depois de morto, e na visão do Batedor, o fantasma do criado aparece disfarçado de *cão-maneta* (*O Delfim*, p. 34), ideia corroborada pelo Velho, para quem o Domingos

²⁴⁹ Tenha-se em conta o testemunho de José Cardoso Pires anterior à publicação de *O Delfim*: «– Que representa para si a *Cartilha do Marialva*? // – Uma meditação sobre a nossa atualidade, através de um revisão muito pessoal das tradições que acumulámos. As definições do marialva que encontro na vida quotidiana foram sistematizadas nesse ensaio, mas as suas características (machismo, autoritarismo, etc.) estão ilustradas na ficção que escrevi e em particular no próximo romance, *O Delfim*.» («José Cardoso Pires: à espera do “Delfim”») (entrevista de Afonso Praça, in *Flama*, 26 de fevereiro de 1968, pp. 44-45).

²⁵⁰ *A Cartilha do Marialva ou das Negações Libertinas*, p.41.

²⁵¹ Marlise Ambrogí, *op. cit.*, p.116.

terá sido sempre «cão do Infante». Não nos podemos esquecer de que o criado tinha um grande domínio sobre os dois cães, sendo, por seu turno, manipulado pelo Engenheiro e, por isso, seu «cão» (ou «cachorro de três patas», como lhe chama o narrador no capítulo XXIV).

N' *O Delfim*, «“Os cães são a memória dos donos.”» (*ibid*, p. 59), daí que se compreenda que, quando Tomás Manuel e Maria das Mercês desaparecem da Casa da Lagoa, os animais tenham lá permanecido no sentido de salvaguardar o último reduto dos seus donos e o seu próprio espaço. Na hierarquização do mundo do último Palma Bravo, os cães estão acima dos seres humanos. Só assim se entende que ele siga a máxima: «“Um homem dá tudo menos os cães e os cavalos”» (*ibid*, p. 61). Contudo, a inserção da «parábola da filha transviada» (*ibid*, p. 64), contada por Tomás Manuel ao narrador, vem mostrar que até esse princípio aparentemente irrevogável pode ser aniquilado.

O orgulho ferido do tio Gaspar cuja filha fugira com um valdevinos fez com que ele ficasse de luto e se desfizesse dos seus animais de estimação, o cavalo e a cadela, o que merece esta interpretação por parte de Tomás Manuel: o tio Gaspar «via-se livre para sempre de todas as companhias em que tinha acreditado. Perdera a confiança na fidelidade, dali para o futuro queria-se só» (*ibid*, p. 65)²⁵².

No primeiro serão da Casa da Lagoa, há um momento muito peculiar registado pelo narrador-escritor no seu caderno de apontamentos que nos auxilia na interpretação do herói d' *O Delfim*, à luz da sua ligação com a água. Tomás Manuel confessa querer ser enterrado no fundo da lagoa de que é proprietário, gozando, por isso, dessa exclusividade²⁵³. Colhe este desejo de submersão nobre e de superioridade na atitude dos peixes grandes que, segundo lhe contou um pescador, preferem «sepultar-se vivos a serem devorados pelos irmãos» (*ibid*, p. 51). A personagem vê neste gesto «[...] raça, nervo. E sabedoria» (*idem ibidem*). Voluntariamente, os peixes grandes vão para o

²⁵² Roberto Francavilla esclarece que o tio do Engenheiro, ao matar a galga e o cavalo, emblemas da fidelidade, sacrifica simbolicamente a filha, podendo-se deduzir que a família e os animais de estimação comungam das mesmas regras de obediência e domínio que caracterizam a sociedade patriarcal. (*Coração de Trevas. Sobre “O Delfim”, de José Cardoso Pires, s.d., s.l., texto policopiado*).

²⁵³ Em nota de rodapé do romance, o narrador inclui esta citação: «Textual, como consta dos meus apontamentos. Tomás Manuel defendia o princípio das exclusividades que torna socialmente feliz o homem. “Todo o acesso é provocado pelo desejo de exclusividade”, sustentava ele, se bem que por outras palavras» (*O Delfim*, p. 54).

fundo da lagoa, fugindo à «miuçalha», ficando «inteirinhos», ou, na metáfora adiantada pelo narrador, adquirindo o estatuto de «“Cadáveres de peixes santos”» (*ibid*, p. 52). Neste caso, o herói renega a terra por ser um lugar de fácil putrefação de um corpo que depressa se volve em pó (rejeita uma «cova cheia de bichos» (*ibid*, p. 50), planeando, ao invés, a mitificação e a canonização de si mesmo. É a água que lhe permite a realização deste desejo, e, por isso, «pensa numa campa austera a despontar das águas, rodeada de bardos prateados; [...]» (*ibid*, p. 51). Idealiza o heroísmo para além da vida, sem nunca ombrear com homens que julga inferiores, que, são, afinal, a «*miuçalha dos peixes*» (*ibid*, p. 50).

Um dos elementos que compõem o cenário na adega da Casa da Lagoa é o cartaz do toureiro Manolete, morto em plena arena. O miura Islero derrubou-o, o que permite ao narrador avaliar a intensidade trágica e imprevisível do episódio que feriu a impetuosidade de Manolete. Este cartaz que se encontra no *bodegón* remonta a um tempo de grandeza quando Palma Bravo ia às touradas em Espanha. A idealidade e a proeminência de Tomás Manuel poderiam rever-se na luta aguerrida da arena, na força do homem em conseguir derrubar o animal, mas, desaparecido Manolete, e restando a sua mitificação, o cartaz esmaecido do *bodegón* mostra-nos um tempo que se esvaiu, sem retorno. Curiosamente, o narrador observa muito atentamente o cartaz, sente nele o apelo de um tempo em que se perdeu um mito de forma trágica, retoma o tema da morte sem aviso e dá a entender que os inderrubáveis também são veementemente golpeados e tragicamente abatidos.

A apropriação que o ser humano faz das características das aves é o assunto fundamental do capítulo XXVI-a, no qual o narrador conta um passeio de barco que deu na lagoa com Tomás Manuel. A propósito das aves encontradas, o anfitrião vai tecendo considerações sobre as suas especificidades («É um agrónomo que explica o homem em termos de História Natural [...]» (*ibid*, p. 160); «Engenheiro avicultor» (*ibid*, p. 163). O facto de terem avistado o cadáver de um adem permite ao dono da lagoa falar da admiração que tem em relação aos patos reais, por serem guerreiros e audazes nas suas lutas. É muito interessante a minúcia com que observa o pato, achando nele «um ar inocente» (*ibid*, p. 158), perscrutando-lhe os sinais da morte, as «covas dos olhos, o bico enegrecido» (*idem ibidem*). O encontro de Tomás Manuel com o pato real morto poderá significar a sua própria derrocada como homem em todas as suas dimensões. Diríamos,

ainda, que este passeio do Engenheiro pela lagoa se torna num ato de aprendizagem sobre a fragilidade dos mais fortes e de um apontamento sobre as limitações humanas, que assume um tom mais reflexivo em face do adem morto, mas que depressa se torna esfuziante e pleno de hilaridade e contestação mal ele avista os mergulhões. Chama-lhes «“Fraldiqueiros. Até os ovos chocam com as fêmeas.”» (*ibid*, p. 159), crítica que visa atingir a dependência ou a demasiada proteção que certos homens exercem em relação às mulheres.

Acedemos ao conhecimento sobre outras aves não só pelas referências que o Engenheiro lhes faz mas também por meio da informação que o narrador transcreve do *Tratado das Aves*, em particular sobre as codornizes, que equivalem a mulheres fatais, em virtude de dificultarem a aproximação dos machos, que, na maioria das vezes, são enganados pelos caçadores que os matam. O narrador, adstrito à sua responsabilidade enunciativa, e à beira do *Tratado das Aves*, apartado de Tomás Manuel, é de opinião de que este deveria lê-lo.

Os impulsos e os jogos de atração das aves são idênticos aos do ser humano. O facto de o Engenheiro falar da «milhareta, a tal que sangra os galeirões à bicada, cavalgando-os em pleno voo» pode ser lido como uma atitude indiciadora da traição de Maria das Mercês, a qual persegue o «galeirão», ave que Tomás Manuel classifica de ingénua e estúpida, por esconder a cabeça quando se sente cansada ou doente, pensando que, deste modo, está a salvo. Esta vulnerabilidade e incapacidade de defesa faz evocar na obra o momento em que Domingos é espancado pelo patrão por não ter sabido defender-se de um emigrante. A passagem da obra (final do capítulo XXIV) em que é descrito o voo de um casal de adens na fase de acasalamento, namoro particularmente admirado por Domingos, e que termina tragicamente com a morte de um deles, não deixa de ser um indício do que virá a acontecer ao observador.

Deste modo, o bestiário de Tomás Manuel integra bichos representativos de forças que se digladiam, corroborando processos de mutação da personagem ao longo do romance, na reivindicação de um pretense heroísmo por parte da personagem e de uma simultânea e progressiva diluição dessa força e imponência que o autor-narrador vai compondo. O *status quo* vai sendo minado, o mundo modifica-se em torno da personagem, sem que ela nisso repare. Persistiu, isso sim, na irracionalidade e na animalização, que o conduziu a um mundo humanamente vão, e onde os bichos

prediletos não fazem sentido por já não serem símbolo de austeridade, nem de poder nem de soberania.

3. *Balada da Praia dos Cães*

3.1. Reminiscências do género policial

Não se poderá ler a *Balada da Praia dos Cães* sem convocar a sua matriz genológica, o romance policial, sabendo bem, como iremos provar, que o seu autor privilegia «um princípio de *ruptura*, mais ou menos violenta e ampla, com a tradição literária»²⁵⁴. Aguiar e Silva explica que os escritores podem acusar a memória do sistema literário, seguindo as regras e a ortodoxia ou, então, refutá-la, elegendo a novidade e a originalidade.

Uma das estratégias de derrogação das convenções do policial utilizada por Cardoso Pires neste romance prende-se com a deliberada intenção de construir um anti-herói, o inspetor Elias, que escapa aos cânones deste tipo de figura própria do romance policial e a quem o narrador confere autoridade na observação do mundo e dos seus meandros, colando-se à sua visão microscópica, e, por isso, sujeitando, muitas vezes, à miscigenação, o olhar da personagem com o registo ficcional e de imaginação incontida que é a do autor. Elias analisa silenciosamente a cidade, o país, os crimes, mas é uma figura que, por detrás da faceta oficial, esconde a subversão, os tiques maníacos, visíveis nas insistentes inquirições a Mena e noutros gestos ridículos que marcam o seu quotidiano.

A *Balada da Praia dos Cães* integra a memória do sistema literário, por ser um texto de transgressão do modelo original. Parte de um contexto político-social determinado e de um acontecimento verídico para o efabular, servindo-se da arte de criar personagens que se evidenciam e, como tal, merecem uma biografia repartida. Juntando as peças do *puzzle*, deduz-se que subjaz à intenção do narrador ensaiar um retrato de Mena, seja fotografada, descrita, seja em pose (forçada) na cela da prisão, e redigir uma história de vida do detetive, começando por apresentar o seu perfil no início do romance e compilando muitos elementos sobre ele ao longo de toda a narrativa (de uma personagem que, coincidentemente, também faz a recolção de indícios), que, do

²⁵⁴ Aguiar de Silva, *Teoria da Literatura*, p. 251.

mais particular ao mais simbólico, vão progressivamente ampliando a imagem que dele construímos.

Maria de Lurdes Rodrigues Sampaio esclarece que, nos anos 50 e 60 do século XX, o romance policial português se resumiu a um produto importado, sendo certo que a emergência deste género escrito sem pseudónimos, tendo como cenário Portugal, se dá apenas a seguir ao 25 de abril de 74, o que, na sua opinião, é prova «de uma relação entre o género policial e os sistemas democráticos ou, pelo menos, de uma certa incompatibilidade entre o género policial e os regimes ditatoriais»²⁵⁵. Será, pois, num contexto democrático e de revisitação do passado recente que a *Balada da Praia dos Cães* aparece, como proposta de grande renovação no âmbito do policial.

Em dezembro de 1982, aquando do lançamento do romance, o autor presta a António Mega Ferreira um depoimento que se nos afigura de sumo relevo para a compreensão de alguns dos veios interpretativos da narrativa. Em primeiro lugar, o escritor evoca a sua génese, quando, no outono de 1961, um documento de vinte e duas páginas escrito por um dos condenados lhe chegou às mãos. Como se sabe, a fuga do Forte de Elvas de um oficial do exército, em 1959, acompanhado de dois homens e de uma mulher, bem como o homicídio que depois veio a suceder, foi um facto verídico seguido muito atentamente pela opinião pública. Cardoso Pires afirma que só em 1975 decidiu trabalhar este tema por achar que ele se mostrava exemplar relativamente ao tipo de regime em que se vivera até 1974. Explica que as personagens são os conspiradores, que mentem constantemente, e se enganam uns aos outros, inscritos num sistema onde o medo prevalece:

O que se passa naquela casa onde coabitam aqueles quatro seres é a caricatura (no entanto, real) do que foi parte da conspiração antifascista neste país, durante muito tempo. [...] Mas era o país inteiro que valsava: mentiam os polícias uns aos outros, e os conspiradores, e os jornais, e a propaganda, e os políticos. E todos alegremente se desculpavam da sua realíssima impotência para mudar as coisas.²⁵⁶

²⁵⁵ Maria de Lurdes Rodrigues Morgado Sampaio, *História Crítica do Género Policial em Portugal (1870-1970) – Transfusões e Transferências*, Porto, Faculdade de Letras, 2007, texto policopiado.

²⁵⁶ António Mega Ferreira, «José Cardoso Pires sobre “Balada da Praia dos Cães”: “O meu romance é uma valsa de conspiradores”», *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 7 de dezembro de 1982, pp. 2-4.

O autor insiste, no entanto, na ideia de que não pretendeu de forma alguma proceder à reconstituição de um caso real: «O processo não é a matéria do meu romance, mas o seu ponto de partida» (*art. cit.*, p. 4). Daí a designação escolhida: uma balada, à maneira inglesa, ou seja, a opção pela escrita de «um acontecimento real já tocado pela lenda» (*idem ibidem*).

Mais tarde, em janeiro de 1984, Maria Lúcia Lepecki, na recensão que faz da obra, corrobora as palavras do romancista: «A *Balada* tanto se alicerça no real – e finge ser “reprodução” – quanto ao mesmo real foge». A autora refere-se a esta narrativa como dissertação híbrida, patenteada num discurso *subordinado* (sustentado nos autos e nos artigos de jornal) que serve de base a um texto *fingido*, porque recriado e literário; enfim, uma dissertação cuja cientificidade permanentemente se subjetiva e relativiza²⁵⁷. O texto de Lepecki aponta para uma dualidade e para uma fronteira de difícil balizagem, que, em 1992, haveria de merecer a máxima atenção por parte de Douwe Fokkema, quando, ao analisar o romance em apreço, dilucida os termos *facto* e *ficção*, para concluir: «there are no clean facts and [...] there is no pure fiction».²⁵⁸ Douwe Fokkema sublinha que é o próprio Cardoso Pires a denunciar que as suas personagens são criações literárias, corroborando, assim, um dos conceitos defendidos por Thomas Pavel no que toca à referencialidade ficcional: o *princípio da distância*. Contudo, aquele crítico holandês relembra que, na perspetiva de um leitor estrangeiro, que não está familiarizado com o contexto sociopolítico, também emerge uma distância geográfica e histórica porquanto ele, porventura alheado de certos pormenores, não se apercebe dos factos reais, respondendo mais ao apelo da significação da obra (*art. cit.*, pp. 64-65). Mais recentemente, Izabel Margato referiu-se à «erosão da referencialidade», ao dizer que a reconstituição do crime do Major Dantas C. não é objetiva, resultando, antes, de uma elaboração orientada por um determinado ponto de vista²⁵⁹.

²⁵⁷ Maria Lúcia Lepecki, «José Cardoso Pires, Balada da Praia dos Cães», *Colóquio/Letras*, 77 (1984), pp. 91-92.

²⁵⁸ Douwe Fokkema, «Empirical questions about symbolic worlds: a reflection on potential interpretations of José Cardoso Pires, Ballad of Dog's Beach», *Dedalus*, Revista Portuguesa de Literatura Comparada, 2, Lisboa, Ed. Cosmos, dez. 1992, p. 62.

²⁵⁹ Izabel Margato, «Balada da Praia dos Cães – 30 anos», in Marcelo Oliveira e Petar Petrov, *As Vozes da Balada, 30º Aniversário de Balada da Praia dos Cães*, de José Cardoso Pires, Centro de Literatura e Cultura Lusófonas e Europeias, Lisboa, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, dez. 2012, pp.146-153.

A *Balada da Praia dos Cães* demanda o passado com o objetivo de apurar as razões do crime e de conhecer as personagens que nele se envolveram, não raras vezes por meio de um efeito de sobreposição de tempos na qual confluem ou de que emanam duas noções – o que se vê, lê ou ouve em contraposição com aquilo que se viu, se experimentou ou aconteceu. Todorov, recorrendo à explicitação do romancista Georges Burton, explica esta dualidade que é recorrente na narrativa policial, que se estratifica em dois níveis, correspondentes a «duas séries temporais diferentes: os dias do inquérito, que começam com o crime, e os dias do drama que levam a ele». Ou seja, este tipo de romance contém duas histórias: «a história do crime e a história do inquérito»²⁶⁰.

De facto, a grandeza desta narrativa reside nas estratégias criadas pelo narrador para desnudar as ocorrências. Como noutros textos cardoseanos, nunca se encontra só uma verdade, mas múltiplos fragmentos do real que se entrecruzam com o imaginário, o denso e o imprevisível. O presente reconstrói o crime por meio de uma narrativa miscigenada de tempos vários, ora voltando-se para o passado mais recente ou mais recôndito, ora para o futuro, feito de hipóteses e de suposições.

A *Balada da Praia dos Cães* está longe de ser apenas a narrativa de *uma caça ao homem* e, tal como nas velhas histórias de Poe, não se liberta da emoção. Ou seja, Cardoso Pires foge às normas ditadas pelo mestre do romance policial científico, Austin Freeman, e às tão contestadas vinte regras de Van Dine, publicadas em 1928, mediante as quais, por exemplo, o amor seria um tema proibido e se deveria verificar a ausência de longas pausas descritivas²⁶¹. Para Todorov, tais regras afiguram-se redundantes e, por isso, as resume a oito.

Helena Kaufman explica que, aparte as convenções do género, «o crime, a procura e a avaliação de evidências seguidos pela explicação, interpretação e julgamento/punição final», no século XX, o romance policial foi evoluindo na estrutura narrativa, ora dando mais importância à deteção de evidências ora prendendo-se mais à

²⁶⁰ Tzvetan Todorov, «Tipologia do Romance Policial», in *As Estruturas da Narrativa*, São Paulo, Editora Perspetiva, 1979, pp. 96-97.

²⁶¹ Thomas Narcejac, *Une machine à lire: le roman policier*, Éditions Denoël/Gonthier, 1975, pp. 97-101.

criação da figura do detetive²⁶². Na *Balada da Praia dos Cães*, a verdade do crime ocorrido na Casa da Vereda está essencialmente a cargo do detetive Elias, o Covas, que se assemelha a Sherlock Holmes, por fazer um constante exercício de provocação a um dos presumíveis culpados. O seu companheiro, Watson, será o agente Roque. Contudo, Elias tem uma memória feita de silêncios, apenas quebrados pelos desabafos que tem com o lagarto Lizardo. Além disso, a úlcera e a fragilidade que muitas vezes acusa posicionam-no nos antípodas de Sherlock Holmes. De outro modo, por tudo se conhecer de Elias – as memórias da infância, o percurso da sua carreira, os seus amores e obsessões, os hábitos alimentares –, o seu perfil poderá encontrar semelhanças em Maigret. Produto de uma época em que a medicina legal já estava tão desenvolvida, o chefe Covas bem poderia libertar-se de tudo quanto nele ousasse ser demasiado humano, sobretudo em termos passionais, o que faria com que o exercício da justiça fizesse apenas jus à ciência e à racionalidade.

A *Balada da Praia dos Cães* segue uma das tendências assumidas pelo romance ibérico dos anos 80, ao recorrer ao género policial, embora com um tratamento peculiar que o faz apartar-se do «merveilleux logique»²⁶³ e do cientismo que caracterizou muito do velho policial do século XIX e de parte da produção deste género na primeira metade do século XX.

Ana Isabel Briones Garcia, na sua tese de doutoramento dedicada ao género policial, expressa a noção de que Cardoso Pires integra na *Balada da Praia dos Cães* certos elementos policiais, embora se mostre «más escrupuloso a la hora de servirse de ciertas normas del género, una vez que su intención no es fundamentalmente la de recrear o rehacer el género, y por ello tal vez sea más evidente un cierto grado de parodia del mismo, de la que a la vez saca buen provecho»²⁶⁴. Num artigo posterior²⁶⁵, a

²⁶² Helena Kaufman, «A sociedade portuguesa sob investigação em *Balada da Praia dos Cães* de José Cardoso Pires e *Adeus, Princesa* de Clara Pinto Correia», *Hispania*, vol. 76, 4 (1993), pp. 665-666.

²⁶³ José Dupuy (em *Le roman policier*, Paris, Librairie Larousse, 1974, p.19) refere-se à adoção de métodos científicos, ao nível do policial e da resolução dos enigmas, tendência que ganhou grande popularidade.

²⁶⁴ Ana Isabel Briones Garcia, *Aproximación postmodernista al género policiaco en España y Portugal. Una vía irónica de recuperación y redención de la historia en los años ochenta* (tese de doutoramento, Departamento de Filología Románica, Universidad Complutense de Madrid, 1995, p. 172, texto policopiado).

autora retoma certas linhas fundamentais do romance dos anos 80, analisando as diferentes perspetivas da abordagem da História por parte de teóricos pós-modernos, como Jameson, Hampton e, em particular, Linda Hutcheon, para quem a revivescência da História se faz por meios paródicos. Assiste-se, assim, na cultura pós-modernista, ao estreitar de relações entre a narração histórica e o género policial, sendo dado valor à recuperação da trama, ao regresso ao romanesco e à vocação de contar, com todos os problemas que daí possam advir.

Eunice Cabral, seguindo de perto as questões paródicas²⁶⁶, decide-se pelo termo *recontextualização*, dizendo que, por um lado, «não [lhe parece] que exista por parte do narrador uma intenção de recodificação dos procedimentos narrativos do romance policial» e, por outro, o crime em análise tem lugar num espaço social diferente do que por hábito acontece nos romances policiais, que ocorrem em *sociedades de estado não autocráticas*. A autora discrimina os vários tipos de recontextualização que se operam: a ação criminosa não é levada a cabo pela PIDE ou outra instituição; não se separa o bem do mal, uma vez que a focalização parte de uma visão unilateral da polícia de investigação, na qual a sociedade não acredita; não existe um papel atuante por parte do detetive em relação à sociedade civil, nem pode haver, pois ele configura a tipicidade de um Estado totalitário.

Além disso, achamos que a imaginação de Elias na reconstituição do crime funciona como uma fuga aos cânones racionais e lógicos perfilados por um detetive. Como em tudo neste romance, existe em Elias a faceta oficial, a do agente de polícia com uma conduta própria, mecânica e rígida, o «mostrar-se rotineiro e insensível» (*BPC*, p. 114), e a componente oculta, os meandros da personalidade e da subversão, os medos, o *memento mori*, o facto de ser uma criatura de «silêncios barrocos» (*ibid*, p. 97). Esta dualidade é visível em várias situações. Por exemplo, quando inicialmente interroga Mena, a atitude que assume oscila entre a proximidade e a distância, o

²⁶⁵ Ana Isabel Briones Garcia, «Marxismo versus postmodernismo. La seriedad o la parodia en favor del compromiso histórico. Una perspectiva metodológica», *Revista de Filología Románica*, 13, Servicio de Publicaciones, Universidad Complutense de Madrid, 1997, pp. 287-294.

²⁶⁶ Eunice Cabral, *José Cardoso Pires: Representações do Mundo Social na Ficção (1958-82)*, prefácio de Manuel Gusmão, Lisboa, Edições Cosmos, 1999, pp. 224-230, *passim*.

intimismo e a presumida neutralidade, numa clara «invasão do espaço individual» que urgiu corrigir, passando a interrogá-la na cela à distância conveniente (*ibid*, p. 55).

Marco António Neves, na análise que faz da *Balada da Praia dos Cães*, relembra os tópicos característicos do policial clássico²⁶⁷, mostrando que, à primeira vista, Cardoso Pires obedece ao paradigma, pois que se verifica uma «interrupção do fluir normal do mundo» e existe um herói, Elias Santana, que age de um modo frio e profissional, seguindo um percurso dedutivo mediante pistas e testemunhos, disposto a repor a ordem no mundo e assumindo os valores dominantes da sociedade a que pertence. Contudo, Marco Neves acaba por asserir que, na *Balada da Praia dos Cães*, o autor opta por uma «inversão desfiguradora do género em que parece inscrever-se». E assinala as diferenças, como sejam o tipo de herói cuja obsessão sexual o faz desviar-se dos cânones do investigador policial; a sátira exercida em relação às duas polícias, a PIDE e PJ; a atrapalhada reconstituição da fuga dos suspeitos; a derrota dos conspiradores. De qualquer modo, o autor adverte para o facto de que, na paródia criada nesta narrativa, se conta, à partida, com a competência ideológica do leitor, na certeza de que ele fará uma avaliação negativa da sociedade em que a ação teve lugar e de um tempo ido: 1960.

No seu trabalho de investigação, insiste na ideia de que o sistema autoritário que se vive na Casa da Vereda representa, em termos mais alargados, o próprio país, salientando que, à medida que a história evolve, o leitor vai ganhando simpatia pelos culpados. No fim, sublinha Marco Neves, o país está preso e amordaçado, e os culpados, livres. Acima de tudo, adverte o autor, na *Balada da Praia dos Cães*, as figuras da autoridade são impotentes, apenas expressando coragem os culpados, com a sua ação libertadora. No entanto, o romance em causa não visa apenas denunciar o Estado Novo, pois que a obra mostra que as atitudes fascizantes e autoritárias se expandem aos vários espaços existentes, incluindo o Major, que, de forma severa, louca e inexpugnável, impõe uma ditadura aos que o rodeiam, embora se quisesse dela libertar. Esta tinha sido, aliás, a leitura proposta por Cardoso Pires na entrevista que deu a Mega Ferreira, em 1982, a que já referimos.

²⁶⁷Marco António Franco Neves, na sua tese de mestrado, *Entre Aldeias e Cidades: José Cardoso Pires e o Leitor Desassossegado* (apresentada à Faculdade de Ciências Humanas da Universidade Nova de Lisboa, em 2006, texto policopiado), mostra como, em larga medida, Cardoso Pires se afasta da ortodoxia do romance policial. Tenha-se, assim, em conta o tópico da sua tese intitulado «Entre polícias, majores e criminosos» (pp. 48-69).

Uma outra questão que, de igual modo, constitui uma fuga aos cânones do policial prende-se com o investimento retórico e a vincada assunção de um estilo no modo de ficcionalizar o real. Em abono da verdade, o tom veemente de Todorov, ao requerer uma clara distinção entre *género policial e literatura*, esbarra com a escrita de um romance como a *Balada da Praia dos Cães*. A secura de um estilo sem retórica, subserviente de pistas sem emoção, nunca colheria o agrado de Cardoso Pires e muito menos esta advertência: «quem quer “embelezar” o romance policial, faz “literatura”, já não faz romance policial. O romance policial por excelência não é o que transgride as regras do género, mas o que se conforma com elas [...]» (*art. cit.*, p. 95).

Narrativa transgressora, a *Balada da Praia dos Cães* obriga-nos a revisitar as características do género policial, de modo a compreender por que motivo deixa de ser convencional e quais as alterações que entretanto foram operadas. Contudo, a sua análise pode renovar-se de outros sentidos se nos detivermos na presença das personagens, no seu processo de construção sujeito a perspetivas e a fontes diversas – testemunhos orais, documentos, registos escritos, jornais, reportagens, recortes de revistas, fotografias – uma panóplia que visa devolver à ficção o sentido da História.

