



**ENTRE ALDEIAS E CIDADES:**  
**JOSÉ CARDOSO PIRES E O LEITOR DESASSOSSEGADO**

Dissertação apresentada por **Marco António Franco Neves**  
à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universida-  
de Nova de Lisboa para obtenção do grau de Mestre em  
Estudos Anglo-Portugueses, área de Literatura Portuguesa.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Doutora Maria Fernanda de Abreu

Lisboa

Abril de 2006



Dedico este trabalho à minha família, à  
minha namorada e aos meus amigos —  
por serem a minha cidade.

Agradeço a paciência, a ajuda e o exemplo da orientadora Prof.<sup>a</sup> Doutora Maria Fernanda de Abreu, com quem partilho a feliz incapacidade de fazer uma coisa de cada vez e com quem aprendi a reconhecer as várias moradas da literatura.

O atlas do Grão Kan também contém os mapas das terras prometidas visitadas em pensamento mas ainda não descobertas ou fundadas: a Nova Atlântida, Utopia, a Cidade do Sol, Oceana, Tamoeé, Harmonia, New-Lamark, Icária.

Perguntou a Marco Kublai: — Tu que exploras tudo à tua volta e vês os signos, saberás dizer-me para qual destes futuros nos impelem os ventos propícios?

— Por estes portos não seria capaz de traçar a rota no mapa nem fixar a data da abordagem. Por vezes basta-me um breve trecho que se abre no meio de uma paisagem incongruente, um aflorar de luzes no nevoeiro, o diálogo de dois transeuntes que se encontram durante as suas deambulações, para pensar que partindo dali juntarei peça a peça a cidade perfeita, construída de fragmentos misturados com o resto, de instantes separados por intervalos, por sinais que alguém manda sem saber quem os apanha. Se te disser que a cidade para que tende a minha viagem é descontínua no espaço e no tempo, ora mais dispersa ora mais densa, não acredites que possamos deixar de procurá-la. Talvez enquanto falamos esteja a aflorar esparsa dentro dos confins do teu império; podes localizá-la, mas da maneira que eu te disse.

E já o Grão Kan folheava no seu atlas os mapas das cidades que nos ameaçam nos pesadelos e nas maldições: Enoch, Babilónia, Yahoo, Butua, Brave New World.

Diz: — Tudo é inútil, se o último local de desembarque tiver de ser a cidade infernal, e é lá no fundo que, numa espiral cada vez mais apertada, nos chupar a corrente.

E Pólo: — O inferno dos vivos não é uma coisa que virá a existir; se houver um, é o que já está aqui, o inferno que habitamos todos os dias, que nós formamos ao estarmos juntos. Há dois modos para não o sofreremos. O primeiro torna-se fácil para muita gente: aceitar o inferno e fazer parte dele a ponto de já não o vermos. O segundo é arriscado e exige uma atenção e uma aprendizagem contínuas: tentar e saber reconhecer, no meio do inferno, quem e o que não é inferno, e fazê-lo viver, e dar-lhe lugar.

— Italo Calvino, *As Cidades Invisíveis*. Trad. José Colaço Barreiros. Lisboa: Editorial Teorema, <sup>5</sup>2002 (*Le città invisibili*, 1972), pp. 165-166.

## ÍNDICE

1. INTRODUÇÃO.....	6
2. VISITA À OFICINA.....	10
3. CHAVE .....	21
4. ESTRATÉGIAS DE DESASSOSSEGO .....	26
A. CRIME NA ALDEIA.....	32
1. Primeiras pistas: São Romão e Cercal Novo.....	35
2. Investigações: Gafeira e Casa da Vereda .....	43
a) Entre abades, marialvas e narradores .....	43
b) Entre polícias, majores e criminosos.....	48
c) Entre autor, texto e leitor.....	71
3. O local do crime: Lisboa, aliás, Portugal .....	76
a) Lisboa .....	76
b) Portugal .....	86
c) Ascensão e Morte .....	93
B. FUGA PARA A CIDADE.....	99
1. Tempos e vozes .....	99
2. A cidade desentranhada.....	114
3. A invenção de si .....	124
5. CONCLUSÃO.....	138
BIBLIOGRAFIA .....	139