3.2. Tempo e paisagem

O tempo da história da *Balada da Praia dos Cães*²⁶⁸ aparece datado e é relativo à primavera de 1960. Um tempo situado e com associações muito claras à época salazarista, desde o retrato omnipresente do chefe da nação aos acontecimentos que marcaram esse momento histórico, como a perda da Índia portuguesa, o exílio de Henrique Galvão resultante da sua luta antifascista, as ligações pouco colaborantes entre a Pide e a Polícia Judiciária, a própria história do crime, baseada num facto real. Estas referências, por muito que não constituam o âmago da história, surgem pontualmente no romance, alimentando o seu clima ideológico.

A temporalidade, nesta narrativa, conhece ritmos e processos diversos de aceleração, uma sobreposição de meios que estabelecem a correlação entre o passado e

²⁶⁸ Para nos referirmos ao título do romance, *Balada da Praia dos Cães*, utilizaremos, a partir de agora, e sempre que necessário, a abreviatura *BPC*.

o presente, paragens, evocações e exercícios de rememoração, distendendo o tempo. A reconstituição do acontecido faz-se num tempo presente que constantemente se socorre do passado, segundo uma estratégia de aparente fidedignidade que logo se desvanece, porque a memória como exercício de convocação narrativiza o acontecido de forma subjetivada e seletiva.

A investigação do crime faz-se em geral através do reencontro com o local dos acontecimentos e por meio dos indícios que nele se vislumbram, bem como pela intercalação de episódios que surgem como uma espécie de necessidade natural por parte do inspetor e que resultam numa recriação dos acontecimentos. Esta série de pequenas narrativas embrechadas, em sucessivos lapsos temporais, vai, de forma parcelar, formando a história em múltiplas camadas e tempos nem sempre cronologicamente ordenados.

A narrativa é essencialmente perspectivada através do ponto de vista de Elias. Tratando-se de um aspeto específico da obra em apreço, mereceu por parte de Eunice Cabral a seguinte explicação: na medida em que o narrador «se apaga numa terceira pessoa narrativa, dando lugar pleno à personagem central Elias Santana, existe deste modo uma coincidência (única nos romances de José Cardoso Pires) entre o campo de consciência da personagem e o modo como é vista a realidade aludida no texto».²⁶⁹ Esta afirmação significa que Elias é a personagem sobre a qual recai a perceção do real que se vai contando e, aparentemente, quem controla o ritmo da própria narração. Trata-se, pois, de um artifício narrativo, porquanto a forma como o real se mimetiza e se escreve emana de uma atitude do narrador e da subjacente instância autoral. Izabel Margato diz que, na *Balada da Praia dos Cães*, «o Autor precisa de um narrador móvel» que lhe faculte total permissão de entrada no interior da Polícia Judiciária para, a partir do seu âmago, desmascarar os males do Estado Novo (*art. cit.*, pp.151-152).

Segundo Maria Luiza Scher Pereira, «a entrada em cena do polícia como eixo estruturador do ponto de vista narrativo permite ao autor ir além da investigação do crime, como ele queria»²⁷⁰. Ir para lá da investigação significa perscrutar a interioridade

²⁶⁹ Eunice Cabral Nunes da Silva, *Ciclos Romanescos de José Cardoso Pires*, vol. I, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 1990, p. 397, texto policopiado.

²⁷⁰ Maria Luiza Scher Pereira, *Ficção em Processo. Uma Leitura do Romance de José Cardoso Pires*, São Paulo, 1994, tese de doutoramento em Literatura Portuguesa apresentada ao

da personagem, do «herói investigante» (como lhe chama Eunice Cabral), mas, mais do que isso, dotá-lo de uma condição de olhar o mundo de acordo com as vantagens da liberdade criadora. Ou seja, o modo como se regista o que se vê é obviamente contagiado pelo narrador que, lúcida e criativamente, vai dando a mão à personagem. A Lisboa que se pressente a partir da Polícia Judiciária ou a que é vista a olho nu por Elias, de dia ou de noite, traz o real para a literatura já contagiado da crítica, da visão depurada e literariamente suportada numa espessura metafórica que nos permite aceder a um mundo que já parece ser outro e não o que, primeiro, se viu.

Neste sentido, pode-se mesmo afirmar que Cardoso Pires elege ao longo do romance aquilo a que Michel Collot designa por *a paisagem de um autor*: «[...] le mot ne désigne évidemment pas le ou les paysages dépeints par tel auteur ou par tel texte, mais une certaine image du monde, intimement liée à la sensibilité et au style de l'écrivain: non tel ou tel référent, mais un ensemble de signifiés»²⁷¹. De acordo com a crítica temática, perfilada por Collot, o ponto de vista do sujeito na apreensão da paisagem mostra-se essencial, insistindo ele em esclarecer: «Cette manière, propre à chaque artiste ou écrivain, de reconstruire la réalité selon les lignes de force d'une sensibilité et d'un style, c'est cela que la critique thématique nomme un paysage» (*art. cit.*, p.196). *A paisagem do escritor* alia a sua imagem do mundo às palavras, insistindo na recorrência de alguns temas aos quais confere uma significação peculiar.

Na *Balada da Praia dos Cães*, a estagnação, a morte de um país que agoniza procede não raro da acutilância da analogia que se estabelece entre seres humanos e bichos. Os transeuntes que Otero avista da janela da Polícia Judiciária são uma chusma acorrentada e sem personalidade própria, semelhantes a moscas, que cirandam em torno de um regime cadavérico. Das metáforas sobre a cidade em geral («Lisboa, esse vulto constelado de luzes frias do outro lado do rio é um animal sedentário que se estende a todo o país» (*BPC*, p. 43) ou sobre o Chiado²⁷² escorre a perversidade e a sordidez de um

Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, p.137, texto policopiado.

²⁷¹ Michel Collot, «La notion de paysage dans la critique thématique», in Michel Collot (sob a direção de), *Les enjeux du paysage*, Paris, Éditions Ousia, 1997, pp.191-205.

²⁷² Elias percorre certos locais de Lisboa e deles tece uma imagem de morte, de uma estagnação contagiante: «o Chiado era uma calçada de cemitério rico em romagem permanente. [...] A Marques tinha uma fachada de mausoléu [...], livros na montra da Sá da Costa deitados como lápides mortuárias [...]» (*BPC*, p.130). A Lisboa noturna é muitas vezes alvo de observação: a

lugar obscuro. Devem ser lidas as comparações²⁷³, as imagens transfiguradoras do real (como quando Elias imagina a sala dos agentes às escuras, iluminada a néon e reconfigurada num aquário no qual os polícias aparecem, «a darem à cauda, de boca aberta» (*ibid*, p. 45), o sarcasmo anticlerical (o cabeção do padre usado pelo Major é «coleira de cão divino», *ibid*, p. 27), que, sem dúvida, assinalam o estilo crítico e incisivo de Cardoso Pires²⁷⁴.

Para lá do que se vê e entrevê na urbe, o romance, através de Elias, facultá-nos o contacto com a paisagem, seja na viagem para Elvas, seja nas idas à Casa da Vereda. O chefe Elias, ao deslocar-se pela primeira vez ao covil do crime, acompanhado do agente, trilha um percurso de observação inicial – o narrador diz que «transitam em primeira paisagem» (*BPC*, p.17). A atitude cautelosa assumida pelo detetive, no sentido de lenta e racionalmente ir descortinando os indícios do crime, surge a par da observação demorada da paisagem, numa expansividade emotiva que capta longes aparentemente pouco significativos («Se continua a alongar-se no rasto do petroleiro acordará dentro de pouco tempo com a casa encadeada em pôr-do-sol; e logo cairá a noite [...]», *ibid*, p.18), mas que contribuem para a noção do ritmo temporal que a investigação requer («Tempo ao tempo», *idem ibidem*) e que o investigador precisa, como personagem que

cervejaria Ribadouro é «uma universidade do tremoço», «uma baía de cascas de tremoços com canecas à deriva»; nela estão personagens típicas da noite, como os chulos do Parque Mayer ou um galador de coristas, ou mesmo a dona Lurdes, abortadeira. (*ibid*, pp. 98-99). Numa das vezes, a Lisboa diurna é esculpida sob o olhar de Otero: ao aproximar-se da janela da Polícia Judiciária, vê na Conde Redondo as pessoas que vêm no elétrico, os passantes subordinados à vida e ao sistema, todos comparados a moscas. O trecho descritivo encerra com uma metáfora-imagem que roça o niilismo: «O mundo é um grandecíssimo cadáver com moscas de vaivém para abrilhantar» (*ibid*, pp. 28-29).

²⁷³ A presença dos cães e da cadela rafeira no cemitério, quando Elias lá vai visitar o jazigo da família, é largamente descrita. O fragmento fecha com uma captação do real percecionada de longe: «Agora a cachorra aluada erra pela encosta das campas rasas com toda a matilha atrás. [...] Não se veem senão caudas como vírgulas a acenar por entre campas e crucifixos de pedra» (*BPC*, p. 88).

²⁷⁴ Antonio Tabucchi soube explicar a saudável fuga ao real do escritor português: «Os misticismos não eram com ele. Os pés bem plantados no chão e agarrado à Realidade: e no entanto a Realidade, quando a escrevia para a compreender, ganhava na página um estatuto quase metafísico, porque assumia as formas de uma geometria impossível de se medir. [...] É uma geometria misteriosa» («O meu amigo Zé», Antonio Tabucchi, *Jornal de Letras*, 4 de novembro de 1998, p.13). O artigo foi escrito em homenagem a José Cardoso Pires, logo após a sua morte.

se habituou a encontrar no real e no pormenor um permanente desafio. A perceção resulta, assim, num trecho descritivo caracterizado pela temporalidade²⁷⁵.

Na sua viagem de comboio para Elvas, Elias ocupa o tempo não a observar a paisagem, mas a pensá-la, ou seja, decalca sobre o que vê as telas da sua infância, tomando este percurso o vigor do reencontro com lembranças muito específicas. Note-se, porém, que nem todas as paisagens se constroem de igual forma: umas são descritas à medida que vão sendo observadas *in loco*; ao invés, outras resultam de uma redação literária a partir de fotografias que aparecem nos jornais ou que integram o Baú dos Sobrantes, que Elias religiosamente preserva. Nele existe uma fotografia (que pertence à viúva do Major Dantas Castro) que é sujeita a um pormenorizado visualismo descritivo, dando origem a um trecho intitulado *Breve descrição duma paisagem* (BPC, pp. 90-91). Trata-se de um fragmento isolado que ultrapassa em muito a aparente mensagem do seu título. O narrador, através do olhar de Elias, organiza a sua perceção. No entanto, daquilo que vê extrai ilações, adicionando, assim, à sua dimensão visualista uma componente judicativa. Da maneira como os viajantes e os nativos se posicionam, infere que os primeiros se deixam atrair pelos hipopótamos e pelo exotismo da paisagem, e os segundos têm como polo de atratividade a máquina fotográfica.

O trecho permite ao narrador avaliar os vários estratos de que o real se compõe e, desta forma, construir um conceito alargado de *paisagem*: mais do que o quadro natural onde estão as personagens, o cenário observado é o lugar do primitivismo e da genuinidade dos nativos em oposição à dominação dos caçadores que, numa atitude reveladora de um prazer desmedido, acompanham a fruição da paisagem com copos de uísque. Os negros, descalços e subservientes, são fotografados por detrás dos caçadores, felizes por serem alvo de registo fotográfico. Com efeito, todos os elementos observados se devem associar, com a finalidade de se ler o texto icónico em várias perspetivas. Na descrição da fotografia, a paisagem explode multimoda nos seus sentidos: é o natural, o humano, a significação do humano, o instantâneo que se capta, o registo material em termos de imagem e de formato (18x24), o momento que se eterniza e ao qual se regressa, a leitura que esse registo permite. Ver a natureza implicará, assim, compreender a individuação de um lugar à luz do seu aspeto estético, sem esquecer a

²⁷⁵ Como bem afirma Helena Carvalhão Buescu, a respeito das características do fragmento descritivo, «a perceção pressupõe sempre uma temporalidade» (*Incidências do Olhar: Percepção e Representação*, Lisboa, Editorial Caminho, 1990, p. 66).

ligação entre natureza e homem, numa paisagem que ambos partilham e, que por via disso, permite uma vivência²⁷⁶.

As personagens vão-se fechando em espaços progressivamente enclausurantes, desde as casas até à prisão, o exterior deixa de ter relevo, e todos os objetos que ilustram uma determinada relação com o mundo exterior perdem o seu sentido. A paisagem significa também libertação, o que quer dizer que um espaço clandestino como o da Casa da Vereda inviabiliza totalmente a relação do homem com a natureza. Esta situação adensa o carácter trágico da história. O esconderijo é um local de passagem onde não se criam raízes nem identidade. Mesmo assim, os objetos que não passariam, à primeira vista, de meros adereços, convertem-se em símbolos. No quarto de Mena, existe um gato de barro pintado, «bichano mal amanhado, preto-esmalte a despachar» sobre a cómoda e que é um elemento sem o menor valor artístico («Saiu da mesma fornada donde saíram outras estatuetas de feira como o manguito zé-povinho»), porém atrai o olhar de todos quantos entram no quarto («o chefe de brigada [...] neste momento está mas é interessado no gato de barro.», *ibid*, p. 103). Mena, numa réstia de experiência estética e de combate à solidão, fixa nele o seu olhar horas a fio. Por outro lado, é nele que a personagem coloca a peruca, associada ao disfarce e à clandestinidade. O gato de cerâmica está, sem dúvida, ligado à figura de Mena, razão pela qual ele aparece num sonho em que Elias a persegue.

Na cela da prisão, Mena conhece a paisagem da degradação. Alheada dos ritmos do tempo, sem relógio, sem sol nem lua, permanentemente sujeita a um interrogatório sem hora marcada, sobrevive nos antípodas do que é a verdadeira paisagem natural que «[se renova e rejuvenesce] a cada momento, porque a temporalidade lhe imprime a constante *novidade do idêntico* que repõe o mesmo como sendo novo e faz persistir o novo como se fosse o mesmo»²⁷⁷. Restam à personagem as *paisagens olfativas*²⁷⁸ («[...]

²⁷⁶ Adriana Veríssimo Serrão propõe uma abordagem da paisagem como natureza estética, que ela própria colheu em Paolo D'Angelo, na sua obra, particularmente em *Estetica della natura. Belleza naturale, paesaggio, arte ambientale*: «Nesta identidade do lugar contam-se as propriedades morfológicas do território, mas também a identidade cultural e histórica; ela não é pura, intacta, porque enlaça natureza e história, ao receber a modelação introduzida pela vida humana; é sobretudo um complexo no qual se processa a experiência vital» – cf. «Filosofia e paisagem: aproximações a uma categoria estética», *Philosophica*, 23 (2004), p. 93.

²⁷⁷ Adriana Veríssimo Serrão, *art. cit.* p. 93. A autora refere-se à expressão a *novidade do idêntico* utilizada por Rosario Assunto.

sonhar com cheiros, é isso possível? Só com cheiros. Sem gente, sem vozes. Preencher os sonhos com o rescender do capim depois das chuvas, com um aroma a bananas e a limões fechados no escuro. Sonhar com a infância em aromas, [...]» (BPC., p. 55). Estas memórias de um passado remoto que afluem ao pensamento da personagem e que habitam a sua solidão são como que um substrato íntimo nunca exteriorizado. A verbalização de Mena circunscreve-se às situações relativas às sucessivas inquirições do chefe Covas, que estica a teia do tempo como fio inesgotável, forçando-a, em cada dia, a contar tudo de novo, de acordo com o aparente princípio de que a investigação deve ser levada ao limite, mesmo quando a verdade já se descortinou. Com efeito, para além dos constantes encontros na cela, Elias constrói, em relação a Mena, uma obsessão íntima disfarçada numa pesquisa policial, baseada em documentos e fotografias, que ele diligentemente colecionou no Baú dos Sobrantes, à parte do processo oficial relativo ao crime.

Na *Balada da Praia dos Cães*, o tempo está bastante associado ao ritmo de desolação e desencanto das personagens que se enquadram em contextos severos e punitivos que as forçam à subjugação de uma paisagem da alma amedrontada, seja ao nível das relações mais íntimas, seja no plano das hierarquias e dos poderes instituídos.

²⁷⁸ Jorge Gaspar, «O retorno da paisagem à Geografia – apontamentos místicos», *Finisterra*, XXXVI, 72 (2001), p. 89.

CAPÍTULO IV

MEMÓRIA E IDENTIDADE

1. Emergência de uma identidade

Em alguns dos romances de Cardoso Pires, o processo identitário das personagens percorre vários graus, do particular, íntimo e familiar ao mais geral e simbólico, ao ponto de integrar uma avaliação do país e a conseqüente elaboração do pensamento crítico radicado nessa percepção. Deste modo, as vivências das personagens remetem para tempos diferentes que definem a sua individualidade e os sentimentos em relação ao país, assinalando no texto literário um efeito de realidade, medido na sua relação com a História.

Comummente, os traços das figuras ficcionais são-nos apresentados de forma descontínua e fragmentada, um autêntico trabalho *in progress*. A descrição da personagem tem, no fundo, um objetivo semelhante ao do retrato; independentemente das épocas a que se possa reportar, serve para conceder uma individuação e uma identidade: «Le but recherché est toujours le même: définir des personnages, leur donner une individualité [...]».²⁷⁹ Porém, mais do que assinalar uma intenção, importa analisar as estruturas discursivas utilizadas na produção desse retrato, bem como o efeito que exercem no contexto da leitura e da exegese textual.

Em *Alexandra Alpha*, a heroína progride a partir da sua adulez, operando-se, entretanto, alguns retrocessos à infância ou a vivências mantidas num passado mais próximo. A construção da personagem consubstancia-se mediante a descrição do narrador, a radiografia da consciência da personagem, os diálogos, as atitudes e os registos que faz de si mesma.

Ao invés, na *Balada da Praia dos Cães*, a identidade de uma personagem como Mena constrói-se de forma totalmente retroativa, ou seja, parte-se da desidentificação para a construção e reconhecimento da herança de um tempo ido, do qual se conhece a infância, a juventude e o metamorfoseamento da maturidade, até ao momento em que ela é presa nos calabouços da Polícia Judiciária. A sua caracterização brota de um motivo central, já que, por causa das inquirições do inspetor, todo um mundo pretérito

²⁷⁹ C. Lauvergnot-Gagnière, «Le portrait dans l'oeuvre de Rabelais», in K. Kupisz *et alii*, *Le portrait littéraire*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1988, p. 43.

se devolve ao presente e, com ele, a personalidade de quem agora foge de si e sente que já morreu.

A caracterização de Mena (Filomena Athaide) resulta de uma pulverização de elementos dispersos. Efetivamente, encontramos retalhos da sua identidade em várias fontes. No ofício do Presídio Militar do Forte, em Elvas (*BPC*, p. 28), há referências ao seu nome, estado civil e idade. No Baú dos Sobrantes, que não faz parte do processo, à guarda de Elias, remanesce a declaração de uma amiga do tempo de liceu em Lourenço Marques, Maria Norah Bastos d' Almeida, e a declaração da porteira Emília, ambas em defesa de Mena. No volumoso envelope do inspetor, constam ainda «relatos, notinhas, fotografias; até versos.» (*ibid*, p. 89). Elias está, assim, da posse de muita informação sobre Mena, até porque revistou a casa de Benfica, onde vislumbrou vestígios dos hábitos culturais da personagem (discos, colares de África) e inspecionou a Casa da Vereda. Além disso, há que salientar que, à medida que vai inquirindo Mena no dia a dia (o recurso à palavra «Recapitulando» marca o ritmo da narrativa), adquire a noção dos eventos relacionados com o crime e com a sua identidade: sabe, por exemplo, que ela, em 54, frequentava a faculdade e que a sua relação com o Major Dantas só teve início no Natal de 57. Conhece ao pormenor os seus disfarces sempre que ela sai da Casa da Vereda («lenço colado à cabeleira falsa» – *ibid*, p.70) e o espetáculo de sofrimento e de degradação a que teve de se sujeitar durante meses (a violência exercida pelo Major, o excesso de consumo de tabaco e a toma exagerada de valium).

Primeiramente, no apartamento de Mena, subsistem objetos culturais que se prestam à construção da identidade da personagem na sua juventude: o apreço pelos grandes compositores – Mahler e Albinoni; os álbuns que são representativos de uma geração, como os dos Platters; as ligações a África, patentes em Missa Luba. À medida que Mena se vai despersonalizando e deixando de ser quem era, a paisagem que habita despoeira-se dos elementos que lhe conferiam identidade: «passou pelo apartamento da Estrada da Luz e rasgou a imagem daquela que tinha sido, cartas, retratos, agendas, tudo» (*ibid*, p. 57). Elias conserva no Baú dos Sobrantes uma fotografia, aquela em que Mena tem os pavões como cenário de fundo²⁸⁰, uma paisagem à qual o inspetor Covas

²⁸⁰ É, com efeito, uma imagem recorrente em toda a obra. Mena aparece na fotografia, «em bikini num relvado de piscina com um friso de pavões ao fundo [...]» (*Balada da Praia dos Cães*, p. 24). Elias leva consigo este retrato da piscina quando vai ao forte de Elvas (*ibid*, p. 31). Nesta passagem da obra, é conferido relevo aos pavões reais que escoltam Mena. Embora se

regressa sempre, como forma de acentuar o erotismo que ela lhe devolve. O pavão corresponde a um símbolo solar, pela forma da sua cauda, e metaforiza, sem dúvida, a beleza e o galanteio próprios da juventude e do poder de transmutação²⁸¹.

A visão que se obtém da personagem provém, assim, de vários tipos de discursos e de textos bem como da visão de Elias, que enfatiza a beleza de Mena, seja através de uma memória obsessiva, seja mediante os registos fotográficos, dos quais se destaca a «Mulher em fundo de pavões». Fica-se com a noção de que a personagem vai destruindo os vestígios do que foi, por exemplo, rasgando fotografias que ilustram etapas da sua vida, mas que as imagens da sua identidade estão arquivadas no Baú dos Sobrantes ou preservadas na memória de outras personagens, permitindo ao leitor não só conhecer o seu passado como também entender a radical diferença que ele estabelece com o presente.

Mena, Alexandra e João são figuras romanescas com relevo diverso e integram narrativas igualmente diferentes na sua organização. Contudo, possuem um aspeto em comum: por um lado, configuram tendências geracionais²⁸² e, por outro, escapam aos modelos. Efetivamente, revelam complexidade e estruturam-se com base na contradição e na imprevisibilidade. O leitor, perante este tipo de personagens, tanto tende a organizar uma linha tipificadora quanto a estar preparado para um processo de profunda

trate de uma fotografia a preto e branco, Elias encarrega-se de nela ver cor, dimensão e volume. Em casa, faz um retorno ao baú dos sobrantes, em particular ao «Retrato de Mena em Fundo de Pavões» (*ibid*, p. 94). Tal como as aves reais, Mena também há de usar uma corrente de ouro no tornozelo, símbolo do seu aprisionamento amoroso em relação ao Major. A corrente de ouro, ao ser deixada no penhorista, significará, por isso, a libertação e um concomitante desafio perante os desígnios do amante: «Adeus anilha de ouro, adeus voto de alcova, que regresso ao meu natural.» (*ibid*, p. 95). A omnipresença das aves faz com que Mena seja referenciada como «a donzela dos pavões» (*ibid*, pp. 164 e 194).

²⁸¹ Cf. «Pavão», Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Bouquins, Robert Laffont/Jupiter, pp.725-726.

²⁸² Numa nota final de *O Anjo Acorado*, na 7ª edição de março de 1984, Cardoso Pires esclarece que o facto de neste livro falar de gerações – «geração de 45», «segunda geração» –, não significa que ele entenda que a História se faz por gerações, mas que, ao fim e ao cabo, se está, uma vez mais, perante uma generalização de carácter romanesco. De qualquer modo, achamos que o termo «geração», por se referir a um grupo, a um coletivo de pessoas com afinidades várias (etárias, políticas, culturais, mentais) tem razão de ser relativamente à obra em apreço. João, por exemplo, é um «moço combativo», análogo aos outros jovens de 1945, que se distinguiram por se terem filiado no MUD, pela natureza dos seus manifestos, pelo espírito combativo e até pelos ícones artísticos que decoram o quarto (o tipo de cartazes, as reproduções de Van Gogh). Não é por acaso que, no início do capítulo sétimo, se lê: «O companheiro de Guida, homem dos tempos de 45 [...]» (*BPC*, p.73).

transformação²⁸³. Também Guida, no presente da história e, por via da memória, elabora a imagem possível de João, um retrato que, fundamentalmente, se baseia num polo dicotómico: a ancoragem, a imobilidade opõe-se ao entusiasmo de 45, quando ele era jovem, «nem sequer um herói, única e simplesmente um moço combativo» (*O Anjo Ancorado*, p.100).

No presente, a visão que se obtém da personagem masculina é-nos dada pelas viagens de automóvel durante a noite, pelo uísque e pelos silêncios prolongados. Tal como explica Alexandre Pinheiro Torres, «em 1957, João encontra-se com trinta e oito anos de idade e é um desencantado por inação, um aristocrata (mental) de extrema-esquerda que, isolado e não podendo projetar o seu eu sobre um mundo circundante, se analisa a si mesmo com ironia, fazendo círculos em volta da sua própria personalidade»²⁸⁴. Este retrato contrapõe-se ao do jovem lutador do MUD, que escrevia manifestos e proferia alocações apaixonadas na luta contra o fascismo. De certa forma, está preso ao real histórico, porquanto incorpora o Movimento de União Democrática, que, na verdade, foi fundado a 8 de outubro de 1945²⁸⁵.

²⁸³ Relembre-se, a propósito, a destriça operada por Ralf Schneider relativamente aos dois modos de construção do modelo mental do ser ficcional, geradores de efeitos diferentes no leitor. Categorizar consiste num modelo mental que toma como base as descrições da personagem e os seus atos habituais, aquilo que Schneider designa por «text-specific categorization». A personalização cria um envolvimento emocional diferente, mas, muitas vezes, esses dois modelos, aparentemente dicotómicos, têm de ser flexíveis, prevendo-se que possa haver uma de-categorização. Ao refletir sobre os procedimentos da crítica cognitiva, e, por isso mesmo, interessado em compreender os processos mentais que se operam no leitor ao interpretar uma personagem, Schneider diz que o recetor obtém informação do texto («bottom-up») e utiliza os seus processos mentais para a analisar, que são mais visuais ou mais abstratos («knowledge-based» ou «top-down sources») – Ralph Schneider, «Cognition and the Reading of Literary Character: Approaches, Problems, Perspectives», comunicação apresentada no painel sobre *Abordagens Cognitivas da Personagem*, MLA Convention, Philadelphia, 29 de dezembro de 2006, *passim*, pp. 3-7.

²⁸⁴ Alexandre Pinheiro Torres, «Sociologia e Significado do Mundo Romanesco de José Cardoso Pires», *op. cit.*, p.183.

²⁸⁵ Perpassam na obra outras referências históricas, como a menção de Norton de Matos, que foi presidente do Conselho Nacional do MUNAF (Movimento de União Nacional Antifascista), liderou a Aliança Republicana, constituída em 1931, foi grão-mestre da Maçonaria e participou na campanha presidencial para as eleições de 1949. Realmente, entre 1944 e 1946, verificou-se uma forte contestação antifascista, através do MUD, do MUNAF, da União Socialista e ainda se publicaram jornais, boletins e panfletos clandestinos contra o salazarismo. (cf. *História de Portugal. O Estado Novo*, coordenação de Fernando Rosas e direção de José Mattoso, Lisboa, Editorial Estampa, 1994).

A ação de *O Anjo Acorado* decorre em abril de 1957, num tempo em que Guida Sampaio, licenciada, mulher *independente* (sublinhado do autor), derogadora de atitudes machistas, ainda mostra acreditar nalguns valores tradicionais, como a poesia e o amor. Apesar de, à primeira vista, parecer a João «um anjo em revelação», ambos acabam por ser *anjos ancorados*, ele, imerso no ceticismo da geração que sucedeu a 1945, ela, na sua superficialidade, no jogo de escassez que opera nas palavras, na pequenez do seu trabalho inventivo da poesia, no anseio de encontrar a libertação na velocidade do automóvel, autêntica *flâneure*, fugindo de si e do outro, escapando aos sentimentos e ao corpo, que ecoam ceticismo e vazio. A personagem feminina demonstra gestos de afeto de algum tradicionalismo no modo como lida com João, mas sem qualquer retorno ou recebendo respostas evasivas. Os diálogos que tenta manter com ele são escassos e não dão azo à discussão profunda dos temas. De facto, as personagens estão coladas à estagnação: «Tudo o que fazem tem a marca do gesto inútil. O seu tempo é o tempo da véspera da transformação do mundo»²⁸⁶.

Guida sente necessidade de reconstituir a figura do companheiro. Assim, enquanto aguarda que ele regresse da caça submarina nos mares de São Romão, «[vai] compondo o verdadeiro retrato do amigo quando jovem». Se, numa noite, o «senhor escritor» d' *O Delfim* consegue ordenar os fios do tempo numa complexa teia romanesca, a Guida também lhe é reservado o lapso temporal de uma tarde para construir a imagem de João. Em vez de viajar à volta do seu quarto, mas igualmente solitária, Guida, nas falésias²⁸⁷, e, através da arte da memória, reconstitui, primeiro, o passeio que deu com o companheiro logo após o serão da casa da Parede. A sua imaginação faz-se de uma perceção sensorial que elege essencialmente a visão, neste caso, a imagem que lhe ficou do veloz passeio de carro, «consumindo a noite», e do romper da aurora, que lhe permitiu visualizar os pobres mercadores de hortaliças em carroças. Foi como se a sua alma se iluminasse de uma realidade contrária à sua. É importante compreender por que

²⁸⁶ Virgínia Maria Gonçalves, *Mutilados em Conspiração (Um estudo da prosa de ficção de José Cardoso Pires)*, tese de mestrado apresentada ao Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 1979, p. 49.

²⁸⁷ Em plena natureza, a personagem feminina também se obriga à meditação, convocando, inclusive, a arte escultórica. Os *mobiles* de Alexander Calder surgem no seu pensamento por associação com as ervas bravias que observa.

motivo a imaginação se preenche da visão como percepção sensorial de relevo. Aristóteles, em *De Anima*, ensina-nos: «uma vez que a visão é o sentido por excelência, a palavra imaginação deriva da palavra luz porque sem luz não é possível ver»²⁸⁸. Noutra obra, o filósofo volta a dizer que não é possível pensar sem imagem²⁸⁹. De facto, o texto cardoseano impele a personagem à responsabilidade de rever o que mais lhe interessa, sendo este ato intelectual e volitivo o apelo à formulação do retrato do herói. Releve-se que, no final deste trecho, Guida «foi sentar-se entre a porta do carro e correu a vista pelo mar, procurando desviar a memória» (*O Anjo Acorado*, p. 89).

No segundo ato de rememoração, Guida compõe uma imagem categorizada de João em 1945. Trata-se de uma construção complexa que acolhe várias vozes e imagens que são, aparentemente, interpeladas pela mente de Guida. No fundo, assiste-se a uma atitude elaborativa que foi lapidarmente descrita por Frances Yates: «L'art de la mémoire est comme une écriture intérieure».²⁹⁰ Os testemunhos ouvidos, a transcrição do hipotético enunciado asserido pelo manifestante, a decoração do quarto com reproduções de Van Gogh, num preito de homenagem aos mais humildes, são aspetos reconstituídos pelo narrador que localiza a história do fim da segunda guerra em Lisboa, relembando o contentamento sentido e os ecos do socialismo associados aos poemas de Lorca. Guida «pôs-se a imaginar o companheiro nos anos de 45» (*O Anjo Acorado*, p. 99), por ser uma imagem oposta à do presente. Esta projeção imaginativa faz-se com base em aspetos definidores que indicam a permanência de certas características. Ou seja, a personagem constitui-se como *paradigma de traços*. O termo foi explanado por Seymour Chatman²⁹¹ – «*trait in the sense of relatively stable or abiding personal quality*» –, sendo totalmente distinto de estado psicológico efêmero, sentimento,

²⁸⁸ Aristóteles, *Sobre a Alma*, in *Obras Completas de Aristóteles*, coordenação de António Pedro Mesquita, Lisboa, Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2010, 429 A, p.113.

²⁸⁹ Aristóteles, «De la mémoire et de la réminiscence», in *Petits traités d'histoire naturelle*, texto traduzido por René Mugnier, Paris, Société d'Édition, Les Belles Lettres, 1965, p. 54.

²⁹⁰ Frances A. Yates, *L'art de la mémoire*, Paris, Éditions Gallimard, 1982, p. 18.

²⁹¹ Chatman defende, na obra em apreço, uma *teoria aberta da personagem*; o leitor deve desenvolver um processo de construção e de interpretação dos seres ficcionais, partindo do princípio de que eles nos podem surpreender e se modificam. (*Story and Discourse: Narrative Structure in Film and Fiction*, p.119 e segs.)

pensamento ou atitude.²⁹² O traço, segundo aquele crítico norte-americano, nem sempre se mantém ao longo de toda a diegese, podendo desaparecer ou ser substituído. Esta perspetiva de abertura e de formulação de uma hipótese de modificação da personagem relaciona-se com o ato de de-categorização referido por Schneider, trata-se, pois, de admitir que ela pode surpreender o leitor²⁹³.

No último romance de Cardoso Pires, *Alexandra Alpha*²⁹⁴, na sua qualidade de heroína²⁹⁵, empresta o nome ao título da obra, o que traduz a relevância que lhe é concedida. Inicialmente, a sua identificação surge patenteada por meio de uma declaração policial – mulher jovem e portuguesa, Maria Alexandra, secretária de empresa, solteira e natural de Lisboa, pessoa de instrução e de nível social elevado²⁹⁶ –, proposições resultantes de inferências das afirmações enunciadas pela personagem. Segundo Uri Margolin, certas expressões generalizadoras sobre o agente narrativo configuram elementos estáticos: «the NA's name, appearance and cultural and natural settings»²⁹⁷. Consistem em atributos que facultam ao leitor uma imagem categorizada que ele consegue reconhecer a partir dos modelos humanos existentes ou de

²⁹² Cf. Seymour Chatman, *Story and Discourse: Narrative Structure in Film and Fiction*, p. 126. O temperamento e os sentimentos seriam o equivalente ao que Aristóteles designou por *dianoia*, ou seja, o pensamento de uma personagem num dado momento. Para Chatman, o *traço* não equivale ao *hábito*: «Narratives may not examine habits microscopically, but they do demand of the audience the capacity to recognize certain habits as symptomatic of a trait». Os traços são, com efeito, paradigmáticos, mas também paramétricos, isto é, não se subordinam a uma cadeia temporal, tal como os acontecimentos.

²⁹³ Os traços estão, assim, ligados à noção de personagem como indivíduo dotado de interioridade, de estados mentais e de vida psíquica, a uma espécie de homologia entre *character* e *person*, servindo-se do conhecimento desta segunda entidade para entender a primeira.

²⁹⁵ A discussão teórica em torno do conceito de herói, apresentada no final do primeiro capítulo, mostra que, independentemente das mutações que este tipo de personagem foi exibindo ao longo do tempo, existem critérios que assinalam o seu relevo na narrativa. Tomem-se como referência os contributos de Philippe Hamon e de Mieke Bal, que se preocuparam em apontar parâmetros distintivos em relação ao herói. Resumem-se, fundamentalmente, a uma alargada atribuição de características; à frequência com que a personagem aparece na obra; ao grau de independência que lhe é facultado, sendo alvo de focalização individuada; à atenção conferida aos seus pensamentos ou à sua solidão; à especificidade das suas funções por oposição aos demais; à atenção prestada às relações que estabelece com as outras personagens, o que faz com que, na verdade, se destaque em termos hierárquicos.

²⁹⁶ Cf. Capítulo I de *Alexandra Alpha*, pp.13-14.

²⁹⁷ Uri Margolin, «Characterization in narrative: some theoretical prolegomena: an introduction», p. 8.

personagens com quem contactou noutros mundos ficcionais. Contudo, servem apenas de enquadramento generalizador que, mais tarde, será sujeito a processos vários de individuação e de amplificação capazes de fazer nascer uma heroína²⁹⁸. Vinculada ao *status quo* de profissional da área da publicidade e do *marketing*, convertida às lógicas aceleradas de mercado impostas por uma multinacional americana, Alexandra, no desempenho da sua profissão, viaja, trabalha até à exaustão, deixa-se controlar pelo tempo, tendo no seu gabinete da Alpha Linn um único objeto pessoal, um relógiozinho de ouro.²⁹⁹ Parece, à partida, merecedora de uma certa categorização, retida numa espécie de imagem fixa e rotineira. Mas essa é apenas a componente da realização profissional, visível e exteriorizável, não sendo definitivamente a que mais interessa desvendar ao seu criador. Antes, optará por aprofundar o conhecimento da personagem ao nível da sua interioridade, dos seus dilemas, dos estados mentais, do exercício peculiar de maternidade em relação a Beto, da intensidade das suas paixões, da relação com a cidade, com o país, nele avaliando as transformações e os traumas.

Embora se apresente como uma concetualização que ajuda a encontrar um sentido para a leitura do ser ficcional, a de nele selecionar características estáveis, Jens Eder *et alii* chamam a atenção para a existência de outras abordagens que também integram qualidades que advêm da interação social: «Other approaches also include the sociality of characters as a fundamental component beside corporeality and inner states»³⁰⁰. Avaliando o processo de construção de identidade de Alexandra Alpha, constata-se que

²⁹⁸ Aliás, o narrador, em relação a Alexandra, mostra o seu total desinteresse por uma caracterização superficial. Só mesmo no final do romance, quando o padre Miguel procura Maria para saber informações acerca de Alexandra, ele próprio sistematiza na sua mente alguns traços provindos da sua perceção e da visão de Nuno sobre ela (*jet set*, licenciada em Letras, um filho adotivo, madrasta solteira, sensível (*Alexandra Alpha*, «Ascensão e morte», cap. III, p. 437).

²⁹⁹ Trata-se, com efeito, de um elemento recorrente e simbólico associado à vida da personagem: «Depois, não se encontrava nada de pessoal naquele gabinete, a não ser o pequenino relógio de bolso em cima da secretária.» (p. 61); «Alexandra tirou o relógiozinho da carteira [...]» (p. 212); «[...] enquanto isso, havia uma mulher que dava corda ao seu relógiozinho de ouro, Alexandra, [...]» (p. 243); «Telefone. Relógio à vista, papel e lápis.» (p. 307); «Alexandra então detinha-se por um instante e dava corda ao relógiozinho de ouro.» (p. 331); «O dia a começar e ela com um relatório em cima da secretária diante de um relógiozinho de estimação» (p. 408); num dos sonhos de Maria, Alexandra aparece «multiplicada na mesma figura, cada qual com um relógiozinho de ouro pendurado em brinco de orelha [...]» (p. 423).

³⁰⁰ Jens Eder *et alii*, *Characters in Fictional Words*, Berlin, New York, Walter de Gruyter, 2010, p. 13.

tanto tende à individuação e ao encontro da personagem consigo mesma, como ao contacto permanente com o seu círculo de amigos.

Assim, em *Alexandra Alpha*, as várias referências ao corpo, o desenvolvimento de estados mentais, a reiteração de determinadas ações, a convivialidade e o diálogo que a protagonista estabelece com outras personagens fornecem pistas ao leitor para que ele possa delinear atributos fundamentais, sentindo claramente que está perante uma mulher contemporânea, livre, sem amarras, de grande dedicação à profissão, desempenhada com muita racionalidade, eficiência e impessoalidade. Esta dimensão diurna contrapõe-se à sua irracionalidade, à matéria instintiva, à viagem pela noite, numa aventura ousada do corpo e na intensificação das relações sociais. Isto quer dizer que a personagem pode ser dotada de traços contraditórios.

Ora, o dom de imprevisibilidade de uma personagem como Alexandra, a importância que o narrador lhe concede no seio da narrativa, enquanto elemento central na progressão do romance e de polo dinamizador relativamente às outras figuras romanescas, as estratégias de focalização que rarefazem a atitude demiúrgica, preferindo eleger a visão da protagonista e o que habita o seu âmago, mesmo que contagiada de alguns discursos autorais, constituem formas de edificar uma identidade própria. Esta proposta escapa a qualquer modelo preconcebido, seja porque definitivamente é pertença de um mundo ficcional, seja porque se institui como ato de criação que está antes e para lá do que somos capazes de reconhecer³⁰¹. Ademais, o que se diz da personagem pode-nos surpreender, mas, mais do que isso, espanta-nos a forma como se diz.

A reconstrução através da leitura do ser ficcional faz-se com base no que James Phelan designa por dimensão *mimética* – «character's attributes considered as traits [...] creating the illusion of a plausible person»³⁰². A esta componente Phelan associa a dimensão *temática*, ou seja, as personagens como entidades representativas, simbólicas: «[...] we see the traits that others possess as defining a type of person or a set of ideas

³⁰¹ A este propósito, leia-se a afirmação de Dorrit Cohn: «If the real world becomes fiction only by revealing the hidden side of the human beings who inhabit it, the reverse is equally true: the most real, the «roundest» characters of fiction are those we know most intimately, precisely in ways we could never know people in real life.» (*Transparent Minds: Narrative Modes of Presenting Consciousness in Fiction*, New Jersey, Princeton University Press, 1978, p. 5)

³⁰² James Phelan, *op. cit.*, p. 11.

and attitudes that are not peculiarly their own» (*op. cit.*, p.13). Uma terceira dimensão, a *sintética* (que incorpora as duas anteriores), encerra a ideia da figura de ficção como artifício, dado que interessa a Phelan defender uma *teoria retórica da personagem* (*ibid.*, p. 8) que lhe permita compreender as estruturas estéticas nas quais assenta a construção da obra literária. De modo bastante análogo, Jens Eder vê as personagens como *artefactos* (o seu modo de representação e as suas estruturas textuais), como *seres ficcionais* (as suas características), como *símbolos* (o que representam) e como *sintomas* (porque são como são e quais os seus efeitos)³⁰³. Em particular, interessar-nos-á, por agora, dar enfoque às estratégias de representação que conferem a Alexandra Alpha um estatuto de supremacia e de individuação.

A afirmação da identidade, nesta figura feminina, está ligada a vários elementos fulcrais, um deles a imagem do corpo, a que o narrador vai elaborando e a que a personagem constrói perante os amantes com quem se relaciona. Alexandra experiencia o amor e a paixão, mitigados por uma espécie de objetivação e neutralização do corpo, como se ele se separasse da mente, podendo ela, desta maneira, asserir que o seu corpo não tem memória ou que não é de fiar, ou, então, que admite envolver-se com o Doutorzinho por se tratar de uma paixão a prazo. Assim, a ideia de liberdade ou de uma libertação possível afirma-se a partir do próprio corpo, que, embora dependente, se esforça por conquistar um espaço de autonomia e de diferenciação. Tal como constata Orlanda Azevedo, «o corpo parece fornecer [...] uma base estável para a definição da identidade, assegurando uma relativa continuidade do eu e um sentido da sua permanência. Delimitando a subjetividade, o corpo estabelece também as suas fronteiras, contribuindo assim para a noção da sua singularidade e da sua diferença»³⁰⁴.

Não admira, pois, que uma das primeiras passagens da obra que descrevem a personagem exponha o nu e perscrute a intimidade do seu quarto (*AA*, Cap. I, pp.19-24). O narrador opta por uma montagem em três planos: a rua e os sons que dela emanam

³⁰³ Para Eder, o modo como o leitor reage à qualidade da representação da personagem mostra ser um elemento essencial: «We not only emotionally react to characters as fictional beings, but also to their (brilliant or clumsy) representation, to the (often controversial) meanings they impart, to the intentions of their makers [...], or to the supposed effects they may have» (*op. cit.*, p.16).

³⁰⁴ Orlanda de Azevedo, *As Metamorfoses do Corpo e a Problematização da Identidade*, Lisboa, Edições Colibri, p.16.

como espaço exterior de contextualização, demarcador do tempo e de um mundo outro; o interior do quarto e, sobremaneira, o corpo que dorme. A descrição não tem como finalidade uma visão totalizadora do real, nem o registo detalhado de um corpo, antes a sua apresentação se faz em fragmentos que, sinedoticamente, permitem ao leitor reconstituir a imagem do todo, sabendo, à partida, que as personagens romanescas se revestem de incompletude ontológica. Por um lado, o narrador capta o flagrante do que vê, surpreendendo-se e impressionando-se. Por outro lado, a aparente objetividade deixa-se permear pelo lado subjetivo de quem pretende construir a personagem com uma determinada orientação. Não admira, pois, que afirme que Alexandra tinha um corpo consciente e experimentado, um *corpo livre, sem memória* (diz o narrador e repeti-lo-á a personagem). Mas o quadro descritivo não se faz à primeira. É retomado nos moldes de quem já escrevera *A Balada da Praia dos Cães*, em que as inferências resultam de sinais deixados pelo agente narrativo: «esse corpo [...] andou nas noites, via-se perfeitamente. Roupa a monte, um sapato à solta neste canto [...]». (AA, p.22)

Na análise de Alexandra, impõe-se, ainda, ler a evocação do tempo da infância. Tome-se como exemplo a visita da personagem à casa-mãe, que vive de dois relatos sobrepostos, um que respeita à observação das coisas no presente, e outro, o que concerne às memórias do passado, sendo estas as mais valorizadas. O retorno ao tempo ido é provocado pelo regresso à casa, o espaço da meninice. A narrativa que corresponde a esta rememoração apresenta um estilo enumerativo, sincopado, marcado pelo ritmo da pureza das perceções, pelo privilégio da subjetividade, pela valorização das experiências pessoais³⁰⁵. O sujeito é o eleito para a observação do real, uma atitude de natureza fenomenológica, valorizando-se as experiências ao nível interno sem qualquer contaminação social da linguagem. No interior da casa, Alexandra consegue fazer ressuscitar, pela primeira vez na sua mente, cada peça de outrora, na sua forma, na sua localização, nos cheiros que lhe estão associados.

Os sinais indeléveis que a casa deixa na intimidade do ser humano são analisados por Gaston Bachelard n' *A Poética do Espaço*. Espaço de permanência, está ligada às lembranças, aos sonhos, à estabilidade, aos seres protetores que dela fizeram parte. Bachelard realça um aspeto muito curioso nessa evocação, ao afirmar que, «para

³⁰⁵ Terry Eagleton, *Literary Theory: an Introduction*, London, Basil Blackwell, 1983, pp. 55-58, *passim*.

além das lembranças, a casa natal está fisicamente inserida em nós. Ela é um grupo de hábitos orgânicos. Após vinte anos, [...] todo o ser da casa se desdobraria, fiel ao nosso ser. Empurraríamos com o mesmo gesto a porta que range, iríamos sem luz ao sótão distante. O menor dos trincos ficou em nossas mãos»³⁰⁶. Essa permanência orgânica dos gestos ligados à casa que habita os seres humanos ressalta na apreensão dos elementos convocados por Alexandra, que, ao passar pela cozinha, se lembrou do pote da água que estava sempre a pingar e, «da mesma maneira que em miúda, não resistiu a passar-lhe a mão pela lisura do bojo» (AA, p.134).

O espaço que merece uma acentuada reconstituição mental de Alexandra é o jardim, cujo estado de degradação diverge claramente do da sua infância. A personagem relembra sobremaneira a estátua em bronze do Cupido, abandonada, ícone que se presta à identificação do corpo ou figura imaginária ligada ao jogo e ao castigo. As memórias da casa da rua do Jasmim e outras que, às vezes, são retomadas pela personagem, dado o relevo que possuem, repetem-se numa afirmação da tendência para uma duplicidade ficcional, bastante comum neste romance. A recuperação da história pode ser feita pela protagonista ou por outrem. Quando Alexandra telefona a Sophia e lhe fala das personagens com quem contactou no velório do pai, a amiga sistematiza a conversa, dando conta do anormal e do grotesco: «[...] no Alentejo da Alexandra erta tudo gente que não se usava [...]» (AA, p.128). Do mesmo modo, o facto de Beto ter recortado a parte da fotografia onde estava Alexandra é alvo da sua recordação várias vezes e surge como elemento de repetição³⁰⁷. A protagonista também conta ao Doutorzinho a sua relação de intimidade com Waldir, a história de Neusa Paloma e de Beto, o que consiste numa recuperação do que já fora contado no início do romance (*ibid*, pp. 225-228).

A infância surge, igualmente, como objeto de rememoração numa das idas de Alexandra a Monte Grado. Ao invés de uma quinta solitária e sem vida, a personagem lembra, de forma nostálgica, o freixo, árvore pujante com ninhos e onde fora fixado um baloiço, que lhe permitia a libertação do corpo no espaço. A esse refúgio da infância está associado o tio Berlengas, figura protetora de permanência na herdade.

³⁰⁶ Gaston Bachelard, *A Poética do Espaço*, São Paulo, Martins Fontes, 2003, pp. 33-34.

³⁰⁷ «Um futuro desertor que riscara a infância numa fotografia. [...] uma fotografia mutilada a passar pela vidraça. [...] // Levou mais de um mês a esquecê-la. Um mês? Mais, muito mais» (AA, p. 331).

Além disso, a propriedade no Alentejo exhibe a riqueza da família, os seus rituais, mostra o vínculo que Alexandra possui à ruralidade, à natureza, aos ditos, adivinhas e histórias do povo. Monte Grado surge como um tentáculo de ligação da personagem com a terra, enquanto ser orgânico, lugar de vida autêntica, desprovida de artificialidade, o que explica que, ao fim de um dia na Alpha Linn, ela se pretenda evadir, procurando o húmus e o natural: «Como tantas vezes fazia, meteu por veredas cobertas de folhagem para ter uma ilusão de natureza campestre, descobrir qualquer cheiro a terra, qualquer humidade, estrume ou inseto que lhe fizesse sentir o correr do tempo sem paredes de vidro e sem agenda-planning» (*ibid.*, p. 192). Estes sinais procurados na paisagem constituem atos libertadores que funcionam como o inverso da imagem que Maria teceu sobre a amiga, instalada no alto edifício da Alpha Linn: «para ela uma pessoa exposta assim à cidade era como se tivesse sido confiscada em pássaro de luxo» (*ibid.*, p. 61). Uma metaforização que se pode desconstruir se a personagem encontrar na esfericidade do céu o voo, a autonomização, a unidade. Só assim se compreende que, nos seus *Papéis*, confesse: «“*Círculos... repetimo-nos em círculo fechado, passamos a vida a repetir pessoas, a repetir situações. Depois, quando o círculo rebenta, subimos na vertical.*”» (*ibid.*, p. 353, itálico do autor).

Alexandra é claramente investida de uma forte interioridade, sendo, em termos discursivos, aquela que detém a orientação da perceção dos factos e do que a circunda, assumindo, muitas vezes, o foco narrativo, o que constitui um requisito fundamental de *personalização*. Isto mesmo nos explica Schneider: «The presentation of the activities of a character’s psyche through internal focalization is more than a formal requirement for personalization [...] Indeed, in many cases the very point of reading a fictional narrative is, it seems, to get access to the realm of the other people’s minds, as a number of approaches within the “mental dispositions paradigm” suggest».³⁰⁸ Repare-se, por exemplo, num momento fulcral da obra, o velório do pai de Alexandra, no qual a narrativa é determinada pela visão desta figura feminina, numa revelação do seu pensamento, da sua capacidade de observação minuciosa do real circundante, das suas reacções e do seu desejo de evasão do espaço e dos seres que lhe são dados a conhecer.

Deste modo, e requerendo mais do que o cumprimento de um ritual, a narrativa dilata-se numa longa descrição de ambientes e personagens, do encontro com um

³⁰⁸ Schneider, *art. cit.*, p.8.

mundo oposto ao citadino e provocador de assombramento. Alexandra, vagueando de espaço em espaço no interior da casa, faz registos múltiplos com intenções diversas. O seu olhar colhe todas as singularidades, que ora são percecionadas pela primeira vez, ora se acrescentam ao conhecimento de narrativas e saberes que ela já detinha sobre algumas das personagens, como é o caso do lavrador dos Tojais. Neste sentido, a descrição resulta da observação da protagonista, socorrendo-se o narrador de artifícios como a deambulação da personagem e o registo concomitante do que vê ou a proximidade de uma janela que lhe propicie uma visão do exterior³⁰⁹.

No seu percurso e observação, concede primazia à urna do pai, onde figuram os símbolos de religiosidade, os que assinalam o exercício na carreira das armas ao serviço do regime, o sentido de serviço aos outros e à Pátria representado na faixa da ordem militar de Malta, a espada, as condecorações. Alexandra, a partir da porta do salão, perceciona elementos essenciais do seu interior, aparecendo reiterada a imagem de tristeza da mãe. Além disso, vai deambulando pela casa, e esse percurso faz-se à custa de uma arte de representar as personagens secundárias segundo diferentes estratégias descritivas. A alguns figurantes é reservado um breve apontamento. Ao invés, o primo Afonso, mais sujeito ao detalhe, é apanhado nos seus tiques caricaturais («calvo e pestanudo»), num registo linguístico muito próprio, expresso mediante o discurso indireto livre («Afonso queria ser prestável à prima, dar uma mãozinha»), ou a atenção ao pormenor de um gesto revelador do apego aos bens materiais³¹⁰.

A descrição, mostrando-se, assim, digressiva e expansiva, vai provocando o surgimento do retrato de personagens, algumas grotescas, como «uma mulher com cara de cavalo», «uma velha com máscara de Diabo» ou o lavrador dos Tojais, «pequenino e da cor do barro», de «cabelo raso, à camponês antigo». O Alentejo profundo, radiografado pela protagonista, corresponde a um registo dos ambientes onde atuam

³⁰⁹ Aguiar e Silva afirma que, para proceder à descrição centrada numa personagem, o romancista utiliza diversos artifícios: as mudanças de luminosidade, a deambulação da personagem (o que lhe permite descrever tudo quanto vê enquanto circula), a sua localização junto de uma janela ou de um lugar que lhe faculte a observação de um grande espaço. (*Teoria da Literatura*, p.712).

³¹⁰ Este pormenor revela, na verdade, um dos traços peculiares de Afonso, também denunciado noutra lugar do romance: Alexandra «viu o primo em moldura branca-oval a limpar com o lenço uma concha de prata, junto à janela. Mirava-a à contraluz e tornava a limpar» (*AA*, pp. 116-117). À sobrinha, o tio Berlangas prolongará esta pincelada depreciativa do retrato do primo, sublinhando o carácter perverso do “Afonso Pompadour”.

personagens secundárias que «son signos generadores de realismo, o de verosimilitud, aun en los relatos más ficcionales, porque, aunque no sea de outra manera, reproducen de forma homológica los espacios sociales, profesionales y familiares de la sociedade na la que se sitúa el relato»³¹¹.

Ao contrário das personagens secundárias, afetas a um sistema de caracterização convencional, Alexandra, à semelhança do que afirma Belinda Cannone, possui *um potencial indefinido de renovação e de criação*³¹². Dotada da capacidade de adaptação a um país em transformação profunda, integra uma constelação de personagens, com as quais estabelece relações de diversa natureza, moldando-se a novas regras políticas, económicas e laborais. A narrativa progride ora individuando Alexandra na sua intimidade, no domínio da sua *performance* profissional, nas suas memórias, na exploração do seu espaço onírico, ora inserindo-a numa ambiência de grupo, onde, não raro, lhe é concedido o privilégio que corresponde ao seu estatuto hierárquico e, por via disso, perspectiva os outros de acordo com o seu ponto de vista e segundo os valores que defende. A pertença ao círculo como necessidade gregária do indivíduo que vive só na cidade hodierna igualiza os seres enquadrando-os num tempo e num espaço peculiares, concedendo-lhes a ideia de que a luta pela manutenção da sua identidade se constrói de uma memória comum, indisfarçavelmente tocada pelas especificidades de cada ser, na sua herança individual e familiar, nos seus afetos e desejos.