## 1. INTRODUÇÃO

O início da relação dum leitor com determinado autor é governado, acima de tudo, pelo acaso. A partir daí, tudo depende do leitor: ou, entusiasmado, mantém o contacto e a relação prospera ou fica-se por aí e esquece e pouco fica. Nesse primeiro contacto, muito se define — e tanto é fruto da idade, da paciência, do interesse, dos preconceitos do leitor (do seu *horizonte de expectativas*). O leitor, a sua disposição, os seus caprichos, têm uma influência muito mais activa nessa relação (que pode durar umas horas ou uma vida) do que o próprio leitor admitiria. Isto para não falar dos reencontros, das recaídas, das zangas, dos amuos, das reconciliações. Enfim, é uma relação humana como tantas outras, com a particularidade importantíssima de atravessar tempos, espaços e línguas como nenhuma outra relação — e poucas relações terão tanto poder de mudar o leitor, por dentro, se a qualidade do autor e do leitor a isso ajudar (e o acaso, uma vez mais).

Pois a relação deste leitor com o autor que se propõe agora estudar teve muito de acaso. Desde esse Verão que já não sabemos identificar em que a *Balada da Praia dos Cães* nos entreteve tardes à beira-praia, muito mudou, mas há coisas que esse primeiro contacto definiu de imediato. Em primeiro lugar, uma impressão indelével tão difícil de descrever como a memória dum cheiro ou dum sabor. Não tanto a história, mas o texto, os diferentes espaçamentos, as texturas, os registos, os textos variados, a realidade ali à nossa frente na nomeação exacta de tudo: para quem não vivera os anos da ditadura, ver ali surgir Lisboa dos anos 60 real e palpável (ou melhor, audível) é uma iluminação e tanto. Mas mais: o esforço para libertar a figura de Mena do olhar de Elias e vê-la em si — ou seja, atravessar para lá do que a primeira superfície do texto nos diz (e nesse caminho começar a simpatizar com a culpada do crime, num movimento escandaloso aos olhos desse leitor demasiado inocente que abordava Cardoso Pires pela primeira

vez) — provocou um desejo tremendo de descer cada vez mais fundo e perceber o que não se percebera nessa altura. Por sorte e acaso este impulso não se materializou apenas na releitura da *Balada*, mas antes num continuar sôfrego pelo resto desses textos que Cardoso Pires enviara a cada um dos seus leitores.

Não foi, pois, o acaso o culpado da continuação desta particular relação mas sim a capacidade do autor em prender este leitor e levá-lo a tentar, cheio de curiosidade, escavar a obra e perceber o que não percebia — pelo caminho, como não podia deixar de ser, pensou, repensou, leu e releu (e assim continua, obviamente). Foi, no entanto, de novo o acaso que colocou nas mãos do leitor um *Livro de Bordo* duma cidade que começava a descobrir. A leitura conjugou-se à descoberta real e, de repente, a Lisboa surgida desse olhar textual limpou os olhos do leitor e fê-lo perceber a outra Lisboa que estava à sua frente e não via. A face das coisas começava a transfigurar-se em virtude do que se lia e Cardoso Pires tinha culpas no cartório. Foi, pois, com vontade que o leitor se deixou levar pelas estratégias do autor e continuou na exploração da Lisboa que tinha diante de si e a que tinha dentro das obras que lia. Assim, acabou por descobrir a Lisboa de 74, esse dia passado que finalmente pôde viver pela mão desse autor de “olhar matreiro” que escreve a Revolução em chave de “nós”, puxando irremediavelmente o leitor para esse dia e essa hora — que o leitor julgara eternamente inacessível pela lotaria das datas de nascimento.

Não admira, portanto, que a primeira intuição que deu voz de partida a este estudo tenha sido a relação de Cardoso Pires com Lisboa, a sua cidade (não de nascimento, mas de vida). No entanto, a leitura continuada da obra, o esforço para escavar e compreender aonde queria o autor levar este leitor particular, impelia o olhar para outras vistas. Além disso, num autor que, apesar de recente, é já tão estudado, ver-lhe a forma como tratava a cidade de Lisboa acabava por configurar uma simples repetição do já

dito (crime de que não queríamos ser suspeitos). Para mais, a figura inicial (e ocasional) de Mena e do crime que cometera e que parecera tão estranhamente simpático mantinha-se muito presente. O facto é que a cidade de Lisboa era um episódio dessa outra história, dessa relação dum leitor com um autor. Assim, acabámos por nos centrar nas estratégias do autor para actuar no leitor, não esquecendo o passeio por Lisboa, simultaneamente *aldeia e cidade*.