A realidade política influencia a identidade das personagens e do país. Em *Alexandra Alpha*, o arquiteto Nuno que arriscou ir à luta com os companheiros, numa noite insone despede-se simbolicamente da cidade e do que ela possui de mais genuíno, sendo preso pela Pide, de madrugada. Os extremismos do regime democrático em emergência afetam certos gestos de Alexandra, não passando de um mero contágio superficial. O niilismo de João, de *Anjo Acorado*, condu-lo à estagnação. A opressão política e amorosa obriga Filomena Athaide a rasgar cada etapa do passado e a atingir

³¹¹ M^a del Carmen Bobes Naves, «El personaje novelesco: cómo es, cómo se construye», *op. cit.*, p. 66.

³¹² Belinda Cannone, ao referir-se às personagens secundárias de Virginia Woolf, explica que elas não apresentam qualquer indeterminação no que respeita aos seus desejos, sentimentos ou ideias e que, ao invés, os heróis manifestam duas características fundamentais que os fazem aceder à plenitude do humano: a imprecisão dos contornos e o potencial indefinido de renovação e de criação. (Belinda Cannone, *Narrations de la vie intérieure*, Paris, PUF, 2001, p.79).

uma espécie de paradoxo, o vazio da sua identidade. No final da *Balada da Praia dos Cães*, passam por Elias jaulas rolantes com tratadores de circo enjaulados e, na montra de uma agência de viagens, o inspetor observa os insetos que, fechados num frasco, se digladiam. Duas imagens que metaforizam um espaço, um tempo e a memória de um país fechado ao exterior, que em *Alexandra Alpha* conhecerá a libertação.

2. O esforço de autorrepresentação

Alexandra Alpha caracteriza-se por uma sucessão muito particular das personagens e dos eventos que com elas se relacionam, como se se tratasse de uma apresentação semelhante à de um elenco dramático. Por meio de uma estrutura sincopada, às características e discursos da personagem se juntam relatos do que lhes aconteceu ou pequenas histórias que elas são capazes de contar sobre si e acerca dos outros. No âmbito de uma tessitura fragmentária e da apresentação de um mundo que paulatinamente se vai expondo, a heroína projeta-se a si mesma mediante gravações e textos breves.

Uma revisão da extensa bibliografia sobre o fragmento permite-nos distinguir, por um lado, a história literária do fragmento, que se deduz dos textos escritos por Montaigne, Pascal ou Schlegel, e, por outro, o metatexto acerca do fragmento, ou seja, a história do seu discurso crítico ao longo do tempo. Deste modo, e conforme explica Camelia Elias, o fragmento como texto pode ser estudado em todos os períodos, mas o discurso crítico sobre este género só teve início com os românticos alemães, por volta de 1800, relembrando que ele teve grande influência no período modernista. A autora defende que os fragmentos têm um sistema próprio e devem ser analisados à luz da sua performatividade, da sua função, enquanto atos de literatura, de leitura e de escrita³¹³.

Tomámos como ponto de partida os estudos ligados à evolução do género, em termos textuais e críticos, bem como a possibilidade de uma abordagem sincrónica, plasmada nas «pièces morcellées» escritas no último romance de Cardoso Pires, de modo a vincular a estratégia da fragmentaridade ao eixo de representação da

³¹³ Camelia Elias, *The Fragment: Towards a History and Poetics of a Performative Genre*, Bern, Peter Lang, 2004, *passim*, pp. 1-53.

personagem. Neste sentido, Alexandra Alpha goza do privilégio de erigir uma imagem de si própria, fundamentalmente através da omnipresença da palavra dita e escrita. Além de se apresentar como uma personagem a quem os outros escutam³¹⁴, grava recorrentemente a sua voz num gravador ou escreve os *Papéis de Alexandra Alpha*, fragmentos de vida que lhe conferem identidade e que assinalam, em simultâneo, a concretização da fragmentaridade no tecido romanescos. São verdadeiros registos de memória ou «arquivos do eu»³¹⁵ que aparecem sob a forma de trechos monologantes, cartas inacabadas³¹⁶, discursos sentenciosos.

As gravações da protagonista armazenadas em cassetes expõem as experiências individuais e profissionais, a sensibilidade e a capacidade reflexiva. Vão do tom mais íntimo ao mais filosófico, o que se nota, inclusive, nos registos linguísticos utilizados. Beto tem acesso a estes rastros de identidade, e o rodar das fitas magnéticas, na ausência da Maninha, instituem-se como uma forma de ele, enquanto criança, compreender, embora com alguma ingenuidade, alguns episódios da vida da protagonista³¹⁷. Aliás, Beto, na sua condição de ouvinte não muito atento, roda as cassetes à medida que observa o espaço ou o prédio em frente, ou quando se olha ao espelho, desatenção que acentua o caráter fragmentário e descontínuo dos excertos a que tem acesso. Beto vai-se conhecendo e transfigurando³¹⁸, recorrendo a um objeto comum ao processo de

³¹⁴ Na sequência da fuga de Désanti, e do roubo do equipamento fotográfico, Diogo Senna encontra-se com Alexandra, para ouvir as suas dicas (*Alexandra Alpha*, pp. 203-204; Sophia Bonifrates encontra-se com ela numa pastelaria para lhe falar dos seus projetos de circo, querendo saber a sua opinião (*ibid*, pp. 69-74); Maria é a sua grande amiga, e os encontros entre ambas acontecem com regularidade; é, de igual modo, a interlocutora eleita do tio Berlingas.

³¹⁵ Designação utilizada por Philippe Lejeune: «Ces deux mots vont-ils ensemble? Pourquoi pas: archives du moi? C'est ce que je fais quando j'entasse les feuillets de mon journal personnel, quando j'élabore mon álbum photo, quando j'empile des paquets de lettres dans des boîtes à chaussures». (*Pour l'autobiographie: chroniques*, Paris, Seuil, 1998, p. 31)

³¹⁶ Nos *Papéis de Alexandra*, há uma carta-depoimento sobre a relação da protagonista com o Menino das Bruxas, que tem como destinatário Maria, mas a quem ela nunca foi enviada (*Alexandra Alpha*, pp. 223-224). Uma vez que ele segue para a Guerra Colonial em Angola, figuram nos seus *Papéis* uma breve carta que ela lhe endereçou, mas que foi devolvida «por insuficiência de adereço». (*ibid*, pp. 258-259)

³¹⁷ Beto, por exemplo, atém-se à referência aventurosa do Parque das Serpentes, nome dado ao muro de Los Angeles. Alexandra deduz que a apreensão deste dado por parte da criança só pode ter sido feita a partir da audição de uma cassette (*Alexandra Alpha*, p.47).

³¹⁸ Cardoso Pires, neste romance, faz algumas alusões a Freud, permitindo-nos certas leituras de teor psicoanalítico, em particular a partir do pensamento de Lacan, ao reescrever o

autognose de Alexandra: «[...] um gravador à cabeceira da cama, um espelho voraz na porta. Assim estava. Entre dois ecos de si mesma, o da voz e o do corpo» (*ibid*, pp. 23-24). Existe, na verdade, uma relação entre as duas formas de espelhamento do eu – o gravador exhibe as imagens da pessoa, incluindo a do seu corpo e a da sua alma; o espelho incide na revisitação do rosto e do corpo enquanto matéria e reforço de individuação. Neste sentido, tal objeto aparece como um modo de tomar consciência de si mesmo mediante um reflexo que equivaleria à imagem que podemos ou queremos ter de nós mesmos ou a que os outros podem construir de nós. Trata-se de um exercício de autoconhecimento de todo o ser humano, na certeza de que o duplo já nos aparece como um outro³¹⁹.

O espelho e o gravador afiguram-se como mecanismos de efeito duplicador que enfatizam a manifesta presença do indivíduo, como se houvesse uma desmemoriação que conduzisse permanentemente a imagem de si mesmo a um ponto zero, ou, então, o ser humano fosse edificando uma conceção global de si mediante as imagens parcelares que o espelho ou o gravador lhe fornecem. No romance em estudo, a teoria da *mise en abyme*³²⁰ faz sobressair a ideia de que tudo pode acontecer em duplo, em reflexo. Da duplicação das imagens se extrai um melhor conhecimento do vivido. Leia-se, por exemplo, este pensamento da heroína, na sequência da sua viagem aérea entre o Brasil e Lisboa, onde ela avistou um boeing no ecrã do cinema de bordo:

freudianismo. O estádio do espelho, em que a criança recebe dele uma imagem de si mesma, é vivenciado por Beto, ao encontrar nele um reflexo do seu corpo ou a a experiência transfiguradora, quando pinta os lábios com o baton de Alexandra e veste a sua gabardina.

³¹⁹ Diz-nos Mercedes Alcalá Galán que observar o seu próprio reflexo consiste num «ejercicio radical de extrospección, de salir de nosotros mismos para vermos desde fuera, de intentar suplantar al outro, que ya no es nuestro espejo, intentando adotar su mirada» (Mercedes Alcalá Galán, *Escritura Desatada: Poéticas de la Representación en Cervantes*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2009, p. 82). A explicitação da autora, nesta obra, surge a propósito da importância que certos objetos ganham no *Dom Quixote*, nomeadamente o espelho.

³²⁰ A *mise en abyme* dá lugar a repetições internas deliberadas e com uma função específica: «Il n'y a donc pas à s'étonner que la fonction narrative de toute mise en abyme fictionnelle se caractérise fondamentalement para un cumul des propriétés ordinaires de l'itération et de l'énoncé au second degré, à savoir l'aptitude de doter l'oeuvre d'une structure forte, d'en mieux assurer la signifiante, de la faire dialoguer avec elle-même et de la pourvoir d'un appareil d'autointerprétation». (Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire: essai sur la mise en abyme*, Paris, Éditions du Seuil, 1977, p.76).

Agora, sentada na cama e a fumar, pensava: Um boeing dentro dum boeing. Como cada pessoa, também o avião transportava uma imagem de si mesmo. Tornou a recordar-se do mural de Los Angeles; o mural era a imagem do jardim que ele continha, o jardim. De resto, sem as imagens que cada um cria de si, como é que as pessoas poderiam prolongar-se e resistir? Ela que ali estava vivia com um gravador à cabeceira da cama, o gravador era um espelho da sua voz, outra imagem, outro desdobramento de si mesma; e cada vez que erguia o olhar como estava a erguer agora tinha um espelho a repeti-la na porta do quarto. (*ibid*, p. 51)

As gravações estão ligadas à vida profissional de Alexandra, nomeadamente às campanhas de publicidade, a aspetos da sua intimidade, a vivências amorosas, como a mantida com Steve Dorkin, em Los Angeles. Uma vez que ela regista fragmentos que se sobrepõem, as coisas sublimes, como o amor, correm o risco de cair numa certa vulgarização³²¹.

Além disso, verifica-se nestes testemunhos uma acentuada desordem cronológica e um tom totalmente imprevisível na sequência do que é dito. Assim, textos que versam assuntos mundanos podem ser seguidos da mais profunda reflexão sobre o eu, na esteira dos *Pensamentos*, de Pascal, ou da *Athenaeum*, de F. Schlegel: «Aristóteles chamava ao círculo a forma perfeita. [...] Penso que tudo o que seja ciclo, viagem, gestação, é configurado em redondo.» (*AA*, p. 43). A própria Terra é redonda, diz a personagem, e apropria-se deste geometrismo tão significativo para meditar sobre o tipo de socialização da sociedade em que vive:

Repetimo-nos em círculo fechado, passamos a vida a repetir pessoas, locais e situações, e eu creio que é por uma afirmação de identidade, não vejo outro motivo. Procuramos sinais de grupo onde quer que a gente esteja... procuramos uma identificação com o lugar; é o que isso quer dizer. Segurança. A identificação também é segurança, quer-me parecer, e talvez seja por isso que nos repetimos socialmente com tanta persistência³²² (*ibid*, p. 44).

³²¹ Leia-se esta passagem do romance: «A “confidência pirata” devia andar para ali na gaveta das cassetes, talvez já recoberta de gravações de relatórios e até de um outro projeto de poema, que ela nunca se dava ao trabalho de passar ao papel e nem valia a pena. De certa maneira, Alexandra achava divertido que o Steve, um almighty boss da Alpha Linn, acabasse sepultado em versalhadas confidenciais e em percentagens de mercado». (*Alexandra Alpha*, p. 49)

³²² A questão do círculo será retomada noutra gravação, com vista à constatação de que as afinidades e o estilo de vida proporcionam o encontro entre pessoas afins, que podem dimensionar um país novo: «[...] mas ouviu-se de repente a falar de círculos, grupos sociais, e em cada círculo desses, cada grupo, cada indivíduo, construía uma imagem do país à sua

A síntese reflexiva estabelece uma relação com o todo da obra, pois, realmente, a identidade da personagem faz-se por meio do reencontro com os amigos no Bar Crocodilo, nos eventos culturais de Lisboa ou nos rituais familiares cumpridos em Monte Grado (a Páscoa, os natais de menina, os verões com o primo Guilhé). Trata-se de um discurso da personagem voltado para si própria, uma reflexão flagrantemente captada no seu decurso, uma *arte do silêncio*³²³, que incita à meditação por parte do leitor.

Sem dúvida, existe uma correlação entre a obra como totalidade e o fragmento em si. A revisitação da casa na rua do Jasmim e as cenas do filme de Désanti permitem-lhe gravar um apontamento conciso sobre aspetos essenciais das histórias quase lendárias ligadas a esse lugar da sua infância. De igual modo, o filme do realizador francês serve de pretexto para um discurso negativo sobre as estátuas e, complementarmente, sobre o fetichismo que o primo Afonso maniacamente cultua em relação aos seus dois manequins.

Alexandra ensaia o papel de recetora da sua obra, tornando-se ouvinte dos seus desabafos, mas rodando a bobine com interrupções, de forma espaçada. São peças desgarradas de um *puzzle* que se oferecem à nossa interpretação. De um dos poemas de Ruy Belo, «Morte ao meio dia», são apenas apresentados alguns versos esparsos, como se o enunciador e o ouvinte reconhecessem de imediato a totalidade da composição. O texto poético denuncia o marasmo, a pequenez do país à beira-mar plantado, retângulo minúsculo «que o mar não quer», sujeito a um regime opressivo e à miséria. Por outro lado, o poema prolonga uma metáfora do agrado de Alexandra, a ideia de que, para se sobreviver em Portugal, se torna necessário criar um país à medida de cada um. Os versos do poeta português correspondem a uma componente intertextual do romance e constituem uma forma de homenagem³²⁴.

maneira.» (*Alexandra Alpha*, p.157). No fundo, Alexandra refere-se ao seu próprio grupo, que constitui uma *élite*, com personagens como Bernardo, Amadeu, Nuno e Miguel.

³²³ Na sua análise sobre a escrita fragmentária, Louis Van Delft explicita que os autores do fragmento o veem como «art de l'essentiel, art minimaliste et même, pour une large part, art du silence. Ils ne fournissent au lecteur qu'un amorce, quelques points d'ancrage, quelques images agissantes par exemple, au moyen desquels l'imagination est sollicitée, la réflexion se développe, la rêverie peut prendre son essor.» (*Les Spectateurs de la vie: généalogie du regard moraliste*, Canada, Les Presses de l'Université Laval, 2005, p. 218)

³²⁴ De entre as muitas referências que, a este propósito, se poderiam selecionar para explicitar este assunto, escolhemos a explanação de Graciela Reyes (*Polifonía Textual: la citación en el*

Ruy Belo, uma figura celebrada no romance (com quem Maria se encontra numa cervejaria e cuja poesia evoca, qual *flanêure*, quando passeia num autocarro e sem destino por Lisboa, confrontando-se com o país real – *ibid*, pp. 276-278), fala como dissesse poesia, semelhante a um deus detentor de uma sabedoria inesgotável: «A poesia, identificada com a memória, faz desta um saber e mesmo uma sagesa, uma *sophia*». ³²⁵ O desejo de mudança na demanda de um país melhor manifesta-se noutro poema de Ruy Belo, de ironia corrosiva, aparecendo os versos sob a forma de amálgama ou de eco de um novo fôlego no comando das sociedades, que passe pela leitura de Teilhard de Chardin. Sabemos, inclusive, que mesmo Alexandra também vazava alguma da sua sensibilidade em projetos de poemas.

Na sua escuta, a protagonista transita da poesia para a veemência da contestação em relação aos avanços científicos no plano da genética. Fala de inseminação artificial, de bebés *in vitro*, de engenharia genética, condenando o papel das mães-hospedeiras. As falas gravadas aparecem entre comas, transcrições do que foi exatamente pronunciado, mas aquilo que se disse no passado pode ser ampliado pelo poder da memória da personagem, que atualiza a verdade do seu testemunho, ao evocar um programa de televisão onde aparecia uma mulher americana, cujo bebé tinha sido fabricado por meio de incubação.

O assunto exposto é próprio de um mundo industrializado, capitalista ³²⁶, de um paradigma que Anthony Giddens apelida de «modernidade tardia», na qual se alteram os mecanismos de identidade, incluindo as noções do *self* e do corpo: «Nas esferas da reprodução biológica, da engenharia genética e das intervenções médicas de muitos tipos, o corpo está a tornar-se num fenómeno de escolhas e opções. [...] São suficientemente familiares a noção de que a modernidade está associada a uma relação

relato literário, Madrid, Editorial Gredos, p. 47). A autora deixa claro que a inserção de outros textos literários no texto presente pode servir vários propósitos: plágio, homenagem, paródia, sátira.

³²⁵ Cf. Jacques le Goff, «Memória», in *Enciclopédia Einaudi: Memória-História*, tradução de Bernardo Leitão e Irene Ferreira, vol. 1, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, p. 21. Os gregos da época arcaica achavam que a memória era uma deusa, *Mnemosine*, sendo um poeta «um homem possuído pela memória», aedo ou adivinho do passado e do futuro. (*op. cit.*, pp. 20-21).

³²⁶ Alexandra trabalha em publicidade para uma multinacional americana, claramente inserida numa lógica de produção e de venda que implica conseguir sobreviver em mercados concorrenciais.

instrumental com a natureza, e a ideia de que um olhar científico exclui questões de ética e moralidade»³²⁷.

Giddens, ao desenvolver as questões da identidade, afirma que os indivíduos hodiernos devem manter um projeto reflexivo sobre si próprios e que, nesse sentido, «escrever um diário e trabalhar numa autobiografia são recomendações centrais para a manutenção de um sentido integrado de *self*»³²⁸, como se o ser humano necessitasse de redigir a sua própria narrativa. Escrever ou falar de si consiste numa atitude narcisista e legítima um «modo de reagir contra a alienação da sociedade de consumo», criando um efeito de intimidade e um desejo de autoconhecimento³²⁹. Para além disso, pode-se afirmar que o diário íntimo nasceu da conjugação entre cristianismo, individualismo e capitalismo³³⁰.

A heroína também textualiza a sua autorrepresentação mediante os *Papéis de Alexandra Alpha*, cadernos ou apontamentos que aparecem disseminados ao longo do romance e exprimem uma visão propositadamente retalhada. Ao mesmo tempo, esses registos do eu são importantes e assemelham-se a um espólio, pois que estão arquivados em caixas, para uso da personagem, ou destinadas a uma partilha ou simulada reserva extratextual ao serviço do autor e do leitor. Ao invés da prática seguida por André Gide, a de projetar e planificar as personagens no seu *carnet*, *Le Journal des Faux-Monnayeurs*, que ele publicou à parte do romance em 1927, José Cardoso Pires opta por incluir na obra literária as notas que a personagem armazenou no dia a dia e que, justapostas à criação do narrador, compõem a génese desta figura de ficção. Note-se

³²⁷ Anthony Giddens, *Modernidade e Identidade Pessoal*, Oeiras, Celta Editora, 1994, pp. 6-7.

³²⁸ Anthony Giddens, *op. cit.*, p. 68. Na obra deste autor, *Modernidade e Identidade Pessoal*, merece relevo o debate em torno da liberdade do homem e da sua segurança ontológica, surgindo, assim, a autoidentidade como questão existencial. Cada vez mais se pede que a pessoa tenha uma consciência reflexiva: «A autoidentidade não é um traço distintivo, ou sequer uma coleção de traços, possuídos pelo indivíduo. É o *self tal como reflexivamente compreendido pela pessoa em termos da sua biografia*» (*op. cit.*, p. 47). O autor também refere que um meio de autorrealização se prende com o controlo do tempo (*op. cit.*, p. 69), o que, como sabemos, é um ponto fulcral no dia a dia de Alexandra.

³²⁹ Clara C. Rocha, *Máscaras de Narciso: Estudos sobre a Literatura Autobiográfica em Portugal*, Coimbra, Almedina, 1992, p.18.

³³⁰ Citemos a fonte: «C'est la rencontre entre trois facteurs: christianisme, individualisme et capitalisme qui a été féconde, à l'aube du XIX^e. siècle, pour le genre qui nous interesse.» (Béatrice Didier, *Le journal intime*, Paris, Presses Universitaires de France, 1976, p. 60).

que, nalgumas situações, os *Papéis* servem de mote ao próprio autor, tal como se verifica na epígrafe do capítulo I³³¹, onde, mais uma vez, se convoca a poesia lírica portuguesa, por meio da frase-eco de um poema de Herberto Helder³³²:

«Então eu lembrei-me daqueles versos do Herberto Helder que falam de cidades cor de pérola onde as mulheres existem velozmente.»

Alexandra Alpha, *Papéis*

Herberto Helder, em jeito de intertextualidade, é convidado a abrir a primeira parte da obra, numa indelével ligação entre a memória da poesia e a memória do romance. O poeta, no texto lírico aludido, presta homenagem à mulher contemporânea, que pensa, trabalha e ama em liberdade. Figura da urbe, humaniza-a, fá-la ganhar um novo ritmo e preciosidade, dela emanando a luz que a cidade tem e onde a vida e a paixão se contagiam. Numa das estrofes finais, o sujeito poético diz: «Há mulheres que colocam cidades doces / e formidáveis no espaço, dentro / de ténues pérolas». Compreende-se, desta forma, que o título dado à primeira parte do romance, «A cor da pérola», se prenda com a eleição da forma geométrica do círculo, de um valor que se há de desvendar ao longo da narrativa e que será Alexandra Alpha, mulher eficiente, bela, inserida no branco da cidade-luz (ou no «Algarve da luz exata e do branco exato do silêncio» (AA, p. 223), capaz de lhe dar um novo fôlego e brilho, uma figura que rompe de todo com o modelo prototípico de mulher portuguesa, dotada de uma personalidade firme, autónoma, conquanto circunscrita a um tempo castrador do movimento e ação dos indivíduos. Por isso mesmo, numa das suas gravações, terá firmado o desejo de inventar o país para nele caber (*ibid.*, p. 157). O tempo que se desgasta presta-se à

³³¹ Para Luís Mourão, a epígrafe aparece como contraponto da significação da personagem feminina e, deste modo, segundo ele, «a cor da pérola não é já o luxo (mesmo a luxúria) ou a magia que tem nos versos de Herberto Helder, apenas o tom baço de um tempo que envelhece». E refere, a título exemplificativo, que o narrador dedica larga atenção à «mulher deitada», que depois se senta no Bar Crocodilo e não a uma mulher veloz. (Luís Mourão, *Um Romance de Impoder. A Paragem da História na Ficção Portuguesa Contemporânea*, Braga-Coimbra, Angelus Novus Editora, 1996, p. 207)

³³² Numa outra secção dos *Papéis*, referencia-se o poema «Portugal», de Alexandre O' Neill, por via da *paródia minimal* (Gérard Genette, *Les Palimpsestes: la littérature au second degré*, p.24). Cf., também, AA, p. 240: «*Papéis de Alexandra Alpha*, cxa “A”». O poema, 12 versos incompletos, está redigido com o título «País-remorsos, imitação de Alexandre O' Neill.»

nostalgia e à estagnação, mas também a uma projeção da esperança, depois da Guerra Colonial e da Revolução de Abril.

Além disso, a descrição e o erotismo que emanam do corpo de Alexandra relacionam-se com o conteúdo do poema de Herberto Helder, pois que o poeta vê na mulher a energia, o encontro, o poder de transformar o mundo através da paixão. Alexandra, é sabido, anuncia um corpo sem memória, por ser correlato da sua tão requerida liberdade. Por conseguinte, não lemos os versos do poeta como a inscrição deliberada de uma antífrase, até porque nos parece que o simbolismo da «cor de pérola» remete para uma noção de valor, que se prende com a própria importância da heroína.

Como definir genologicamente os *Papéis de Alexandra Alpha*? Memórias de uma mulher, como se fossem «breves anotações de um tempo que é singularmente pessoal e simultaneamente histórico»³³³? Esboço de um diário? Embora sem uma ordenação cronológica, inscreve-se na quotidianidade da personagem, expressa o desejo de registar o mais íntimo, o que causa espanto, ou o mais banal, verificando-se, por isso, uma espécie de nivelamento dos acontecimentos³³⁴, a intenção de representar uma personagem mediante a linguagem, a palavra variável em contextos diferentes, a vontade de escrever um autorretrato, mesmo que estilhaçado.

Michel Beaujour, ao ocupar-se da explicitação do que pode ser um autorretrato literário, afirma: «sa principale apparence est celle du discontinu, de la juxtaposition anachronique, du montage, qui s'oppose à la syntagmatique d' une narration [...]»³³⁵. O autor define aquele tipo de discurso por contraposição à autobiografia, por não ser uma narrativa ordenada, mas, antes, uma recolção de rubricas temáticas dispersas. Por outro lado, nega-se a aceitar que o autorretrato seja a mera projeção narcisista de um eu, desligado do universo circundante, pelo que estabelece uma relação entre o autorretrato e o *speculum* enciclopédico, «miroir du sujet et miroir du monde, miroir du JE se cherchant à travers celui de l'univers» (*op. cit.*, p. 31).

³³³ Definição de fragmento apresentada por Manuel Gusmão, em «O *Fausto*: um teatro em ruínas», *Românica*, 12 (2003), p.73.

³³⁴ Béatrice Didier refere-se ao diário como o lugar onde coexiste o profundo e o vulgar: «Le journal permet une sorte de nivellement des événements. Une guerre, une révolution n'y tiennent solvante pas plus de place qu'un mal de tête ou que l'achat d'une paire de souliers.» (*op. cit.*, p. 66)

³³⁵ Michel Beaujour, *Miroirs d'encre: rhétorique de l'autoportrait*, Paris, Seuil, 1980, p. 9.

Os *Papéis de Alexandra* equiparam-se a fragmentos, que ora nos são fornecidos na sua totalidade, ora apresentados como réstias de um discurso não concluído ou que procura uma hermenêutica fora do texto, como acontece com os poemas. Na opinião de Michel Gaillard, «le fragment est ce qui donne au lecteur l'illusion d'être un texte jamais clos»³³⁶, porquanto ele desencadeia uma abertura de sentido que dele extravasa. Por seu turno, Bernard Roukhomovsky, tomando como referência o fragmento romântico, sublinha que ele não surge por acidente, mas por deliberação e motivação por parte do autor que quer publicá-lo, chegando a esta conclusão: «l'idée que le fragment s'impose de l'intérieur fonde la réflexion contemporaine sur l'écriture fragmentaire»³³⁷.

De facto, Cardoso Pires projeta uma heroína de quem, por via ou não do fragmento, pretende obter uma imagem necessariamente humana, nas suas qualidades e nos seus defeitos. Os mecanismos de autognose que são lavra da personagem facultam ao leitor a ideia de que o autor lhe deixa uma margem de liberdade na criação de si mesma, e, por isso mesmo, a dispersão, o pensamento nem sempre alinhado, a incoerência, a intimidade a ninguém revelada, aparecem como objeto de escrita e princípio de identidade e de individuação.

³³⁶ Michel Gaillard, «Le fragment comme genre», *Poétique*, 120 (1999), p. 401. O autor defende no artigo que o fragmento é de essência romântica e se constitui como género a partir da segunda metade do século XVIII. Está ligado ao romantismo de Iena e, em particular, à obra de Schlegel. Assim, o fragmento moderno instituiu-se como género: «le fragment cesse d'être un accident de l'histoire ou une simple ruse de la raison judiciaire pour exprimer au contraire, dans toute sa petitesse, quelque chose de la réalité la plus profonde de la conscience». (*art. cit.*, p. 392)

³³⁷ Explicita o autor: «Cette distinction décisive modifie profondément les termes de la problématique: dès lors que le fragment littéraire échappe à l'ordre du hasard et se conçoit comme «propôs déterminé et délibéré», la question qui se pose n'est pas celle de l'accident (dislocation ou interruption) dont il serait la trace, mais celle de sa *motivation* – de la relation consciemment établie par les auteurs entre cette forme et la fonction qu'ils leur assignent ou la *nécessité interne* qui la requiert Bernard Roukhomovsky (*Lire les formes brèves*, Paris, Armand Colin, 2001, p. 93).

3. A arte e a «verdade do mundo»

O romance pode ser um universo privilegiado no que respeita a um fecundo diálogo entre as artes. A relação entre texto e imagem deu origem a uma profunda reflexão crítica por parte de estudiosos, como Roland Barthes, o qual, em «Rhétorique de l'image», analisou uma das produções que mais marcaram os meados do século XX, a publicidade. O ensaísta procura um equilíbrio entre a palavra e a ilustração, atribuindo àquela o importante papel do que designa por *ancrage* ou fixação: «le texte dirige le lecteur entre les signifiés de l'image, lui en fait éviter certains et en recevoir d'autres»³³⁸. Barthes é uma figura diversas vezes invocada no romance *Alexandra Alpha* e que (de acordo com a história), visita Lisboa, após a publicação do seu livro *Système de la mode*³³⁹.

Ora, sabendo que Alexandra trabalha em publicidade, no romance apercebemo-nos claramente da ousadia das campanhas, como a do Ano Safari, em 1974, em pleno Alentejo, a planificação rigorosa para obter os efeitos persuasivos desejados, a criteriosa seleção das fotos, dos desenhos, dos *story-boards*. A publicidade constrói a ascensão e a queda da heroína. De facto, no mundo habitado pela protagonista, manifesta-se uma iconologia de largo espetro, porquanto nela e em torno de si abundam imagens gráficas, mentais e verbais³⁴⁰.

³³⁸ Roland Barthes, «Rhétorique de l'image», in *Communications*, 4 (1964), p. 44. Barthes também se refere à função de *relais*, mas faz notar que ela se verifica nas bandas desenhadas e nos diálogos humorísticos.

³³⁹ Na obra *Sistema da Moda* (título original: *Système de la mode*, livro publicado pela primeira vez em 1967), Barthes acentua de novo a relação que existe entre imagem e verbo. A palavra, que fixa um só sentido, permitirá a confeção do vestuário real, à imagem do que foi visto e explicado. O autor explica que na sociedade do século XX a divulgação da Moda se faz através de uma passagem descontínua da estrutura tecnológica para as estruturas icónica e verbal: «Abre-se uma revista da moda. O primeiro vestuário é o que se me apresenta fotografado ou desenhado; é um vestuário-imagem. O segundo é o mesmo vestuário, mas escrito, transformado em linguagem; este vestido, fotografado à direita, aparece à esquerda explicado da seguinte maneira: *cinto de couro um pouco acima da cintura, a que uma rosa dá um toque de festa, sobre vestido leve, de shetland*; este vestuário é um vestuário escrito. A primeira estrutura é plástica, a segunda é verbal» (Roland Barthes, *Sistema da Moda*, Lisboa, Edições 70, 1999, p.15).

³⁴⁰ W. J. T. Mitchell (*Iconology: image, text, ideology*, Chicago/London, The University of Chicago Press, 1986, p. 10) faculta-nos uma árvore na qual cada um dos ramos se refere a imagens de diferentes tipos: «graphic (pictures, statues, designs); optical (mirrors, projections);

A sociedade pós-moderna é dominada pelos meios de comunicação, pelo espetáculo e pela imagem. Maria del Pilar Lozano Mijares, baseando-se em Gianni Vattimo, refere que os *media* permitem uma multiciência de visões do mundo, no qual as minorias têm o direito de tomar a palavra. Assiste-se, assim, a uma democratização cultural, ao esbatimento da fronteira entre cultura popular e cultura erudita e à forte presença da *pop art*, numa clara substituição do sublime pelo significado do objeto³⁴¹.

Em *Alexandra Alpha*, romance da pós-modernidade, há expressões várias de cultura, desde os fantoches, ao teatro popular, aos truques do Faquir Rama Siva, até à fotografia, ao cinema e à televisão. A representação ou a ilusão de verdade do mundo em que as personagens se movem faz-se ao nível artístico, mediante a ligação que elas estabelecem com as artes mais tradicionais – o retrato³⁴², a pintura, a poesia, a estatuária –, ou com outras formas de expressão (tendencialmente artísticas) que floresceram no século XX – a publicidade, os cartazes, as fotografias, o cinema. Assiste-se, na era do visionamento, a uma convivência de imagens mediáticas com imagens fixas³⁴³. No romance de Cardoso Pires a que agora nos dedicamos, é impressionante a valorização conferida a velhas e a novas formas de arte. Não há uma abolição de antigas expressões artísticas, elas perduram e refletem a memória das personagens e projetam o inconsciente coletivo. Simplesmente se adicionam a outras imagens que surgem, resultando desta coexistência significados de extrema pertinência.

Em *Alexandra Alpha*, o retrato ganha relevo. Valor da nossa memória literária, o poeta Fernando Pessoa (além de ser citado) surge como um ícone que se impõe («Quando Bernardo Bernardes chegou à sala de projecção do Palácio da Cultura e da Propaganda Nacional para apresentar o filme de Désanti tinha o Fernando Pessoa à espera dele num retrato em tamanho natural») (*AA*, p. 149).

O retrato é um elemento fundamental na memória das famílias e acompanha-as como sinal significativo de uma presença afetiva que afirma a sua permanência e a noção de identidade. Na rua do Jasmim, na casa onde Alexandra viveu em criança,

perceptual (sense data, “species”, appearances); mental (dreams, memories, ideas, fantasmata); verbal (metaphors, descriptions)».

³⁴¹ Maria del Pilar Lozano Mijares, *La novela española posmoderna*, Madrid, Arco/Libros, 2007. Tomámos como referência o capítulo I da obra em apreço, intitulado «Qué es la posmodernidad» (pp. 7-121).

³⁴³ Martine Joly, *Introdução à Análise da Imagem*, Lisboa, Edições 70, 2004, p. 16.

existia a Janela do Retrato, junto da qual estava a fotografia oficial do pai que depois foi levada para a herdade de Beja (*AA*, pp. 133-134). De igual modo, o tio Berlengas gosta do retrato (gostaria de ter pintado o irmão) e faz o seu autorretrato, que significa não a afirmação de uma vocação artística, mas o desejo de expressão dos seus sonhos, de evasão de si mesmo, de representar uma imagem de si (se bem que diferente) e de fazer dela a sua companhia. No fundo, é como se ele só contasse consigo próprio, pois o velho Berlengas é um solitário, um louco que se fecha em si mesmo, mas suficientemente lúcido para vislumbrar a loucura que existe nos que o rodeiam³⁴⁴.

O autor concebe um microcosmos com uma *élite* que adere às inovações artísticas das décadas de 60 e 70, no espaço cultural português, fruto das influências estrangeiras e das incursões ou viagens entretanto realizadas³⁴⁵. Diogo Senna e Bernardo Bernardes assumem cargos de relevo, o primeiro manifesta uma óbvia dependência do Estado e está sempre pronto a dissimular-se de efeitos camaleónicos, de modo a perserverar em quadros superiores. Nenhum deles, aliás, tem a coragem de subscrever o abaixo-assinado promovido por Maria para retirar Nuno da prisão de Caxias. No fundo, constata Urbano Tavares Rodrigues, «são os oportunistas, nem cá nem lá, sempre na crista da onda cultural (Senna, Fragoso, Bernardes) os alvos mais directos das setas envenenadas – e não esqueçamos que Alexandra, a do «corpo ingrato», é quem melhor os vê, quem detém por mais tempo o foco narrativo, [...]»³⁴⁶.

De facto, o romance *Alexandra Alpha*, cujo tempo cronológico corresponde às décadas de 60 e 70 do século XX, concebe a imagem de um país coagido, de que Miguel, Nuno e o Doutorzinho são vítimas directas, mas vai dando sinais de alguma

³⁴⁴ Também o Faquir cultivava uma forte idolatria pelo oriente e por Gandhi, tendo dois retratos do líder espiritual na sua furgoneta (*Alexandra Alpha*, p. 79).

³⁴⁵ O grupo do Bar Crocodilo reúne um conjunto de personagens secundárias que reforçam os mecanismos metarrepresentativos da obra, pois os nomes que lhes são atribuídos resultam de uma motivação onomástica convenientemente explicitada. Deste modo, surgem Bernardo Bernardes, professor universitário, intelectual, que tipifica a redundância, a começar pelo seu nome; Amadeu Fragoso, autor de programas de televisão, alcunhado de Amadeu Gruyère, devido à aparência do seu rosto; Sophia Bonifrates, que trabalha na arte popular, nomeadamente na dos fantoches. (Maria apelida-a de Sophia das Intentas, por aparentar estar numa gravidez permanente sem qualquer exercício de consumação da maternidade); Maria, a mana Toutinegra, «ave rara», imprevisível e reivindicativa.

³⁴⁶ Urbano Tavares Rodrigues, «O último romance de José Cardoso Pires – *Alexandra Alpha* e o dismantelar dos mitos lusitanos», in *A Horas e Desoras*, Lisboa, Edições Colibri, 1993, p.139.

abertura ao exterior, sobretudo em termos culturais. A maioria das personagens deixa-se contagiar pelo cosmopolitismo, o que lhes permite assimilar novos conceitos e uma outra mundividência: Bernardo Bernardes tem uma especial predileção por Paris; Alexandra «viaja pelas capitais da Alpha Linn»; Diogo Senna fotografa diversas cidades do mundo; Sophia Bonifrates recebe na Sicília formação em marionetas e bonecreiros.

Afirmando-se contra o «vedetismo elitista», Sophia Bonifrates pretende educar o povo através da recuperação da arte circense, dos fantoches, das marionetas e do teatro infantil. Comumente, o narrador inicia a sua descrição, dizendo ao longo da narrativa – «Sophia Bonifrates faz projectos» –, como forma não só de exprimir o esforço de adaptação que ela faz num país de escassez de meios e de falta de interesse pela cultura, mas também como estratégia de denúncia de uma dicotomia que a caracteriza – a utopia *versus* capacidade de concretização. O seu discurso sentencioso, empolado e abstrato, explícito na entrevista que dá a Amadeu Fragoso na televisão, acentua a ideia de que as palavras dificilmente corresponderão aos atos.

Sophia reveste-se de citações na sua produção discursiva, que são contrapostas por uma textualização irónica que vai esboroando a intenção primeira com que foram ditas: à medida que Sophia faz incursões nas aldeias com a sua motocicleta, na sua versão desmesurada de Leonoreta de António Gedeão, com o objetivo de dinamizar ações de encenação de teatro e de fantoches, o narrador apõe citações de um discurso eminentemente oficial que parecem ser defensivas das boas intenções de Sophia, mas servem um propósito oposto: o de pôr a ridículo e denunciar a sua intimidade com o povo. Nas entrelinhas desta ambiguidade, vai expondo as contradições da personagem e, paralelamente, denunciando a sua progressiva degradação.

O idealismo de Sophia conceber um «teatro pobre»³⁴⁷ como *estrutura plural* esbarra com a falta de fundos. Isso lhe esclarece Alexandra. O seu desejo de revolucionar de uma forma profunda o circo e o teatro infantil em Portugal, a sua vocação de formar o povo desde a raiz resume-se muitas vezes ao empobrecimento do espetáculo, nas cooperativas da Reforma Agrária, reduzindo-a a um trabalho de

³⁴⁷ Jerzy Grotowski, de origem polaca, foi uma figura muito importante do teatro de vanguarda. Inventou o «teatro pobre», com recurso ao mínimo de elementos ao nível do cenário e do guarda-roupa. Dispensava os efeitos de luz e de som, concedendo relevo à capacidade de o ator conseguir fazer um desempenho em palco, contando consigo mesmo e numa relação de proximidade com os espetadores.

adivinhas e anexins, à adaptação do conto «A história do João Soldado», ou a um mero tratamento de provérbios.

Os frequentadores do Bar Crocodilo – Senna, Bernardes, Fragoso e Sophia – são personagens para quem a arte é um modo de vida, de realização ou de compensação, contudo muitos dos seus projetos saem gorados, subsistindo uma espécie de ironia ou de sensação de vazio que domina e faz com que se perca o sentido das coisas. Numa era em que tudo se reproduz tecnicamente, as fotografias multiplicam-se. Constituem uma presentificação de seres que até podem ter deixado má memória. Por exemplo, os retratos da mulher (adúltera) do Faquir estão afixados um pouco por toda a casa. Um professor de Beto guarda muitas fotografias da mulher, que dele fugiu.

Criam-se mesmo situações paradigmáticas pelas quais se entendem os mecanismos de criação e de receção da arte, correndo-se o risco de percecionar o constrangimento, o alheamento e a superficialidade por parte de quem vê pela primeira vez um objeto artístico. Uma situação com assomos de caricatura é aquela em que Diogo Senna, dono de uma máquina fotográfica de grande qualidade, entendido em técnicas de fotografia e em formatos, decide mostrar aos amigos as suas séries feitas um pouco por todo o mundo. Senna vive num tempo que dista mais de um século do primeiro daguerreótipo oitocentista, em que a fotografia era uma *imagem-experimento* que miraculosamente aparecia como única, ainda sem duplicação. Essas imagens inaugurais, a que Pedro Miguel Frade chama «as figuras do espanto», foram concebidas por Talbot em câmaras rudimentares que quase dispensavam o contributo humano, pois que ele não controlava a perspetiva, a composição ou o conteúdo. Os objetos do mundo irrompiam por se «fazer da luz o lápis da natureza»³⁴⁸.

Senna, na esteira dos velhos exploradores, fotografou imagens de raro exotismo, como a deusa à janela, em Kathmandu. No seu apreço por tudo quanto é estrangeiro (Alexandra apelida-o de *galicismo*, por causa da sua devoção a Paris e aos autores franceses), captou a igreja de Barcelona (de Gaudí), fez vários planos de uma prostituta

³⁴⁸ Cf. Pedro Miguel Frade, *Figuras do Espanto: a fotografia antes da sua cultura*, Porto, Edições Asa, 1992, pp. 64-74. Tomámos como especial referência neste livro os capítulos «O olhar moderno» e «Os limites de uma perturbação» (pp. 19-101), nos quais o autor se posiciona historicamente nos primórdios da fotografia, tentando compreender os mecanismos utilizados, as relações entre o desenho e a fotografia, e o modo como artistas e fotógrafos usaram ambas as formas. Deslumbra-o sobretudo as grafias das sombras, a luta contra a escuridão, o desenho fotogénico, os exercícios na *camarae obscurae*.

de Paris, concebeu uma série sobre Londres. Na fotografia sobre a catedral de Barcelona, explica que «tentou tirar o máximo partido do grão, mas não sabe se resultou», explicitação que merece total indiferença por parte de quem o ouve. Em Paris, o diplomata utiliza a rua como espaço privilegiado, registando um «instante decisivo»³⁴⁹ – um grande plano duma prostituta de cais, saia rasgada à meia coxa, malinha a dar a dar», mas, ao invés da análise da fotografia, colhe dos espetadores comentários que incidem na comparação entre uma prostituta da capital parisiense, com *verlaines* e *lautrecs*, e uma prostituta de Lisboa, subnutrida e sem cenário condigno. As *performances* do fotógrafo, que se transformam em cinco surpresas para o *spectator*, incidem, na visão de Roland Barthes, na raridade do referente, na reprodução de um gesto recolhido, na proeza, nas contorções da técnica (por exemplo, exploração voluntária de certos defeitos) e na descoberta³⁵⁰. Na realidade, Senna esforçou-se na sua execução, mas não colheu uma atitude de assombro nem de percepção crítica por parte dos seus companheiros de geração.

O fotógrafo vai descrevendo os seus registos, praticando a *ekphrasis*³⁵¹. Senna descreve a fotografia e, mais do que isso, conta a história de Kumari, a deusa virgem, e isto, sim, desperta a curiosidade dos ouvintes. A imagem constitui o mote para a justificação de uma crença e de recuperação de um ritual pleno de estranhamento.

³⁴⁹ A expressão é da autoria de Henri Cartier-Bresson.

Em *A fotografia: História, Estilos, Tendências, Aplicações* (Lisboa, Edições 70, 2000; tradução do livro original, *Approches de la photographie*), o seu autor, Gabriel Bauret, afirma que o instante é «duplamente decisivo, no sentido em que, por um lado, num determinado momento e só nesse, o fotógrafo, ao carregar no disparador, revela algo de perfeitamente equilibrado sob o ponto de vista estético e significativo. [...] O instante é decisivo, por outro lado, no sentido em que o fotógrafo é o único a ter percebido e organizado no seu visor, tal e qual como este a mostra [...]» (p. 47).

³⁵⁰ Roland Barthes dedicou um longo estudo à fotografia e, sobretudo, aos efeitos que ela exerce sobre quem a vê n' *A Câmara Clara*. As surpresas que o *spectator* experimenta estão convenientemente explicadas nas páginas 54-56 deste ensaio.

Ronaldo Entler relembra que os 48 capítulos da obra de Barthes, à semelhança de um diário, foram escritos em 48 dias, em 1979 («Para reler *A Câmara Clara*», *Facom*, 16 (2006), p. 5).

³⁵¹ A *ekphrasis* é um conceito grego que, segundo Eunice Ribeiro, «veio a sofrer na diacronia literária, não raras distorções, umas redutoras, outras amplificantes: ora por ele se entende apenas uma descrição poética de obras de arte visuais, ora se emprega para significar qualquer metaenunciado verbal sobre um enunciado visual, ou seja, qualquer comentário de imagem» (*op. cit.*, p. 44).

Apenas a fotografia de Copacabana, tirada em 1961, gera verdadeiramente o *punctum*, *ferre* ou *pica* o íntimo de Alexandra³⁵². A fotografia tem como referente o cenário da praia com um negro, ao qual Beto se dirigia em criança. Este ponto fulcral desperta no pensamento de Alexandra a recordação de Valdir, as suas vivências no Rio de Janeiro. No entanto, Diogo Senna, temendo que a sua relação com o Ministério dos Negócios Estrangeiros periclitasse, não publica o álbum de fotografias, falha que lhe foi apontada por Alexandra.

A arte, mesmo que não se revista de autenticidade, ocupa um lugar primordial na vida da protagonista. Ela lê, escuta música (Mahler, o *Peter Grimes* do Benjamin Britten gravado no palco do Covent Garden, Frank Sinatra) e, no início do romance, no seu quarto, figura a reprodução de uma das gravuras de um álbum do pintor surrealista Max Ernst, o homem-pássaro, o *birdman*, que suspende pelos cabelos uma mulher nua. Mesmo depois de Beto a destruir («cobrira-o de punhais desenhados com crueldade, à imitação daqueles que o Max Ernst tinha cravado no corpo da mulher sacrificada» (AA, p. 222), a imagem continua a ocupar um lugar de destaque na mente de Alexandra, quer por ser símbolo da confiscação passional da sua perigosa relação com Valdir, quer por convocar a irracionalidade e as camadas subterrâneas do inconsciente que um corpo em liberdade lhe permite indagar sem limites, quer ainda por, de forma chocante, expurgar os medos. A pintura de Ernst valoriza a erupção de uma mente, o inconsciente, o sonho, a alucinação, muitas vezes visualizável através da justaposição de imagens díspares ou grotescas, fundindo, por exemplo, o animal com o humano³⁵³.

A arte aparece sob diversos prismas, inclusive convocando a interpretação do desenho infantil e do seu possível significado, que, como se sabe, a partir do princípio do século XX, se torna num objeto estético, ao ponto de muitos artistas plásticos

³⁵² Nas palavras de Roland Barthes, a experiência do *punctum* traduz-se no ato de «encerrar os olhos, deixar que o pormenor suba sozinho à consciência afetiva» (*op. cit.*, p. 82).

Ronaldo Entler afirma que «o *punctum* seria, então, um detalhe na imagem que, por uma força que concentra em si, atinge o leitor e lhe mobiliza involuntariamente o afeto» (*art. cit.*, p.7).

³⁵³ *Passim* Karl Ruhrberg, *Arte do Século XX*, vol. I, Köhlh, London, Madrid, New York, Paris, Tokyo, Taschen, pp. 140-143.

ensaaiarem uma arte que pudesse aparentar ingenuidade³⁵⁴. A arte, neste domínio, está indissociavelmente relacionada com as várias etapas do desenvolvimento infantil. Aquando da sua estada no Algarve, Alexandra evoca um desenho que Beto em criança fazia constantemente nos cadernos, «uma cabeça de feto com dois buracos no lugar dos olhos e uma fileira de dentes vorazes, e do núcleo partiam os braços e pernas» (AA, p. 222). Os estendais de polvos espalmados fizeram-na lembrar-se do desenho primitivo de Beto (*ibid*, p. 228). Esta forma de expressão foi largamente tida em conta nos estudos da psicologia infantil. Recorde-se, a este propósito, que, nos seus estudos cognitivos sobre a criança, Florence Goodenough utilizou a figura humana, exatamente porque era aquela que as crianças mais desenhavam e concluiu que as mais jovens desenhavam o que sabem e as mais velhas o que veem³⁵⁵.

As artes representativas nas quais se inclui a escultura também possuem um simbolismo particularmente relevante. Na infância de Alexandra, existia um Cupido³⁵⁶ na casa da rua do Jasmim, e este objeto artístico de grande durabilidade, mesmo que velho, provavelmente lá remanescerá enterrado pelos anarquistas. Dá a ideia de que a escultura mantém uma aura que não desaparece e que pode ser sempre revisitada no seu simbolismo mais profundo. Representação do inconsciente coletivo, as estátuas traduzem os mitos e crenças de um povo. Em Lagos, Alexandra reencontra-se com a estátua do Desejado, construindo uma imagem depreciativa do *reizinho* que parece um *bibelot* feito em *bronze maneirinho* (AA, p. 229).

Estátuas há que estão ligadas ao culto da personalidade, integram a memória coletiva de uma localidade ou de um povo, expressando uma componente ideológica afeta a determinado regime político. Pelo facto de o lavrador dos Tojais ser igual à

³⁵⁴ Gérard Dessons, de qualquer modo, clarifica que existe uma diferença entre ambos: «le dessin d'enfant est un dessin d'apprentissage; celui de l'artiste, un dessin de désapprentissage» (*op. cit.*, p. 318).

³⁵⁵ John Willats, *Art and Representation : New Principles in the Analysis of Pictures*, Princeton/ New Jersey, Princeton University Press, 1997, pp. 288-307.

³⁵⁶ Maria associa o Cupido ao cómodo *status* social da amiga: «Um jardim de Cupidos e caramanchão só confirmava que a Maninha crescera em vapores de rendas brancas, repuxos e balancês com criadinhas a saltar» (AA, p.165). Maria, no seu percurso por Lisboa, no carro com Désanti, também avista a estátua do barão maneta, desvalorizando totalmente a função de algumas delas: «Maria sempre achou que Lisboa era uma cidade cheia de bibelots de má-fé e aquele era um deles» (pp.165-166).

estátua do pai que se encontra na praça, quando se dá a Reforma Agrária, e ele foge para Espanha, abandonando todos os seus haveres, o povo vingou-se na estátua do pai:

À falta da pessoa dele, o povo de Tojais foi-se à estátua do pai, veja-se a que ponto era a cegueira do ódio, e enforcou-a. Depois passeou-a pelas ruas como se passasse o filho em maior e em peso de bronze, arrastada por duas mulas, uma das quais meia cega; parece que por essa razão os animais não se entendiam, puxavam torto e cada um para seu lado, e a estátua, encontram para a esquerda, encontram para a direita, ia de parede a parede, perseguida por cães e por pedintes. Até que, metendo pelos campos e depois de atravessar uma cerca de porcos assustados, foi encalhar num ribeiro onde ainda hoje podia ser vista. Nos dias de sol parecia um afogado preso no fundo das águas, a ondular à reverberação da luz (*ibid*, pp. 366-367).

A estátua, neste caso, poderá deixar de ser representativa para o poder dominante, deixar de ser objeto de idolatria ou de culto de personalidade, mas não morre de todo. A arte parece sobreviver a todas as intempéries e aguardar serenamente a reabilitação do seu culto por parte de espetadores sem rosto ou ser objeto de readaptação por via do *readymade*, como fazia Duchamp. Na verdade, imersa num ribeiro, pode ser vista por quem já a observou, correlacionando-a com uma mitologia anterior, mas também fica ao dispor de quem lhe dê outra função diferente da que primeiro exerceu. Contudo, a luz do sol permitirá sempre delinear os seus contornos, apercebendo-se o observador da sua substância artística. Até o filme de Désanti, na opinião de Alexandra, enferma de estatuomania, pois nele incluiu três estátuas.

A estatuária, ao expressar a memória de um povo, parece resistir à ocultação. O vazio escultórico pode ser preenchido por expressões alternativas, mas, na reescrita da História, o espaço, aparentemente branqueado, pode sempre ser alvo de inclusão e reinterpretação. Em agosto de 74, Sophia, ao conversar com Bernardo Bernardes no seu novo gabinete ministerial, dá-se conta do desaparecimento de uma estátua de Salazar. Bernardes diz que «os murais substituíram as estátuas» e que um grupo de intelectuais propôs que as estátuas de Salazar não fossem escondidas no sótão dos municípios mas «mantidas *in loco* e acrescentadas da sua verdadeira biografia nas instituições do fascismo (polícia política, censura, corrupção económica, etcetera)» (*ibid*, pp. 377-378).

Em *Alexandra Alpha*, também aparecem referências ao *happening*³⁵⁷. No romance de Cardoso Pires, veem-se os ensaios do cinema experimental, das tentativas de fluxofilmes. François Désanti faz um filme sobre Lisboa, captando uma sequência inesgotável de fotografias na casa de Alexandra. No que é uma tentativa de fluxofilme, Désanti socorre-se do realismo grotesco de certos cenários e personagens caricatas de Lisboa, que são mostrados ao vivo. Grava, por exemplo, numa taberna de bêbedos, o mudo que «pronunciou sem soltar um som a letra do fado do arsenal» (*ibid*, p. 113). As experiências feitas na película e outras manipulações exercidas ao nível do suporte são analisadas por Bernardo Bernardes como «a exploração do vazio e do nada» e «a obsessão do silêncio», que, como se sabe, é uma herança apreendida de John Cage. Désanti encontra em Lisboa o palco ideal para a nova forma de fazer cinema, o «branco retórico»: «Lisboa iria aparecer, pela primeira vez, em imagem-limite de luz e de silêncio» (*ibid*, p.111). Alguns dos planos do filme são-nos apresentados, o que comprova, segundo a explicação de Bernardo Bernardes, um «desenvolvimento narrativo aleatório, por vezes anárquico», ou seja, os planos de uma cena justapõem-se, sem possuírem o mínimo de relação interna.

O filme é apresentado por Bernardes; contudo, o realizador ausentara-se para o estrangeiro. Sem qualquer rasgo de originalidade, Désanti tenciona, ainda, fazer um documentário sobre Portugal, uma «ode maritime», projeto gorado, pois saiu do país, tendo roubado todo o equipamento fotográfico de Diogo Senna. A figura do realizador francês, claramente ridicularizada nos seus projetos e propostas, constitui um ensejo de mostrar a adesão dos portugueses ao que é estrangeiro e uma simultânea rejeição do que é nacional. A este propósito, não se pode deixar de mencionar a referência à passagem do arquiteto Nuno pelo Bolero Bar onde o Remelga fustiga todos os neorealistas, incluindo o filme *Uma Abelha na Chuva*, que acabara de estreiar (*ibid*, p. 283).

O cinema, a televisão, a imagem em movimento, a imagem fixa, as novas e as velhas artes aparecem de forma muito significativa em *Alexandra Alpha*. Revelam a verdade do mundo de cada personagem, os seus sonhos, medos, idolatrias. Parte

³⁵⁷ O *happening* foi inventado por Allan Kaprow, que foi discípulo de John Cage. Em *Alexandra Alpha*, vêm ao Bar Crocodilo Klaus Jahn e Gisela Hubner, nómadas alemãs que pertenciam ao movimento Flux. Condenando a sociedade de consumo, mostram uma reportagem do famoso *happening* no mercado de Zurique, utilizando uma linguagem bastante radical e panfletária, demasiado arriscada para o contexto português; contudo, ao que parece a censura é mais permissiva com os estrangeiros.

integrante do processo de identidade do indivíduo e da memória coletiva, a arte é ação humana, estilo e ideologia que mostram o empenhamento e a criatividade do homem em cada época da cultura e da civilização.

4. A memória da cultura

Na obra narrativa de José Cardoso Pires e em outros textos da sua lavra, sobressai a inteligência crítica que se traduz no ensaísmo e na capacidade de refletir sobre a época em que viveu. O escritor chama à sua criação literária a memória cultural e civilizacional não só do século XX, mas também de tempos pretéritos, naquilo que mais lhe interessa reter: a literatura como espaço patrimonial onde o homem foi inscrevendo a sua caminhada.³⁵⁸ Assim, o conto, a novela e o romance instituem-se como o repertório que prolonga a memória de autores que precederam e influenciaram e que ele cita ou lhe servem de objeto de reflexão.

A produção literária de Cardoso Pires prolonga e dá um novo fôlego a velhos géneros da literatura oral, como a fábula, a parábola, a história de proveito e exemplo, a literatura de cordel, a lenda, o provérbio, a adivinha e o anexim.

O escritor, n' *O Delfim*, presta homenagem a um dos mais talentosos fabulistas («*Esopo, irmão*», p.123), fazendo a descrição clássica de um burro que, solitariamente, se encontra abandonado num baldio. O *Dinossauro Excelentíssimo*, livro várias vezes reeditado, é *una favola per Salazar*, como bem disse Roberto Francavilla: «Nelle vicende del Dinosaurio si allegorizzano la figura mesozoica e pesante del Salazar uomo politico, ma anche le vicende leggibilissime della sua biografia, [...] fino ad arrivare all' agosto del 1968, quando il grande reptile preistorico cade banalmente da una sedia»³⁵⁹.

³⁵⁸ A ficção de Cardoso Pires traduz um diálogo intertextual interartístico muito produtivo: faz referências explícitas ao cinema (Fonseca e Costa, Jean Luc Godard, o movimento Fluxus); ao teatro, através da menção de vários dramaturgos (Shakespeare, Brecht); ao mundo do circo; à fotografia; a escultura; a arquitetura das novas cidades (a imponência da Alpha Linn em plena Lisboa); à pintura; ao retrato; ao nu; à televisão; aos cartazes; aos panfletos publicitários que se distribuem das avionetas. Ressalve-se, no entanto, que são bens de incalculável valor a incluir na obra literária: o livro, como memória e património a preservar; a escrita, os escritores, a literatura erudita e a popular.

³⁵⁹ Roberto Francavilla, *Dinosauro Eccellentissimo*, tradução e organização de Delia Ocelli, edição de Roberto Francavilla, Vertigo, s.d., p.100.

Aparentemente, nasce de uma situação natural: a de o escritor contar à Rita, sua filha, uma história, neste caso, sobre um dinossauro, camponês-doutor, que foi imperador de um país de pobres mexilhões, imagem fecunda análoga à dos habitantes da aldeia de São Romão, presos a um torrão de terra, à beira do abismo oceânico (*O Anjo Acorado*, pp. 35-38). Como em todo o fabulário, o *Dinossauro Excelentíssimo* aplica-se ao mundo humano e visa transmitir uma lição de moral: advertir para o perigo das ditaduras, mostrar como se manipula um povo analfabeto e miserável através das palavras e da linguagem dos Dê-erres. Na engenhosa fábula sobre Salazar³⁶⁰, o Imperador-camponês-doutor fecha-se a sete chaves no seu gabinete (bem longe dos mexilhões, que o ouvem das praças quando vêm à cidade, mas não o veem) e fabrica discursos calculados que grava na câmara de torturar palavras.

Salazar, na sua arte de saber durar, como o caracterizou Fernando Rosas, é uma personagem viva dos universos cardoseanos. Expande-se, qual figura tentacular e onnipotente, estando emoldurado em retratos (na *Balada da Praia dos Cães*, em todos os gabinetes, esquadras, estação ou guichet, «está a imagem oficial de Salazar» (*ibid*, p. 43) e representado em estátuas (em *Alexandra Alpha* bem como no *Dinossauro Excelentíssimo*, onde a escultura em bronze cai sobre o próprio Imperador, levando-o à morte). A sua voz também se ouve nos discursos da telefonia (na infância de Alexandra Alpha) e na televisão (n' *O Delfim*).

O autor viveu num tempo ingrato e num país de «coxos e mutilados»³⁶¹, coagidos a ser heróis na Guerra Colonial, facto histórico que lhe merece a mais viva contestação, particularmente no conto «Celeste & Lalinha» e no romance *Alexandra*

³⁶⁰ O narrador refere-se diversas vezes a Salazar como sendo o dinossauro: «Alexandra acordou com o telefone a dizer-lhe que o Salazar acabava de cair numa cadeira e estava a bater a bota numa casa de saúde. Recado de Maria, de quem é que havia de ser. [...] // Um ditador que não aguenta uma vertigem de cadeira, só mesmo um dinossauro como aquele, tão de museu e tão cheio de agrafes.» (*Alexandra Alpha*, pp. 100-101); «Oficialmente, sim: oficialmente, o doutor dinossauro estava morto [...]» (*ibid*, p.167); «o velho dinossauro» (*ibid*, p.169); «Deve ter sido por essa altura que o jornal L'Aurore [*sic*], de Paris, publicou a célebre entrevista onde o dinossauro, sentado entre almofadões e com os pés a penderem para a cova, avisava o mundo em geral e dava conselhos contra o comunismo preto» (*ibid*, pp. 169-170).

³⁶¹ Em *Alexandra Alpha*, o diretor criativo da campanha publicitária do Ano Safari ficou perplexo com o meio circundante que percecionou num desafio de futebol a que fora recentemente: «milhares de coxos mentais a encherem as bancadas e um friso de cadeiras de rodas a toda a volta do relvado». (p. 333). Alexandra, antes de o Doutorzinho ir para a guerra, pensa no seu íntimo: «se Deus nos desse guerra e saúde ainda iríamos ver este país transformado em museu de muletas e de cadeiras de rodas.» (p. 214)

Alpha. O Natal do Combatente é uma imagem televisiva alienada que em cada ano se repete como veiculadora da incapacidade de um país em libertar-se de tamanha opressão. Alexandra, nas suas viagens, apercebe-se dos muitos desertores que estão espalhados pela Europa. «A África só existe para quem vai lá morrer» é uma frase que exprime com muita clareza a veemente contestação do autor relativamente à guerra. Por outro lado, a narrativa elege-se como o espaço que exprime a libertação do povo, o que se traduz na longa atenção que dedica à revolução de abril no seu último romance. Contudo, a obra também expressa o radicalismo político e ideológico: denuncia a reviravolta, a rápida adesão à militância comunista, a proliferação dos cartazes de mao-tsé-tung, de autocolantes proletários e das brigadas revolucionárias, enfim o estado de convulsão e de sismicidade de uma sociedade que, estonteada, ensaia o seu processo de difícil democratização.

Num país dominado pelos vampiros, a fábula do congro e do lavagante (contada a Elias Santana, na *Balada da Praia dos Cães*, pelo tratador do Aquário Vasco da Gama (p.89) é convenientemente transposta para o início do segundo capítulo de outro livro de Cardoso Pires: *Lavagante: Encontro Desabitado* (pp.15-16). Ilustra a dependência, a insaciedade e o sedentarismo de um povo que se vai deixando sugar pela hidra inimiga que é o fascismo, pelo lavagante de «tenebrosa memória» que torna o congro subserviente por lhe dar comida e, quando o presente bem alimentado, o devora.

A herança da literatura oral manifesta-se também n' *O Delfim*. O narrador-escritor escuta a parábola da filha transviada contada por Tomás Manuel, para a poder reescrever no seu romance, exatamente a recuperação do momento dramático em que o tio Gaspar, por ter perdido a confiança na filha, mata os dois animais da sua estima. Em *Alexandra Alpha*, o Siva Faquir, nas suas idas ao Bar Crocodilo, conseguiu entusiasmar os intelectuais com a sabedoria popular, contando a *Parábola da Mulher-Dragão*, que se resume a uma sentenciosa lição de moral: «cega mais o corpo da mulher do que o fogo do dragão» (AA, pp. 175-176). De igual modo, *O Hóspede de Job*, tal como vimos no capítulo III, estabelece um claro diálogo intertextual com a literatura de cordel, recebendo mesmo a classificação por parte do seu autor de «história de proveito e exemplo». Além disso, como ficou demonstrado no capítulo II, a lenda de São Vicente sobre a cidade de Lisboa serve de intertexto à escrita do conto «A República dos Corvos», tema que, ao nível intratextual, é retomado por Cardoso Pires em *Lisboa*,

Livro de Bordo – Vozes, Olhares, Memorações, num texto intitulado «Os corvos (Rua das Farinhas)» e onde o escritor se refere a São Vicente, aos imensos corvos que passaram a povoar Lisboa, às referências que deixaram na toponímia e na própria arte pictórica, pois são aves «tão de respeito que Júlio Pomar pintou um deles lado a lado com Fernando Pessoa, e com toda a legitimidade porque se trata de dois lendários de Lisboa. [...]»³⁶².

Igualmente, em vários romances, os provérbios irrompem como intertextos e herança do saber popular. Tomás Manuel reescreve-os à sua maneira como forma de perseverar o seu reinado de marialva. Opus Night fala à base de «provérbios campestres em tramontano cerrado» (*AA*, p.92); «as ressacas é que o matavam, amarrando-o irremediavelmente à memória campestre e aos provérbios» (*ibid.*, p. 396). François Désanti, depois de passar algum tempo em Lisboa, apreende os ditos que mais lhe interessam, mostrando a sua atração pelas «portugaises» com base no dito popular «a mulherr e a sardine sempre muite pequênine e outras frases bairristas» (*ibid.*, p.179).

A narrativa também se transforma no lugar de homenagem ao pensamento ocidental de filósofos, como Hegel ou Marx; de escritores portugueses (Camões, Bocage, Pessoa, Álvaro de Campos, Almada Negreiros, Alexandre O' Neill, Aquilino Ribeiro, Carlos de Oliveira, Alves Redol). Fernando Pessoa, para lá da referência feita por Guida no *Anjo Ancorado*, num contexto tendencialmente caeiriano (p.112), serve de mote a Désanti para planear a sua nunca realizada «Ode Maritime». Por correlação onomatopaica com os sons do folgado que o narrador-escritor de *O Delfim* escuta do seu quarto, e num contexto igualmente interseccionista de interioridade e exterioridade, os versos da «Chuva Oblíqua» invadem a sua mente insone (*ibid.*, p. 174). Neste mesmo romance, Xenofonte, ressuscitado da Antiguidade Clássica, caçador, escritor, filósofo-guerreiro (*ibid.*, p. 67) e «patrono dos escritores caçadores» (*ibid.*, p. 53), é, sobretudo, tomado como exemplo de tradução da dificuldade em escrever uma obra literária. Ainda n' *O Delfim*, evoca-se William Shakespeare e uma das suas personagens, Ofélia, pela similitude com Maria das Mercês, que morre nas águas da Lagoa (*ibid.*, pp. 113 e 190)

³⁶² José Cardoso Pires, *Livro de Bordo – Vozes, Olhares, Memorações*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1998, p. 29.

A intertextualidade gera «um novo modo de leitura que faz estalar a linearidade do texto». Perante isto, explica Laurent Jenny, ou o leitor continua a sua leitura, notando apenas a existência do fragmento, ou opta por regressar ao texto de origem, recuperando velhos sentidos de textos esquecidos. De qualquer forma, procede-se a uma abertura, quase inesgotável, na semântica do texto³⁶³.

Existe, na ficção de Cardoso Pires, tal como apontámos no capítulo II, uma assimilação do mundo kafkeano, não só plasmado no conto «As baratas», mas também em citações que aparecem em *Alexandra Alpha* («As pessoas fotografam coisas para as afastar do espírito», p. 52). Na *Balada da Praia dos Cães*, os sublinhados de *Os Lobos do Mar*, de Jack London, que o inspetor Covas tem à sua guarda, indiciam a progressão do crime, tendo a obra sido lida pelos três homicidas da Casa da Vereda. À semelhança d' *O Delfim*, onde são utilizadas obras ficcionais como a *Monografia da Gafeira* e o *Tratado das Aves*³⁶⁴ para conferir autenticidade documental à génese da obra, instaurando-se um processo ficcional dentro de outro, na conceção da *Balada da Praia dos Cães* foram usadas fontes (devidamente especificadas por Helena Santana³⁶⁵) que, por apelarem a diferentes versões, esbatem a fronteira entre facto e ficção.

O romance, em especial *Alexandra Alpha*, também se torna o espaço reservado à crítica literária e à perceção do escritor relativamente a certas correntes ligadas aos estudos literários, como a semiótica e o estruturalismo. Para o efeito, serve-se de personagens como Amadeu Fragoso, que mergulha nos artigos das *Communications*, lê Freedman, Kristeva e Ducrot, ou mesmo o crítico e professor universitário Bernardo Bernardes, que sabe os sistemas, os sintagmas, a *langue-parole* e se passeia «nas estufas

³⁶³ A intertextualidade, segundo Laurent Jenny, gera «um novo modo de leitura que faz estalar a linearidade do texto». Perante isto, explica, ou o leitor continua a sua leitura, notando apenas a existência do fragmento, ou opta por regressar ao texto de origem, recuperando velhos sentidos de textos esquecidos. De qualquer forma, procede-se a uma abertura, quase inesgotável, na semântica do texto (Laurent Jenny, «A estratégia da forma», *Poétique – Intertextualidades*, 27, Coimbra, Almedina, p. 21, tradução portuguesa de Clara Rocha).

³⁶⁴ Este título, *O Tratado das Aves*, faz lembrar um dos bestiários medievais existentes em Lisboa, na Torre do Tombo, intitulado *Livro das Aves*.

³⁶⁵ Helena Santana alerta-nos para o facto de ser importante termos em conta as fontes da *Balada da Praia dos Cães*, «porquanto outras versões da mesma história têm vindo a público posteriormente à publicação do romance de Cardoso Pires, em 1982». Cita como exemplos o livro de Mafalda Ivo Cruz, *Um Requiem Português*; *O Drama da Praia do Guincho*, de António Gil; e o testemunho de Mena, de facto Maria José Maldonado Sequeira, numa reportagem de Felícia Cabrita, publicada no *Expresso/Revista*, de 13 de abril de 1996. (*art. cit.*, p. 90)

da semiótica». O autor constrói uma crítica irônica em torno da atitude de subserviência aos princípios da linguística saussuriana e às várias fases que o estruturalismo conheceu³⁶⁶. A alusão a Julia Kristeva deixa entrever o entendimento de um dos conceitos fundamentais que ela apresenta, o da intertextualidade, requerendo a necessidade de fuga à análise imanente do texto literário, mediante o diálogo que, na história e na sociedade, ele mantém com outros textos. Sem dúvida, *Alexandra Alpha* salvaguarda a noção de que o texto literário é «um cruzamento de superfícies textuais, um diálogo de várias escritas: do escritor, do destinatário (ou da personagem), do contexto cultural ou anterior»³⁶⁷.

Com efeito, a narrativa de Cardoso Pires revela a permanente interação com obras de outros autores e do próprio escritor que, numa atitude de «intertextualidade homo-autoral»³⁶⁸, constrói inter-relações de histórias e de nomes de personagens nas várias narrativas que escreveu³⁶⁹.

A memória da cultura portuguesa vai-se, ainda, delineando nos interstícios do texto. Bernardes, no Bar Crocodilo, dissertou para Désanti sobre «a singularidade de ser-se português», ressaltando o mito da viagem, o sebastianismo, a influência que o peso do inconsciente histórico tem no nosso comportamento, a tendência suicida, uma agressividade afetuosa, reveladora na nossa timidez ou forma de sublinhar uma certa impotência coletiva³⁷⁰. Mas, se há personagens que dão a ideia de uma imagem pessimista sobre o país, outras há, como Alexandra, que ainda se atraem pela dimensão

³⁶⁶ Por outro lado, e, como se sabe, Roland Barthes alterou muito do seu pensamento crítico, o que se comprova pela sua obra ensaística. Já numa fase pós-estruturalista, mais alheia à ciência da literatura, e deixando-se guiar por uma palavra em liberdade, escreve, por exemplo, um texto impressionista, *A Câmara Clara*.

³⁶⁷ Julia Kristeva, *Semiótica do Romance*, Lisboa, Arcádia, 1978, p.70.

³⁶⁸ Vítor Aguiar e Silva, *Teoria da Literatura*, pp. 598-599.

³⁶⁹ Recorde-se, a título exemplificativo, a abertura do conto «Lulu»: «Duma vez por todas: a nebulosa Rua do Bisonte que eu contei no romance de Alexandra Alpha não se chamava nada assim e se calhar nunca existiu.» (p.73 de *A República dos Corvos*). Confronte-se com a passagem presente em *Alexandra Alpha*: «Vizinhos era gente que não devia contar para ela, o que contava e estava sempre presente nas raríssimas vezes que a Mana se referiu ao local impreciso onde morava era o dono da leitaria da esquina. Esse, o Bisonte.» (p. 275)

³⁷⁰ Bernardo Bernardes apresenta, fundamentalmente, uma visão fatalista do modo de ser português. (*Alexandra Alpha*, pp.108-109)

atlântica, por um país que não merece o rio que tem, por uma ideia defendida por Jorge Dias, a de que «Lisboa, na foz do Tejo, está mais apoiada no mar do que na terra»³⁷¹. A epicidade dos portugueses que, no renascimento, mediram forças com o mar nas sete partidas do mundo, merece n' *O Delfim* o elogio do autor, heroísmo ousado equiparável ao de Elwin Aldrin ao pisar a Lua (*AA*, pp. 86-87).

Efetivamente, a obra literária surge como herança e património, como *monumento*, não deixando, a seu modo, de ser também um *documento* que reflete uma época, alberga memórias de um país, vozes, dialetos e falas de classes sociais distintas, uma linguagem em liberdade. Recontextualização, reescrita, memória textual que se renova noutra texto, os géneros narrativos escritos por Cardoso Pires irrompem numa pluralidade capaz de os fazer perdurar, porque, acima de tudo, o escritor é um impressionante contador de histórias que integra na sua criação uma atitude meditativa sobre a nossa civilização, a cultura e a arte.

³⁷¹ Jorge Dias, *Estudos do Carácter Nacional Português*, nº 7, Lisboa, Centro de Estudos de Antropologia Cultural, 1971, p. 12.

CONCLUSÃO

As personagens da narrativa de José Cardoso Pires movem-se numa complexa inter-relação com outros elementos e categorias, tendo de ser compreendidas à luz da ideologia e da época do autor, do género em que se inserem e, sobretudo, das estratégias utilizadas na sua construção.

Nos primeiros contos, a exiguidade do espaço físico, a brevidade ao serviço de uma encenação que obriga à confrontação das figuras por meio de momentos dramáticos, a situação-limite em que se encontram, o tipo de figuras escolhidas (*caminheiros*, alienados, *desocupados*) contribuem para a sua desidentificação e desenraizamento. Em textos onde toda a escassez se torna simbólica, a saber, o número de personagens, a concentração do espaço, os traços caracterizadores das figuras (resumidos muitas vezes em esboços caricaturais de homens semelhantes a pícaros), a personagem é sujeita a um processo de vitimização, sendo o conto a história que assinala de forma paradigmática o dramatismo dessa alienação. Contudo, o estilo limado e, em particular, a sugestão metafórica expressa na representação do mundo, valorizam a personagem, por mais miserável que ela seja na sua condição, retiram-na do anonimato e fazem emergir criaturas insólitas. As primeiras narrativas breves expõem, sobretudo, uma espécie de nomadismo do homem primitivo que tem de calcorrear a terra como um bicho à procura do seu sustento, temática, aliás, comum à dos primeiros romances.

As personagens de *Histórias de Amor* também estão em trânsito. Inseguras, vivem intensamente o tempo que têm para aprender a amar, na certeza de que esse momento é efémero. Uma das características mais interessantes no modo como os amantes são descritos prende-se com uma estratégia cinematográfica que, por via da exteriorização e da alternância de luz e fumo, regista atentamente os movimentos dos corpos e, em concomitância, a progressão temporal, que traz consigo a degenerescência da relação amorosa.

A última coletânea de contos do escritor, *A República dos Corvos*, retoma uma temática que percorre toda a sua obra ficcional: o impressionante contágio entre bichos e homens, ao ponto de uns, de modo indiferenciado e indistinto, poderem ser os outros. À partida, a maioria das personagens, contrariamente às dos primeiros contos, pertence a classes sociais elevadas, mas, na mesma, são vítimas do insólito e de situações-limite completamente inesperadas, que as fazem experienciar a vulnerabilidade.

Nestas histórias, os animais, definidos pela sua excecionalidade e firmeza, são os verdadeiros protagonistas, na medida em que perturbam e invadem o território do homem, pondo em causa a sua liberdade. Os bichos ganham heroísmo e onnipresença, depreendendo-se que esta provocação do escritor seja simbólica, uma vez que os animais, por apresentarem traços humanos, ilustram vicissitudes, mentalidades e sistemas opressivos. Assim, diminuindo o valor concedido ao ser humano como figura literária de eleição, e transpondo esse relevo para os pássaros ou para os insetos mais repugnantes, talvez o homem possa finalmente compreender que tem de refletir sobre si mesmo na sua relação com os outros e com o mundo e que, embora seja vítima de ideologias que o constroem ou de forças que o ostracizam, deve assumir um papel atuante e crítico que a literatura (e, neste caso, as narrativas breves de Cardoso Pires) ajuda a definir.

O autor insiste na necessidade de dignificação, dando às criaturas vulgares corpo e voz, trazendo-as à luz do dia, não as ocultando. Escutou-as e, por isso, as molda em registos linguísticos capazes de traduzir a diferença, que são o sinal da sua atenção às mais variadas figuras da urbe ou da ruralidade mais funda. O mundo do escritor todos contempla, sem exceção. Os seus rostos, os modos de ser e de falar são a expressão da identidade de um povo, nos seus pormenores significativos.

Porventura, a maioria dos romances de Cardoso Pires não se concentra em torno de um herói bem demarcado, exatamente porque a intenção do autor é a de construir pontes e diálogos, insuflando força aos mais frágeis por via da solidariedade que torna todos mais iguais (mesmo no relevo que a ficção lhes atribui). Reconhecem-se, porém, em algumas delas uma maior proeminência que serve diferentes propósitos, incluindo o da problematização de princípios enraizados na nossa cultura e que são condenados, como acontece n' *O Delfim*.

Outro aspeto igualmente pertinente na obra romanesca do escritor prende-se com o modo como descreve a personagem, não compondo um retrato coeso nas primeiras páginas, mas fornecendo aos poucos, e de acordo com a própria organização aparentemente desarticulada da narrativa, os elementos que a caracterizam. Não mostra à exaustão como a personagem é, mas revela-a em situação, fragmentando-a nos moldes da sua representação e miscigenando tempos, nos quais ela se modifica. É a partir deste *puzzle* narrativo que o leitor a recompõe.

Também merecem referência as formas de projeção no romance de algumas personagens relevantes, com destaque para a construção da identidade de Alexandra Alpha. É largamente descrita pelo narrador, ao nível do corpo, da interioridade, das limitações, da capacidade crítica de olhar o mundo e tida pelas demais personagens como sendo uma voz a escutar. É-lhe concedida a possibilidade de livremente se construir a si mesma dentro da ficção, emergindo a sua identidade por meio de mecanismos de autorrepresentação. *Alexandra Alpha*, romance analisado em detalhe, diz muito da nossa memória individual e coletiva, permitindo associar a construção de identidade das personagens (e a do país) a ícones, a formas de arte maiores e menores.

De igual modo se verifica, na obra literária de Cardoso Pires, uma manifestação muito evidente da memória da cultura. É um tópico congregador que contempla legados de outros escritores, de códigos e géneros de épocas diversas, do tom erudito e do popular, fazendo-nos acreditar que o romance continua a ser um espaço de abertura e pode mesmo ser o lugar para pensar a memória do seu sistema.

O autor encanta-se pela elaboração das suas personagens, dando ênfase aos contrastes que existem entre elas. Embora possam viver num círculo ou em grupo, o texto dimensiona com muita nitidez a sua individuação. É um verdadeiro artífice da narrativa e das suas personagens, pois sujeita-as a um processo de construção e de desconstrução. Ora apresenta fragmentos do seu perfil ou retrato, ora dispersa os seus traços, num estilo que tende a dar primazia à visão da personagem, sempre recomposta e guiada pela arte de quem a inventa.

Cardoso Pires, através das suas personagens, ensina que narrativizar (sob a forma de parábola, fábula, relato), descrever (uma fotografia, um ser, um bicho) e pensar (citando os pensadores e estimulando a própria reflexão) são formas de

autognose, de um melhor conhecimento dos outros, estimulam a atividade crítica e promovem o reconhecimento da memória de um tempo passado à escrita.

As personagens, rostos que cirandam e se textualizam, vivem no espaço intemporal da ficção, mostram-se fecundas, trilham um caminho acidentado e exercem um fascínio sobre o leitor.

BIBLIOGRAFIA

I. ATIVA

- Os Caminheiros e Outros Contos*, Lisboa, Edição do Centro Bibliográfico, 1949.
- Histórias de Amor*, 2ª ed., Lisboa, Edições Nelson de Matos, 2008 [1952].
- O Anjo Acorado*, 5ª ed., Lisboa, Moraes Editores, 1977 [1958].
- Cartilha do Marialva ou das Negações Libertinas*, 5ª ed., Lisboa, Moraes Editores, 1973 [1960].
- Jogos de Azar*, 2ª ed., Editora Ulisseia limitada, Lisboa, 1966 [1963].
- O Hóspede de Job*, 9ª ed., Lisboa, Círculo de Leitores, 2003 [1963].
- O Delfim*, Lisboa, Visão/Publicações Dom Quixote, 2003 [1968].
- Dinossauro Excelentíssimo*, 7ª ed., Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1999 [1972].
- E Agora, José?*, Lisboa, Moraes Editores, 1977.
- O Burro-em-Pé*, 2ª ed., Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1999 [1979].
- Balada da Praia dos Cães*, Lisboa, Editores Reunidos, 1994 [1982].
- Alexandra Alpha*, 6ª ed., Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1999 [1987].
- A República dos Corvos*, 3ª ed., Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1999 [1988].
- A Cavalho no Diabo*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1994.
- De Profundis, Valsa Lenta*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1997.
- Lisboa – Livro de Bordo, Vozes, Olhares, Memorações*, 4ª ed., Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1998 [1997].
- Dispersos I – Literatura*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2005.
- Lavagante: Encontro Desabitado*, 6ª ed., Lisboa, Nelson de Matos, 2008.

II. PASSIVA

ABREU, Maria Fernanda de, «De um corvo e um narrador con(v)iventes: a Lisboa de José Cardoso Pires», in LEPECKI, Maria Lúcia (org.), *José Cardoso Pires, Uma Vírgula na Paisagem*, Roma, Bulzoni Editore, 2003, pp. 129-137.

AMBROGI, Marlise Vaz Bridi, «As representações do poder em algumas narrativas de José Cardoso Pires», in *Actas do X Encontro de Professores Universitários Brasileiros de Literatura Portuguesa, I Colóquio Luso-Brasileiro de Professores Universitários de Literaturas de Expressão Portuguesa*, Lisboa/Coimbra/Porto/Universidade de Lisboa, Instituto de Cultura Brasileira, 1984.

_____, *A Sugestão Metafórica na Obra Ficcional de José Cardoso Pires*, tese de doutoramento apresentada à Disciplina de Literatura Portuguesa, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 1981, texto policopiado.

ANTONIO MOLINA, César, «Cardoso Pires: los mitos nacionales», in *Nostalgia de la Nada Perdida – Ensayo sobre narrativa contemporânea*, Madrid, Ediciones Endymion, 1996, pp.69-70.

ARNAUT, Ana Paula dos Santos Duarte, «O Delfim: silêncios inquietos», *Veredas*, 3, tomo I (2000), pp. 333-339.

_____, *O Sócio-Código Post-Modernista no Romance Português Contemporâneo. Fios de Adriadne – Máscaras de Proteu*, tese de doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2001, texto policopiado.

BARRENTO, João, «Maria Lúcia Lepecki. Ideologia e imaginário – ensaio sobre José Cardoso Pires», *Colóquio/Letras*, 49 (1979), pp. 90-91.

BERARDINELLI, Cleonice, «Algumas reflexões sobre a ficção de José Cardoso Pires», *Navegações*, Porto Alegre, v.1 (2008), pp.15-25.

BRIONES GARCÍA, Ana Isabel, *Aproximación postmodernista al género policiaco en España y Portugal. Una vía irónica de recuperación y redención de la historia en los años ochenta*, tese de doutoramento, Departamento de Filología Románica, Universidad Complutense de Madrid, 1995, texto policopiado.

- CABRAL, Eunice, *José Cardoso Pires: Representações do Mundo Social na Ficção (1958-82)*, prefácio de Manuel Gusmão, Lisboa, Edições Cosmos, 1999.
- CARDOSO, Luís Miguel Oliveira de Barros, «José Cardoso Pires: um delfim da escrita dialéctica e transparente», artigo consultado *online* a 12-09-2011 [http://www.ipv.pt/millennium/15_pers5.htm], pp. 1-10].
- CERDEIRA, Teresa Cristina, «*O Delfim*, ou “O ano passado na Gafeira”», in *O Avesso do Bordado. Ensaios de Literatura*, Lisboa, Caminho, 2000, pp.149-156.
- COELHO, Eduardo Prado, «O Círculo dos Círculos», in PIRES, José Cardoso, *O Delfim*, Lisboa, Visão/Publicações Dom Quixote, 2003, pp. 5-17.
- COELHO, Nelly Novaes, «José Cardoso Pires. *O Delfim*: Uma Obra “Aberta”», in *Escritores Portugueses*, São Paulo, Edições Quíron, 1973, pp. 151-173.
- _____, «José Cardoso Pires: Um Universo Romanesco e o Mundo-em-Mutação do “Anjo Ancorado” ao “Anjo Libertado”», in *Escritores Portugueses do Século XX*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2007, pp. 241-272.
- COSTA, Linda Santos, «A arte de nos tirar o tapete», *Jornal de Letras*, 14 de fevereiro de 1989, p.12.
- COSTA, Rafael Martins da, «O discurso não confiável em *O Delfim*», *Nau*, PPG-LET-UFRGS, Porto Alegre, vol. 5, 2 (2009), pp. 1-14.
- CRUZ, Liberto, *José Cardoso Pires – análise crítica e selecção de textos*, Lisboa, Arcádia, 1972.
- DÉCIO, João, «Uma nova faceta da ficção de José Cardoso Pires», *Jornal Letras & Letras*, n.º 45, 17 de abril de 1991, p. 14.
- DIONÍSIO, Mário, «Evocação em forma de prefácio», *O Dia Cinzento e Outros Contos*, Lisboa, Europa-América, 1978.
- _____, «Uma Pequena Grande História» (prefácio), PIRES, José Cardoso, *O Anjo Ancorado*, 7ª ed., Lisboa, Edições O Jornal, 1984, pp. 5-45.
- FERREIRA, António Mega, «José Cardoso Pires sobre “Balada das Praia dos Cães” – O meu romance é uma valsa de conspiradores», *Jornal de Letras*, 7 de dezembro de 1982, pp. 2-4.

- FOKKEMA, Douwe, «Empirical questions about symbolic worlds: a reflection on potential interpretations of José Cardoso Pires, *Ballad of Dog's Beach*», in *Dedalus*, Revista Portuguesa de Literatura Comparada, 2 (1992), Lisboa, Ed. Cosmos, pp. 59-66.
- FRANCAVILLA, Roberto, «Una Favola per Salazar», in OCCELLI, Delia (trad. e org.), FRANCAVILLA, Roberto (ed.), *Dinosauro Eccellentissimo*, Vertigo, s.d.
- _____, «José Cardoso Pires: *O Delfim*. Per una lettura di tempo e potere», in *AA.VV., E Vós, Tágides Minhas*, miscellanea in onore di Luciana Stegagno Picchio, Baroni, Viareggio-Lucca, 1999, pp. 343-350.
- GARCEZ, Maria Helena Nery, *O "nôvo romance" em Portugal*, tese de doutoramento apresentada à cadeira de Literatura Portuguesa da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 1971, texto policopiado.
- GONÇALVES, Virgínia Maria, *O Herói Degradado e o Deslocamento Trágico em José Cardoso Pires*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1976.
- _____, «O ludismo crítico do romance "O Delfim" de José Cardoso Pires», *Colóquio/Letras*, 36 (1977), pp.70-73.
- _____, *Mutilados em Conspiração (Um estudo da prosa de ficção de José Cardoso Pires)*, tese de mestrado apresentada ao Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1979, texto policopiado.
- HOFFMANN, Rachel, PITERI, Sônia, «Vozes na ponta da pena: a perspectiva irônica em "O pássaro das vozes" de José Cardoso Pires», *Estudos Linguísticos*, São Paulo, Universidade Estadual Paulista, vol. XVIII, 3 (2009), pp. 583-592.
- LEPECKI, Maria Lúcia, «Delfins, corvos e dinossauros: interseções discursivas em José Cardoso Pires», *Scripta*, Belo Horizonte, vol.7, 14 (2004), pp. 202-207.
- _____, *Ideologia e Imaginário. Ensaio sobre José Cardoso Pires*, Lisboa, Moraes Editores, 1977.
- _____, *Uma Questão de Ouvido. Ensaios de Retórica e de Interpretação Literária*, Lisboa, Dom Quixote, 2003.

- _____, *José Cardoso Pires – Uma vírgula na paisagem*, Roma, Bulzoni Editore, 2003.
- _____, «A República dos Corvos; modelos e variações», TRIGUEIROS, Luís Forjaz, DUARTE, Lélia Parreira (org.), *Temas Portugueses e Brasileiros*, Lisboa, Instituto da Cultura e Língua Portuguesa, Ministério da Educação, 1992, pp. 697-705.
- _____, «Sobre José Cardoso Pires: revisitação especulativa», in *Homenagem a Cardoso Pires, Actas do 3º encontro de professores de Português «a língua mãe e a paixão de aprender»*, 14-15 de maio, Porto, Areal Editores, 1998, pp. 41-47.
- LOPES, Óscar, «Os tempos e as vozes na obra de Cardoso Pires», in *Cifras do Tempo*, Lisboa, Editorial Caminho, 1990, pp. 287-307.
- LOURENÇO, Eduardo, «Aquele tempo!», *Homenagem a Cardoso Pires, Actas do 3º encontro de professores de Português «a língua mãe e a paixão de aprender»*, Porto, Areal Editores, 14-15 de maio de 1998, pp.26-27.
- _____, «Um contador de histórias», *Jornal Letras & Letras*, nº 45, 17 de abril de 1991, p. 8.
- _____, «Uma literatura desenvolta ou os filhos de Álvaro de Campos», *O Tempo e o Modo*, Revista de Pensamento e Acção, nº 42 (1966), pp. 923-935.
- MACHADO, Álvaro Manuel, *A Novelística Portuguesa Contemporânea*, M.E.I.C., Secretaria de Estado da Investigação Científica, Instituto de Cultura Portuguesa, vol. 14, 1977.
- MARGATO, Izabel, «Balada da Praia dos Cães – 30 anos», in OLIVEIRA, Marcelo G. e PETROV, Petar, *As Vozes da Balada, 30º Aniversário de Balada da Praia dos Cães, de J. C. Pires*, Centro de Literatura e Cultura Lusófonas e Europeias, Lisboa, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, dez. 2012, pp. 146-153.
- _____, «José Cardoso Pires, o alegorista da cidade (uma leitura de *Lisboa, Livro de Bordo – Vozes, Olhares, Memorações*)», in *Homenagem a Cardoso Pires, Actas do 3º encontro de professores de Português «a língua mãe e a paixão de aprender»*, Porto, Areal Editores, 14-15 de maio de 1998, pp.29-37.
- _____, «Os procedimentos de escrita de José Cardoso Pires», *Via Atlântica*, 9 (2006), pp. 195-211.

- MARGATO, Izabel, GOMES, Renato Cordeiro (org.), «Dez sentidos para um caminheiro : José Cardoso Pires», in *Literatura, Política, Cultura (1994-2004)*, Belo Horizonte, Editora UFMG, 2005, pp. 71-82.
- MELO, João de, «As funções do narrador em *O Delfim* de José Cardoso Pires», *Colóquio/Letras*, 59 (1981), pp. 30-41.
- _____, «José Cardoso Pires, *O burro-em-pé*», *Colóquio/Letras*, 67 (1982), pp. 92-93.
- MENDONÇA, Fernando, *A Literatura Portuguesa no Século XX*, São Paulo, Hucitec/Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, 1973.
- MIRANDA, Alberto Augusto, «José Cardoso Pires, 27 de março de 1991» (entrevista), *Jornal Letras & Letras*, nº 45, 17 de abril de 1991.
- MOURÃO, Luís, «Cardoso Pires por Cardoso Pires», *Colóquio/Letras*, 129-130 (1993), pp. 285-286.
- _____, *Um Romance de Impoder. A Paragem da História na Ficção Portuguesa Contemporânea*, Braga-Coimbra, Angelus Novus Editora, 1996.
- NEVES, Marco António Franco, *Entre Aldeias e Cidades: José Cardoso Pires e o Leitor Desassossegado*, tese de mestrado apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2006, texto policopiado.
- OLIVEIRA, Marcelo Gonçalves, *Modernismo Tardio. Os Romances de José Cardoso Pires, Fernanda Botelho e Augusto Abelaira*, tese de doutoramento em Estudos de Literatura e de Cultura, especialidade em Estudos Portugueses, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2008, texto policopiado.
- ORNELAS, José N., «Ordem, frequência e duração: análise do código temporal d' *O Delfim* de José Cardoso Pires», *Letras de Hoje*, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, vol.18, 1 (1986), pp.79-113.
- PAIVA, José Rodrigues de, «Revolução, Renovação: Caminhos do Romance Português no Século XX», II Encontro Norte/Nordeste de Professores de Literatura Portuguesa, Fortaleza, UFCE, 1-3 de outubro de 2008.
- PALLA e CARMO, José, «Teoria e prática da crítica: exame de algumas obras e ficção narrativa portuguesas», in *Do Livro à Leitura. Ensaios de Crítica Literária*, Lisboa, 1971.

- PALMA-FERREIRA, João, *Diário – 1962-1972*, Lisboa, Arcádia, 1972, pp. 95-97.
- PEDROSA, Inês (coordenação), *José Cardoso Pires – Fotobiografia*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1999.
- PEREIRA, Maria Luiza Scher, *Ficção em Processo. Uma Leitura do Romance de José Cardoso Pires*, tese de doutoramento em Literatura Portuguesa apresentada ao Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 1994, texto policopiado.
- _____, *O Jogo do «Olho Vivo» (Leitura da obra de José Cardoso Pires)*, tese de mestrado apresentada ao Departamento de Letras e Artes, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1980, texto policopiado.
- PETROV, Petar Dimitrov, *O Realismo na Ficção de José Cardoso Pires e de Rubem Fonseca*, Lisboa, Difel, 2000.
- _____, «O realismo e os “realismos” da obra de José Cardoso Pires», *Scripta*, Belo Horizonte, vol. 6, 12 (2003), pp. 282-293.
- PIRES, Alves, «José Cardoso Pires, um “fabulador” exemplar», *Brotéria*, vol. 92, 6 (1971), pp. 811-816.
- PORTELA, Artur, *Cardoso Pires por Cardoso Pires. Entrevista a Artur Portela*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1990.
- REBELO, Luís Sousa, s. título, in *Histórias de Amor*, Lisboa, Edições Nelson de Matos, 2008, pp. 181-183.
- REIS, Carlos, «José Cardoso Pires», in *Biblos*, Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa, Lisboa, Verbo, 1995, pp. 210-214.
- REMÉDIOS, Maria Luísa Rietzel, «A permanência do Neo-realismo e a polifonia narrativa em *O Delfim*, de José Cardoso Pires», in TRIGUEIROS, Luís Forjaz, DUARTE, Lélia Parreira (org.), *Temas Portugueses e Brasileiros*, Lisboa, Instituto da Cultura e Língua Portuguesa, Ministério da Educação, 1992, pp. 707-721.
- RIBEIRO, Lucia Maria Moutinho, *A Decifração da Narrativa Cardosiana em o Burro-em-Pé*, tese de doutoramento em Literatura Portuguesa apresentada à Coordenação dos Cursos de Pós-Graduação da Faculdade

de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1989, texto policopiado.

_____, «“Dinossauro Excelentíssimo” de José Cardoso Pires», Universidade Estadual de Campinas, *Estudos Portugueses e Africanos*, 23 (1994), pp. 49-56.

RODRIGUES, Urbano Tavares, «O último romance de José Cardoso Pires – *Alexandra Alpha* e o dismantelar dos mitos lusitanos», in *A Horas e Desoras*, Lisboa, Edições Colibri, 1993, pp.137-139.

SACRAMENTO, Mário, *Diário*, Porto, junho de 1975, pp.174-176.

SANTANA, Maria Helena, «Verossimilhança, verdade e construção do sentido na *Balada da Praia dos Cães*», in *Diagonais das letras portuguesas contemporâneas*, Actas do 2º Encontro de Estudos Portugueses, 9 e 10 de novembro de 1995, Aveiro, Fundação João Jacinto de Magalhães, 1996, pp. 87-96.

SILVA, Elsa Maria Nunes da, *Literatura e Cinema: a Escrita Cinematográfica de O Delfim, de José Cardoso Pires*, tese de mestrado, Funchal, Universidade da Madeira, Departamento de Estudos Humanísticos, 2008, texto policopiado.

SILVA, Eunice Cabral Nunes da, *Ciclos Romanescos de José Cardoso Pires*, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 1990, texto policopiado.

SILVA, Inês Maria de Castro, “*Ad usum delphini non est*”. *Exercício Crítico Sobre O Delfim de José Cardoso Pires*, dissertação de mestrado, Universidade do Minho, 2001, texto policopiado.

SIMÕES, João Gaspar, «José Cardoso Pires», in *Crítica IV.*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1981, pp. 261-266.

SIMÕES, Manuel G., «José Cardoso Pires. *A República dos Corvos*», *Colóquio/Letras*, 115-116 (1990), pp.183-184.

TABUCCHI, Antonio, «O meu amigo Zé», *Jornal de Letras*, 4 de novembro de 1998, p.13.

TORRES, Alexandre Pinheiro, «Sociologia e significado do mundo romanescos de José Cardoso Pires», in José Cardoso Pires, *O Anjo Acorado*, 5ª ed., Lisboa, Moraes Editores, 1977, pp. 152-218.

_____, *Tubarões e Peixe Miúdo*, Lisboa, Caminho, 1986.

TRIGUEIROS, Luís Forjaz, DUARTE, Lélia Pereira, *Temas Portugueses e Brasileiros*, Lisboa, Ministério da Educação, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1992.

VASCONCELOS, José Carlos de (entrevista de), «José Cardoso Pires, na República dos Corvos e outros bichos», *JL, Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano VIII, nº 335, 6-12 de dezembro de 1988, pp. 8-9.

VECHI, Carlos Alberto, *Jogos de Azar: da Desumanização à Antropofagia*, tese de doutoramento apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de S. Paulo, 1987, texto policopiado.

III. GERAL

ACHARD-BAYLE, Guy, «La désignation des personnages de fiction», *Poétique*, 107 (1996), pp. 333-353.

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de, *A Estrutura do Romance*, Coimbra, Livraria Almedina, 1974.

_____, «O conto como escrita dialógica entre o modo narrativo e o modo lírico», in NEVES, Margarida Braga, ROCHETA, Maria Isabel Rocheta (coord.), *O Domínio do Instável – a Jacinto do Prado Coelho*, Lisboa, Edições Caixotim, 2008, pp. 97-114.

_____, *Teoria da Literatura*, 4ª ed., Coimbra, Almedina, 1982.

ÁLAMO FELICES, Francisco, «La caracterización del personaje novelesco: perspectivas narratológicas», *Signa*, 15 (2006), pp.189-213.

ALCALÁ GALÁN, Mercedes, *Escritura desatada: poéticas de la representación en Cervantes*, Madrid, Centro de Estudios Cervantinos, 2009.

AMOROS, Andrés, *Introducción a la novela contemporánea*, Salamanca, Ediciones Anaya, 1966.

AMOSSY, Ruth, «Stereotypes and representation in fiction», *Poetics Today*, vol. 5, 4 (1984), pp. 689-700.

- ANDERSON IMBERT, Enrique, *Teoría y técnica del cuento*, 4ª edición, Ariel, 2007.
- ARISTÓTELES, «De la mémoire et de la réminiscence», in *Petits traités d'histoire naturelle* (texto traduzido por René Mugnier), Paris, Société d'Édition, Les Belles Lettres, 1965.
- _____, *Sobre a Alma*, in *Obras Completas de Aristóteles*, MESQUITA, António Pedro, Lisboa, Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2010, 429 A.
- ARAÚJO, Norberto de, *Pequena Monografia de São Vicente*, Edição do Grupo dos Amigos de Lisboa, [195?].
- ARNAUT, Ana Paula, «Post-Modernismo: o futuro do passado no romance português contemporâneo», *Via Atlântica*, 17 (2010), pp. 129-140.
- AULLÓN DE HARO, Pedro, *Teoría general del personaje*, Madrid, Asociación Española de Slavistas, Heraclea, 2001.
- AZEVEDO, Orlanda de, *As Metamorfoses do Corpo e a Problematização da Identidade*, Lisboa, Edições Colibri, 2003.
- AZIZA, Claude, OLIVIÉRI, Claude, SCTRICK, Robert, *Dictionnaire des types et caractères littéraires*, Paris, Éditions Fernand Nathan, 1978.
- AZUAR CARMEN, Rafael, *Teoría del personaje literario y otros studios sobre la novella*, Instituto de Estudios «Juan Gil-Albert», Alicante, 1987.
- BACHELARD, Gaston, *A Poética do Espaço*, São Paulo, Martins Fontes, 2003.
- BAKHTINE, Mihaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.
- BAL, Mieke, *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*, 3ª ed., University of Toronto Press, 2009.
- _____, «Plaidoyer pour un personnage plat: à propos d' une page de Proust», in LAVERGNE, Gérard (org.), *Le personnage romanesque. Colloque International 14,15, 16 Avril 1994, Nice/Paris*, Association des Publ. de la Fac. de Lettres de Nice, Université de Nice-Sophia Antipolis, Publications de la Faculté des Lettres, Arts et Sciences Humaines, pp. 11-28.
- BAQUERO GOYANES, Mariano, *Qué es la novela, qué es el cuento*, 3ª ed., Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 1998.

- BARRENTO, João, *Umbrais – o pequeno livro dos prefácios*, Lisboa, Ed. Cotovia, 2000.
- BARTHES, Roland, *A Câmara Clara*, Lisboa, Edições 70, 1998.
- _____, «Introduction à l'analyse structurale des récits», *Communications*, 8, Paris, Seuil (1966), pp.1-17.
- _____, «A morte do autor», in *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984.
- _____, «Rhétorique de l' image», *Communications*, vol. 4, 4 (1964), pp. 40-51.
- _____, *S/Z*, Paris, Seuil, 1976.
- _____, *Sistema da Moda*, Lisboa, Edições 70, 1999.
- BAURET, Gabriel, *A Fotografia*, Lisboa, Edições 70, 2000.
- BEAUJOUR, Michel, *Miroirs d' encre: rhétorique de l'autoportrait*, Paris, Seuil, 1980.
- BECERRA, Eduardo (ed.), *El Arquero Inmóvil. Nuevas poéticas sobre el cuento*, Madrid, Páginas de Espuma, 2004.
- BELTRÁN ALMERÍA, Luis, «El cuento como género literário», in FRÖLICHER, Peter, GÜNTERT, Georges (eds.), *Teoría e Interpretación del Cuento*, Berna, Peter Lang, 1997, pp.17-32.
- _____, *Palabras transparentes. La configuración del discurso del personaje en la novela*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1992.
- BENJAMIN, Walter, *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, Lisboa, Relógio d' Água, 1992.
- BESSIÈRE, Jean «Littérature et representation», in ANGENOT, Marc *et alii*, *Théorie littéraire*, Paris, Puf, 1989, pp. 309-324.
- BOBES NAVES, María del Carmen, *El diálogo. Estudio pragmático, lingüístico y literario*, Madrid, Editorial Gredos, 1992.
- _____, *La novela*, Madrid, Editorial Síntesis, 1993.
- _____, «El personaje novelesco: cómo es, cómo se construye», in MAYORAL, Marina (coord.), *El personaje novelesco*, Ediciones Cátedra/Ministerio de Cultura, 1990, pp. 43-68.

- _____, «Retórica del personaje novelesco», *Castilla*, 11 (1986), pp. 37-56.
- BONHEIM, Helmut, *The Narrative Modes: Techniques of the Short Story*, Cambridge, D. S. Brewer, 1982.
- BORGES, Jorge Luis, *O Livro dos Seres Imaginários*, 2ª ed., Lisboa, Teorema, 2009.
- BRAGA, Teófilo, «História de Portugal na Voz do Povo», *O Povo Português nos Seus Costumes, Crenças e Tradições*, 2ª ed., vol. II, Lisboa, Publicações Dom Quixote, pp. 307-361, 199-1994.
- BRAIT, Beth, *A Personagem*, São Paulo, Ática, 8ª ed., 2006.
- BRIONES GARCÍA, Ana Isabel, «Marxismo versus postmodernismo. La seriedad o la parodia en favor del compromiso histórico. Una perspectiva metodológica», *Revista de Filología Románica*, 13 (1997), Servicio de Publicaciones, Universidad Complutense de Madrid, pp.287-294.
- BROMBERT, Victor, *In Praise of Antiheroes. Figures and themes in Modern European Literature (1830-1980)*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1999.
- BUESCU, Helena Carvalhão, *Em Busca do Autor Perdido*, Lisboa, Edições Cosmos, 1998.
- _____, *Incidências do Olhar: Percepção e Representação*, Lisboa, Caminho, 1990.
- _____, «Personagem e mediação», in *A Lua, a Literatura e o Mundo*, Lisboa, Edições Cosmos, 1995, pp. 81-107.
- BURKE, Seán, *The Death and Return of the Author. Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida*, Edinburgh University Press, 1998.
- CABO AZEGUINOLAZA, Fernando, *El concepto de género y la literatura picaresca*, Universidade de Santiago de Compostela, 1992.
- CALINESCU, Matei, *Five Faces of Modernity*, Duke University Press, Durham, 1995.
- CANDIDO, Antonio *et alii*, *A Personagem de Ficção*, São Paulo, Editora Perspetiva, 1981.

- CANNONE, Belinda, *Narrations de la vie intérieure*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001.
- CARMEN, Rafael Azuar, *Teoría del personaje literario y otros estudios sobre la novela*, Alicante, Instituto de Estudios «Juan Gil-Albert», 1987.
- CASTILLA DEL PINO, Carlos (compilação), *Teoría del personaje*, Madrid, Alianza Editorial, 1989.
- CHATMAN, Seymour, «Characters and narrators: filter, center, slant and interest-focus», *Poetics Today*, vol.7, 2 (1986), pp.189-204.
- _____, *Story and discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca/London, Cornell University Press, 1980.
- CHEVALIER, Jean, GEERBRANT, Alain, *Dicionário dos Símbolos*, Lisboa, Teorema, 1994.
- CLAYTON, Jay, ROTHSTEIN, Eric (eds.), «Oral texts, intertexts, and intratexts: editing old English», in *Influence and Intertextuality in Literary History*, The University of Wisconsin Press, 1991.
- COELHO, Eduardo do Prado, *Literatura Portuguesa Contemporânea/ /Contemporary Portuguese Literature*, Lisboa, Instituto Português do Livro e da Leitura, s. d.
- _____, «Pós-moderno, o que é?», in *A Mecânica dos Fluidos, literatura, cinema, teoria*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1984.
- COELHO, Jacinto do Prado, «Conceito e fronteiras do literário», *Colóquio/Letras*, 80 (1984), pp. 24-34.
- COELHO, Nelly Novaes, «Linguagem e ambiguidade na ficção portuguesa contemporânea», *Colóquio/Letras*, 12 (1973), pp. 68-74.
- COHN, Dorrit, *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton, Princeton University Press, 1978.
- COLLOT, Michel (direção), *Les enjeux du paysage*, Paris, Éditions Ousia, 1997.
- COMPAGNON, Antoine, «Qu'est-ce qu'un auteur?» [<http://fabula.org>], consultado a 26-06-2012.
- CORDEIRO, Cristina Robalo, *Lógica do Incerto: introdução à teoria da novela*, Coimbra, Edições Minerva, 2001.

- CORREIA, João David Pinto, *Os Romances Carolíngios da Tradição Oral Portuguesa*, Lisboa, Edições Colibri, 1993.
- CORTÁZAR, Julio, «Alguns aspectos do conto», in PACHECO, Carlos, BARRERA LINARES, Luis (compiladores), *Del cuento y sus alrededores*, Caracas, Monte Avila Editores Latinoamericana, 1993, pp. 379-396.
- _____, *Bestiario*, Madrid, Punto de Lectura, 2010.
- _____, «Del cuento y sus alrededores», in PACHECO, Carlos, BARRERA LINARES, Luis (compiladores), *Del cuento y sus alrededores*, Caracas, Monte Avila Editores Latinoamericana, pp. 397-407.
- COUTURIER, Maurice, *La figure de l'auteur*, Paris, Seuil, 1995.
- DÄLLENBACH, Lucien, «Du fragment au cosmos», *Poétique*, 40 (1979), pp. 420-431.
- DAUNAIS, Isabelle, *Les grandes disparitions. Essai sur la mémoire du roman*, Saint-Dennis, PUV, 2008.
- DESSONS, Gérard, *L'art et la manière: art, littérature, langage*, Paris, Honoré Champion, 2004, pp. 63-143.
- _____, «La notion de brièveté», *La licorne*, 21 (1991), pp. 3-11.
- DIAS, Jorge, *Estudos do Carácter Nacional Português*, nº 7, Lisboa, Centro de Estudos de Antropologia Cultural, 1971.
- DIDIER, Béatrice, *Le journal intime*, Paris, Presses Universitaires de France, 1976.
- DIONÍSIO, Mário, *O Dia Cinzento e Outros Contos*, Lisboa, Europa-América, 1978.
- DUARTE, Noélia de Lurdes Vieira, *O Conto Literário: A Memória da Tradição*, tese de doutoramento apresentada ao Departamento de Línguas e Literaturas Modernas da Universidade dos Açores, 2012, texto policopiado.
- DUCROT, O., TODOROV, T., *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1972.
- DUPUY, José Dupuy, *Le roman policier*, Paris, Librairie Larousse, 1974.

- EAGLETON, Terry, *Literary Theory: an Introduction*, London, Basil Blackwell, 1983.
- ECO, Umberto (direção de), *História da Beleza*, Lisboa, Difel, 2004.
- EDER, Jens, *Characters in Fictional Worlds*, Revisionen 3, Berlin, New York, Walter de Gruyter, 2010.
- ELIAS, Camelia, *The Fragment: Towards a History and Poetics of a Performative Genre*, Bern, Peter Lang, 2004.
- ENCINAR, Angeles, *Novela espanhola atual: La desaparición del héroe*, Madrid, Editorial Pliegos, 1990.
- ENTLER, Ronaldo, «Para reler *A Câmara Clara*», *Facom*, 16 (2006), pp.4-9.
- ERMAN, Michel, «Poétique du personnage proustien», *Poétique*, 124 (2000), pp. 387-411.
- _____, *Poétique du personnage de roman*, Paris, Ellipses, 2006.
- EZQUERRO, Milagros, «Les connections du système perse», in ALSINA, Jean, *Le Personnage en Question. Actes du IV^e. Colloque du S.E.L. Toulouse, 1-3 Décembre 1983*, Toulouse, Univ. de Toulouse-Le-Mirail/Service des Publ. U.T.M., pp. 33-44.
- _____, «La paradoja del personaje», in MAYORAL, Marina (coord.), *El personaje novelesco*, Madrid, Ediciones Catedra/Ministerio de Cultura, 1990, pp.13-18.
- FALICKA, K., «Le portrait littéraire chez Flaubert», in KUPISSZ, K., PÉROUSE, G.-A., DEBREUILLE, J., *Le portrait littéraire*, Presses Universitaires de Lyon, 1988, pp. 183-189.
- FELGUEIRAS, Guilherme, *O Corvo na tradição e na heráldica olisiponenses*, Lisboa, Separata do Boletim Cultural da Junta Distrital de Lisboa, II Série . n.ºs LV-LVI, jan-dez., 1961.
- FERRAZ, Maria de Lourdes, «Apresentação», in *Dicionário de Personagens da Novela Camiliana*, Lisboa, Editorial Caminho, 2002, pp.11-28.
- _____, «Fragmento», in BUESCU, Helena Carvalhão (org.), *Dicionário do Romantismo Português*, Lisboa, Caminho, 1997.
- _____, «Ironia», in *Biblos – Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, vol. II, Lisboa/São Paulo, Ed. Verbo, 1995, pp. 1223-1229.

- FOKKEMA, Douwe, *História literária. Modernismo e Pós-Modernismo*, Vega, Lisboa, 1983.
- FONSECA, Fernanda Irene, *Deixis, Tempo e Narração*, pref. de Haral Weinrich, Porto, Fundação António de Almeida, 1992.
- FORSTER, E. M., «Flat and round caracteres» (*Aspects of the Novel*), in STEVICK, Philip, *The Theory of the Novel*, London, Collier Macmillan Publishers, 1967, pp. 224-231.
- FOUCAULT, Michel, «Qu'est-ce qu'un auteur?», *Littoral*, 9 (1983), pp. 3-32.
- FRADE, Pedro Miguel, *Figuras do Espanto: A Fotografia Antes da sua Cultura*, Porto, Edições Asa, 1992.
- FRICKE, Christiane, «Intermedia: Happenings, Acções e Fluxus», in RUHRBERG, Karl *et alii*, *Arte do Século XX*, vol. I, Köln, London, Madrid, New York, Paris, Tokyo, Taschen, pp. 582-590.
- FRIEDMAN, Norman, «Qué hace breve un cuento breve?», in PACHECO, Carlos, BARRERA LINARES, Luis (compiladores), Caracas, Monte Avila Editores Latinoamericana, pp. 85-106.
- FRYE, Northrop, *Anatomy of Criticism – four essays*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1973.
- GAILLARD, Michel, «Le fragment comme genre», *Poétique*, 120 (1999), pp. 387-402.
- GARCIA LARA, Fernando, «Personalidad escindida y personaje literário», in *El personaje en la narrativa atual*, XI Simposio Internacional sobre Narrativa Hispánica Contemporánea, El Puerto de Santa María 12, 13 y 14, noviembre 2003, pp.11-24.
- GARCÍA PEINADO, Miguel A., *Hacia una teoría general de la novela*, Arco/Libros, 1998.
- GARRIDO DOMINGUEZ, Antonio, *El texto narrativo*, Madrid, Editorial Síntesis, 1996.
- GASPAR, Jorge, «O retorno da paisagem à Geografia: apontamentos místicos», *Finisterra*, XXXVI, 72 (2001), pp.83-99.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes: la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.

- GIDDENS, *Anthony*, *Modernidade e Identidade Pessoal*, Lisboa, Celta Editora, 1994.
- GLAUDES, Pierre, «L'avenir de deux illusions – personnage de récit et psychanalyse littéraire», in GLAUDES, Pierre, REUTER, Yves, in *Personnage et Histoire Littéraire*, Presses Universitaires du Mirail, 1991, pp. 165-185.
- GONÇALVES, M. I. Rebelo, «Livro das aves», in LANCIANI, Giulia, TAVANI, Giuseppe (org. e coord.), *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa, Caminho, pp. 404-405.
- GOULART, Rosa Maria, «O conto: da literatura à teoria literária», in António Manuel Ferreira (coord.), *Forma Breve*, 1 (2003), Aveiro, Universidade de Aveiro/Centro de Línguas e Culturas, pp.7-13.
- _____, «A escrita do fragmento: ensaio, diário ou romance aos quadradinhos?», in OLIVEIRA, Fátima, DUARTE, Isabel Margarida, *O Fascínio da Linguagem: Actas do Colóquio de Homenagem a Fernanda Irene Fonseca*, Porto, Universidade do Porto, Faculdade de Letras, Centro de Linguística, 2008, pp. 365-376.
- _____, *Romance Lírico: O Percurso de Vergílio Ferreira*, Lisboa, Bertrand Editora, 1990.
- GULLÓN, Ricardo, *La novela española contemporánea – Ensayos críticos*, Madrid, Alianza Editorial, 1994.
- _____, *Psicologías del autor y lógicas del personaje*, Madrid, Taurus, 1979.
- GUSMÃO, Manuel, «O Fausto: um teatro em ruínas», *Românica*, 12 (2003), pp.67-86.
- HAMON, Philippe, «Héros, Héraut, hierarchies», in ALSINA, Jean, *Le Personnage en Question, Actes du IV^e. Colloque du S.E.L. Toulouse, 1-3 Décembre 1983*, Toulouse, Univ. de Toulouse-Le-Mirail/Service des Publ. U.T.M., pp. 387-797.
- _____, *Le personnel du roman. Le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Émile Zola*, Genève, Droz, 1983.
- _____, «Pour un statut sémiologique du personnage», in BARTHES, Roland *et alii*, *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977, pp.115-180.

- _____, *Texte et idéologie: valeurs, hiérarchies et évaluations dans l'oeuvre littéraire*, Paris, PUF, 1984.
- HARVEY, W. J., «The human context», in STEVICK, Philip (ed.), *The Theory of the Novel*, The Free Press, Collier Macmillan Publishing Co., Inc., New York, s. d.
- HELDER, Herberto, *Poesia Toda*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1979.
- HOCHMAN, Baruch, *Character in Literature*, Cornell University Press, Ithaca and London, 1985.
- HUTCHEON, Linda Hutcheon, *A Theory of Parody: the Teachings of Twentieth-century Art Forms*, New York, Methuen, 1985.
- JENNY, Laurent, «A estratégia da forma», in ROCHA, Clara Crabée (trad.), *Intertextualidades, Poétique* (27), 1979, pp. 5-49.
- JESUS, Maria Saraiva de (edição), *Antologia do Conto Realista e Naturalista*, Porto, Campo das Letras, 2000.
- _____, (coord.), *Rumos da Narrativa Breve*, Centro de Línguas e Culturas, Universidade de Aveiro, 2003.
- JOLY, Martine, *Introdução à Análise da Imagem*, Lisboa, Edições 70, 2004.
- JOUBE, Vincent, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, 2008.
- _____, «Le héros et ses masques», in LAVERGNE, Gérard (org.), *Le Personnage Romanesque. Colloque International 14,15, 16 Avril 1994, Nice/Paris*, Association des Publ. de la Fac. de Lettres de Nice, Université de Nice-Sophia Antipolis, Publications de la Faculté des Lettres, Arts et Sciences Humaines, pp. 249-255.
- JÚDICE, Nuno, «Uma ideia de literatura para um século de ficção», in PERNES, Fernando (coord.), *Século XX. Panorama da Cultura Portuguesa*, 2, Arte(s) e Letras, Lisboa, Edições Afrontamento, 2001.
- KAFKA, Franz, *Contos*, Lisboa, Relógio d'Água, 2005.
- _____, *A Metamorfose*, Lisboa, Relógio d'Água, 2005.
- KAYSER, Wolfgang, *The Grottesque in Art and Literature*, Columbia University Press/New York, 1963.
- KRISTEVA, Julia, *Semiótica do Romance*, Lisboa, Arcádia, 1978.

- KRYSINSKI, W., *Carrefours de signes: essais sur le roman moderne*, La Haye, Mouton Éditeur, 1981.
- LACOUÉ-LABARTHE, Ph., NANCY, J.-L., *L'absolu littéraire: théorie de la littérature du romantisme allemande*, Paris, Seuil, 1978.
- LAUVERGNAT-GAGNIÈRE, C. «Le portrait dans l'oeuvre de Rabelais», in KUPISZ, K. *et alii*, *Le portrait littéraire*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1988.
- LAVOCAT, François *et alii*, *La fabrique du personnage*, Paris, Honoré Champion, 2007.
- LE GOFF, Jacques, «Memória», in *Enciclopédia Einaudi: Memória-História*, tradução de Bernardo Leitão e Irene Ferreira, vol. 1, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, pp. 11-47.
- LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.
- _____, *Pour l'autobiographie: chroniques*, Paris, Seuil, 1998.
- LIMA, Isabel Pires de, «Traços pós-modernos na Ficção Portuguesa Atual», *Semear*, 4 (2000), pp. 1-17.
- LOHAFER, Susan, *Reading for Storyness*, USA, The John Hopkins University Press, 2003.
- LOPES, Óscar, prefácio a *Gaibéus* (17^a ed.), Lisboa, Caminho, 1989, pp. 7-27.
- LOURENÇO, Eduardo, «Uma literatura desenvolta ou os Filhos de Álvaro de Campos», *O Tempo e o Modo*, 42 (1966), pp. 923-935.
- LOZANO MIJARES, M^a del Pilar, *La novela española posmoderna*, Madrid, Arco/Libros, 2007.
- LUKÁCS, Georg, *Teoria do Romance* (tradução de Alfredo Margarido), Lisboa, Editorial Presença, s. d.
- MACEDO, Ana Gabriela, *Narrando o Pós-Moderno: Reescritas, Revisões, Adaptações*, Braga, Universidade do Minho, Centro de Estudos Humanísticos, 2008.
- MACHADO, Álvaro Manuel, *A Novelística Contemporânea*, Instituto de Cultura Portuguesa, Biblioteca Breve, volume 14, 1977.

- MAÑAS NÚÑEZ, Manuel, «Pervivencia de la fábula latina en la literatura española: Fedro en Mey, Samaniego e Iriarte», *Forma breve, A Fábula*, 3, Universidade de Aveiro, 2005, pp. 55-68.
- MARGOLIN, Uri, «Character», in HERMAN, David, JAHN, Manfred, RYAN, Marie-Laure (ed.), *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, 2005, pp. 52-57.
- _____, «Characterization in narrative: some theoretical prolegomena», *Neophilologus*, vol. 67, 1 (1983), pp 1-14.
- MARINHO, Maria de Fátima, *O Romance Histórico em Portugal*, Porto, Campo das Letras, 1999.
- _____, *O Surrealismo em Portugal*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1987.
- MARTINHO, Fernando J. B., *Tendências Dominantes da Poesia Portuguesa da Década de 50*, Lisboa, Edições Colibri, 1996.
- MARTINS, J. Cândido, *Teoria da Paródia Surrealista*, Braga, Edições da APPACDM, Distrital de Braga, 1995.
- MATEUS, Isabel Cristina Pinto, “Kodakização” e Despolarização do Real. *Para uma Poética do Grotesco na Obra de Fialho de Almeida*, Lisboa, Caminho, 2008.
- MATTOSO, José (dir.), ROSAS, Fernando (coord.), *História de Portugal – O Estado Novo*, vol. 7 (1926-1974), Lisboa, Editorial Estampa, 1994.
- MAYORAL, Marina (coord.), *El oficio de narrar*, Madrid, Ediciones Catedra/Ministerio de Cultura, 1989.
- MAURIAC, François, *Le romancier et ses personnages*, Paris, Brodard et Taupin, 1972.
- MEDINA, João, *História de Portugal Contemporâneo: Político e Institucional*, Lisboa, Universidade Aberta, 1994.
- MENDONÇA, Fernando, *A Literatura Portuguesa no Século XX*, São Paulo, Hucitec/Faculdade de Filologia, Ciências e Letras de Assis, 1973.
- MITCHELL, W. J. T., *Iconology: Image, Text, Ideology*, Chicago, The University of Chicago Press, 1986.

- MOISÉS, Massaud, «Conto», in *Dicionário de Termos Literários*, 2ª ed. revista, S. Paulo, Editora Cultrix, 1978, pp. 98-104.
- _____, (selecção, tradução e notas), *O Conto Português*, 6ª edição atualizada, São Paulo, Editora Cultrix, 2005.
- MOITA, Irisalva, *VIII Centenário da Trasladação das Relíquias de São Vicente (1173-1973)*, Catálogo da Exposição Iconográfica e Bibliográfica comemorativa do VIII centenário da chegada das relíquias de São Vicente a Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa/Patriarcado, 1973.
- MONTAIGNE, *Ensaaios* (trad. de Rui Bertrand Romão e Pedro Calapaz), Lisboa, Relógio d' Água, 1998.
- MONTANDON, Alain, *Les formes brèves*, Paris, Hachette, 1992.
- MUÑOZ MOLINA, Antonio, «La invención del personaje», in MAYORAL, Marina (coord.), *El personaje novelesco*, Madrid, Ediciones Cátedra/Ministerio de Cultura, 1990.
- NARCEJAC, Thomas, *Une machine à lire: le roman policier*, Éditions Denoël/Gonthier, 1975.
- NEVES, Margarida Paulouro, *Reconfigurar o Corpo: O Fragmento nas Poéticas de João Miguel Fernandes Jorge e Jorge Molder*, tese de doutoramento em Estudos de Literatura e de Cultura, Estudos Comparatistas, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2011, texto policopiado.
- NOGUEIRA, Carlos, «Aspetos da literatura de cordel portuguesa», Separata de «La Literatura Popular Impresa en España y en la América Colonial», Salamanca, 2006, pp. 595-624.
- _____, *O Essencial sobre a Literatura de Cordel Portuguesa*, Lisboa, Imprensa – Nacional – Casa da Moeda, 2004.
- O'FAOLAIN, Sean, *The Vanishing Hero*, Atlantic Monthly Press Book, Boston/Toronto, 1957.
- OLIVEIRA, Carlos de, *Uma Abelha na Chuva*, in *Obras de Carlos de Oliveira*, Lisboa, Editorial Caminho, 1992.
- _____, *Os Pequenos Burgueses*, in *Obras de Carlos de Oliveira*, Lisboa, Editorial Caminho, 1992.

- OREJAS, Francisco G., *La metaficción en la novela española contemporánea – entre 1975 y el fin de siglo*, Madrid, Arco/Libros, 2003.
- ORTEGA Y GASSET, J., «Ideas sobre la novela», *Revista de Occidente*, in *Obras Completas*, Tomo III (1917-1928), 6ª ed., Madrid, 1966.
- PARKER, Alexander A., *Los pícaros en la literatura. La novela picaresca en España y Europa (1599-1753)*, 2ª edição, Madrid, Editorial Gredos, 1975.
- PASCAL, *Pensées*, Paris, Librairie Générale Française, 1972.
- PEREIRA, Luciano Batista, *A Fábula em Portugal. Contributos para a História e Caracterização da Fábula Literária*, tese de doutoramento apresentada à Universidade Nova de Lisboa, 2005, texto policopiado.
- PEREIRA, Paulo J. Silva, «Personagem», in *Biblos*, Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa, Lisboa, Verbo, 1995, pp. 83-89.
- PEREIRA, Sílvia Maria Machado, *Mário de Carvalho: histórias de (des)encantar*, dissertação de mestrado apresentada ao Departamento de Línguas e Literaturas Modernas da Universidade dos Açores, 2012, texto policopiado.
- PESSOA, Fernando (trad.), «Agora, conhecido que é o poema, passemos à análise da sua génese que Poe intitulou *A Filosofia da Composição*», in *O Corvo e Outros Poemas*, Edgar Allan Poe, Lisboa, Ulmeiro, 1989, pp. 33-50.
- PHELAN, James, *Reading People, Reading Plots*, The University of Chicago Press, 1989.
- POULET, Georges, *Études sur le temps humain/I*, Paris, Éditions du Rocher, 1976.
- POZUELO YVANCOS, José María, «Enunciación lírica?», in CABO ASEGUINOLAZA, Fernando, GULLÓN, Germán (editores), *Teoría del poema: la enunciación lírica*, Amestardão, Ed. Rodopi, 1998, pp. 41-75.
- _____, «Literatura del último fin de siglo», *El Extramundi y los papeles de Iria Flavia*, Ano VII, núm., XXVI, (2001), pp.15-51.
- PRATT, Mary Louise, (ed.), *The New Short Stories Theories*, Ohio University Press, Athens, Ohio, 1994, pp. 91-113.

- QUEFFÉLEC, Lise, «Personnage et héros», in GLAUDES, Pierre e REUTER, Yves (recolha e apresentação), *Personnage et histoire Littéraire. Actes du Colloque de Toulouse 16/18 mai 1990*, Toulouse, PUM/Université de Toulouse - le Mirail, pp. 238-241.
- RAMOS, Ana Maria, *Os Monstros na Literatura de Cordel Portuguesa do Século XVIII*, Lisboa, Edições Colibri, 2008.
- REIS, António, *Portugal Contemporâneo*, vols. IV (1926-1958) e V (1958-1974), Lisboa, Publicações Alfa, 1990-1991.
- REIS, Carlos, «Ad Usum Fabulae: a Ficção da Personagem», *Boletín Galego de Literatura*, 34 (2005), pp.131-146.
- _____, *O Conhecimento da Literatura*, Coimbra, Almedina, 1995.
- _____, *O Discurso Ideológico do Neo-Realismo Português*, Coimbra, Almedina, 1983.
- _____, «Figurações do insólito em contexto ficcional», in GARCÍA, Flavio García, BATALHA, Maria Cristina (coord.), *Vertentes teóricas e ficcionais do Insólito*, Rio de Janeiro, Editora Caetés, 2012.
- _____, *Introdução à Leitura de uma Abelha na Chuva*, Coimbra, Almedina, 1980.
- _____, (apres. crítica, selecção, notas e sugestões para análise literária), *Textos Teóricos do Neo-realismo Português*, Seara Nova, Lisboa, Editorial Comunicação, 1981.
- _____, LOPES, Ana Cristina M., *Dicionário de Narratologia*, 7ª edição, Coimbra, Almedina, 2007.
- REQUEIJO PERNAS, María Heichene, *La construcción del personaje en la obra de Valle-Inclán. El Marqués de Bradomín*, tese de doutoramento apresentada à Faculdade de Filologia da Universidade de Santiago de Compostela, 1994, texto policopiado.
- REUTER, Yves, «L'importance du personnage», *Pratiques*, 60 (1988), pp. 3-22.
- _____, *Introduction à l'analyse du roman*, Paris, Bordas, 1991.
- _____, «Personnage et sociologie de la littérature», in GLAUDES, Pierre, REUTER, Yves (org. e apres.), *Personnage et histoire Littéraire. Actes*

du Colloque de Toulouse 16-18 mai 1990, Toulouse, PUM/Université de Toulouse – le Mirail, 1991, pp.197-214.

- REY, Pierre-Louis, «Quelques réflexions sur la représentation visuelle des personnages de romans», in GLAUDES, Pierre, REUTER, Yves (org. e apres.), *Personnage et histoire littéraire. Actes du Colloque de Toulouse 16-18 mai 1990*, Toulouse, PUM/Université de Toulouse – le Mirail, 1991, pp.123-131.
- REYES, Graciela, *Polifonía textual: la citación en el relato literario*, Madrid, Editorial Gredos, 1984.
- RIBEIRO, Eunice, *Ver. Escrever. José Régio, o Texto Iluminado*, Braga, Centro de Estudos Humanísticos, Universidade do Minho, 2000.
- RIMMON-KENAN, Shlomith, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, 2ª ed., London and New York, Routledge, 2009.
- ROBBE-GRILLET, Alain, *Pour un nouveau roman*, Paris, Minuit, 1975.
- ROCHA, Clara Crabée, *O Espaço Autobiográfico em Miguel Torga*, Coimbra, Almedina, 1977.
- _____, *Máscaras de Narciso, Estudos sobre a Literatura Autobiográfica em Portugal*, Coimbra, Almedina, 1992.
- RODRIGUES, Urbano Tavares, *Um Novo Olhar Sobre o Neo-Realismo*, Lisboa, Moraes Editores, 1981.
- ROJAS, Mario, «Tipologia del discurso del personaje en el texto narrativo», *Dispositio, Revista Hispánica de Semiótica Literaria*, vols.V-VI, Otoño 1980-Invierno 1981, 15-16, pp.19-56.
- ROSENBLAT, María Luisa, «Poe y Cortázar: encuentros y divergencias de una teoría del cuento», in PACHECO, Carlos, BARRERA LINARES, Luis (compiladores), *Del cuento y sus alrededores*, Caracas, Monte Avila Editores Latinoamericana, pp. 225-253.
- ROUKHOMOVSKY, Bernard, *Lire les formes brèves*, Paris, Armand Colin, 2001.
- SAMPAIO, Maria de Lurdes Rodrigues Morgado, *História Crítica do Género Policial em Portugal (1870-1970) – Transfusões e Transferências*, tese de doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2007, texto policopiado.

- SANGSUE, Daniel, *La parodie*, Paris, Hachette, 1994.
- _____, *La relation parodique*, Paris, José Corti, 2007.
- SANTIÁÑEZ, Nil, *Investigaciones Literarias, Modernidad, historia de la literatura y modernismos*, Barcelona, Crítica, 2002.
- SARAIVA, António José, LOPES, Óscar, *História da Literatura Portuguesa*, 17ª ed., corrigida e atualizada, Porto Editora, pp.1032-1092.
- SARAIVA, Arnaldo, «Cordel português, cordel brasileiro», *Rurália*, Conjunto Etnográfico de Moldes, Arouca, 1990, pp. 13-17.
- SARRAUTE, Nathalie, *L'ère du soupçon. Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, 1956.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, «Personnage», in *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1995, pp.622-630.
- SCHNEIDER, Ralf, «Cognition and the Reading of Literary Character – Approaches, Problems, Perspectives», MLA Convention, Panel on Cognitive Approaches to Character, Philadelphia, 29 de dez. 2006, <http://people.cohums.ohio-state.edu/herman145/Schneider%20Paper.pdf>, consultado a 16-08-2013, pp. 1-31.
- SEIXO, Maria Alzira, «Narrativa e ficção – Problemas de tempo e espaço na literatura europeia do pós-modernismo», *Colóquio/Letras*, 134 (1994), pp.101-114.
- _____, «Para um estatuto semiológico da personagem», in *Categorias da Narrativa*, Lisboa, Arcádia, 1976.
- _____, *Para um Estudo da Expressão do Tempo no Romance Português Contemporâneo*, 2ª ed., Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1987.
- SERRÃO, Adriana Veríssimo, «Filosofia e paisagem: aproximações a uma categoria estética», *Philosophica*, 23 (2004), pp. 87-102.
- SILVÉRIO, Carla, «O tópico dos animais nas memórias cronísticas sobre os reis da dinastia de Borgonha», in Miguel Alarcão *et alii*, *Animalia, Presença e Representações*, Lisboa, Edições Colibri, 2002, pp. 159-173.
- SIMÕES, João Gaspar (selecção e prefácio), *Os Melhores Contos Americanos*, Lisboa, Portugália Editora, s.d.

_____, (prefácio), *Mestres do Moderno Conto Americano*, Lisboa, Portugalíia Editora, s.d.

SINTUREL, Yves, «Construction/déconstruction du personnage dans la trilogie de S. Beckett», in LIOURE, Françoise, *Construction/déconstruction du personnage dans la forme narrative au XX^e siècle*, Clermont-Ferrand, Association des Publ. de la Fac. des Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand/Centre de Recherches sur les Litt. Modernes et Contemporaines, 1993.

SPANG, Kurt, *Géneros literarios*, Madrid, Editorial Síntesis, 1993.

STEVICK, Philip (ed.), *The Theory of the Novel*, The Free Press, Collier Macmillan Publishing Co., Inc., New York, s. d.

STIENNON, Jacques, *L'écriture*, Brepols, Turnhout – Belgium, 1995.

STRUCK, Peter T, COPELAND, Rita, *Allegory*, United Kingdom, Cambridge University Press, 2010.

SULLÀ, Enric (ed.), *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*, Barcelona, Crítica, Gribaldo Mondadori, 1996.

TACCA, Oscar, *As Vozes do Romance*, Coimbra, Almedina, 1983.

TADIÉ, Jean-Yves, *O Romance no Século XX* (trad. de Miguel Serras Pereira), Lisboa, Dom Quixote, 1990.

THOMAS, Sophie, « A review of *the fragment: towards a history and poetics of a performative genre* by Camelia Elias», *Hyperion*, vol. III, 3 (2008), pp. 66-73.

TODOROV, Tzvetan, «Les catégories du récit littéraire», *Communications*, 8 (1966), pp.125-151.

_____, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970.

_____, «Tipologia do Romance Policial», in *As Estruturas Narrativas*, São Paulo, Editora Perspetiva, 1979, pp. 93-104.

TOMACHEVSKI, Boris, *Teoría de la literatura*, Madrid, Akal Editor, 1982.

TORRENTE BALLESTER, Gonzalo, «Esbozo de una teoría del personaje literário», in *Ensayos críticos*, Destino, Barcelona, 1982, pp.9-34.

- TORRES, Alexandre Pinheiro, *O Movimento Neo-Realista em Portugal na sua Primeira Fase*, Lisboa, Instituto de Cultura Portuguesa, Secretaria de Estado da Investigação Científica, 1977.
- _____, *O Neo-Realismo Literário Português*, Lisboa, Moraes Editores, 1977.
- _____, *Os Romances de Alves Redol*, ensaio de interpretação, Lisboa, Moraes Editores, 1979.
- TORRES RIVAS, Inmaculada, *Rosa Montero. Estudio del personaje en la novela*, Universidad de Málaga, 2004.
- VAN ACHTER, Erik, *On the Nature of the [Portuguese] Short Story: a Poetics of Intimacy*, tese de doutoramento apresentada à Universidade de Utrecht em 2010, texto policopiado.
- VIEIRA, Cristina da Costa, *A Construção da Personagem Romanesca: Processos Definidores*, Lisboa, Edições Colibri, 2008.
- VILLANUEVA, D. (coord.) et alii, *Curso de teoría de la literatura*, Madrid, Taurus Ediciones, 1994.
- _____, *Estructura y tiempo reducido en la novela*, Valencia, Editorial Bello, 1977.
- _____, «La lectura crítica de la novela», *Lalia*, 3 (1988), pp. 9-36.
- _____, «La recuperación del personaje», in MAYORAL, Marina (coord.), *El personaje novelesco*, Madrid, Ediciones Catedra/Ministerio de Cultura, 1990, pp.19-34.
- WAUGH, Patricia, *Metafiction. The Theory and Practise of Self-conscious Fiction*, Methuen, London, New York, 1984.
- WELLEK, René, WARREN, Austin, *Teoria da Literatura*, 3ª ed., Lisboa, Publicações Europa-América, 1976.
- WILLATS, John, *Art and Representation : New Principles in the Analysis of Pictures*, Princeton/ New Jersey, Princeton University Press, 1997.
- YATES, Frances A., *L'art de la mémoire*, Paris, Gallimard, 1982.
- ZÉRAFFA, Michel, *Personne et personnage: le romanesque des années 1920 aux années 1950*, Paris, Klincksieck, 1971.