O nosso estudo será, portanto, uma indagação sobre estratégias do autor para actuar no leitor. Iniciaremos o percurso tentando descortinar linhas de reflexão dos inúmeros críticos que assumiram a tarefa de ler Cardoso Pires. A nossa tarefa será, após essa introdução (dessa nossa “visita à oficina”), cartografar a relação do autor com o leitor, tal como pode ser vislumbrada nos próprios textos. Tal percurso dir-nos-á muito, no final, sobre a literatura de Cardoso Pires e como a mesma continua a ser empenhada e *política*, no sentido verdadeiro da palavra. Esta relação centra-se em duas figuras: em primeiro lugar, a forma como Cardoso Pires integra na obra a tensão entre forças centrípetas (as *aldeias* do título) e as forças centrífugas (as *idades* do título) presentes na realidade e, em segundo lugar, a forma como tal integração tem um objectivo: desassossegando o leitor. Este será o ponto de partida para a nossa caça, a nossa investigação.

O *corpus* de análise será constituído por três círculos (três pedradas na lagoa, se quisermos): os romances *O Anjo Ancorado* (1958), *O Hóspede de Job* (1963), *O Delfim* (1968), *Balada da Praia dos Cães* (1982) e *Alexandra Alpha* (1987), com especial ênfase nestas três últimas obras, constituem o círculo interior. A restante ficção narrativa de Cardoso Pires será o segundo círculo: *Jogos de Azar* (1963), *O Burro-em-Pé*<sup>1</sup> (1979), *República dos Corvos* (1988), *A Cavallo no Diabo* (1994) e *Lisboa, Livro de Bordo* (1997). E teremos ainda em consideração, como terceiro círculo, a produção ensaística de *Cartilha do Marialva* (1960) e de *E Agora, José?* (1977). Excluimos desta nossa análise as duas obras de teatro (*O Render dos Heróis*, 1960, e *Corpo-Delito na Sala de Espelhos*, 1980), *De Profundis. Valsa Lenta* (1997) e *Viagem à Ilha de Satanás* (1997).

---

<sup>1</sup> Onde se inclui o texto revisto de *Dinossauro Excelentíssimo*, de 1972.

## 2. VISITA À OFICINA

Para começar a nossa deambulação pelo universo romanesco de José Cardoso Pires, perguntemo-nos onde está colocado este autor particular na cartografia crítica da literatura portuguesa. Por outras palavras, vamos descortinar os traços gerais do que sobre a obra do autor se escreveu criticamente.

Este percurso terá de ser feito de forma esquemática e incompleta. José Cardoso Pires é hoje um dos autores mais estudados e analisados da literatura portuguesa contemporânea. Foi já objecto de estudos aprofundados. Destacamos o estudo de Maria Lúcia Lepecki (1977), que hoje é visto como marco fundador da crítica especificamente cardoseana, e o estudo de Eunice Cabral (1999); mais recentemente, destacamos o estudo de Petar Petrov (2000), enquadrado no âmbito da Literatura Comparada Luso-Brasileira, e o de Ana Paula Arnaut (2002), que estudou a emergência do pós-modernismo em Portugal, dando uma importância fundamental a José Cardoso Pires. Mas não só de estudos e teses se faz a crítica e o estudo de Cardoso Pires. Há também uma miríade de artigos, referências, uma *Fotobiografia* (Pedrosa 1999), crónicas de outros escritores sobre Cardoso Pires, recensões críticas em jornais<sup>2</sup>.

Cardoso Pires tem ainda uma particularidade: ler as suas próprias palavras torna-se essencial se queremos acompanhar o que da sua obra se disse. Assim, para além das entrevistas<sup>3</sup>, teremos de ler *E Agora, José?*, onde se esconde um autêntico ensaio de crítica literária a *O Delfim* (“Memória Descritiva”), que Eduardo Prado Coelho (1999) chamou “admirável prolongamento do próprio romance”. Depois, temos o que tantos escritores (quer em termos de crítica quer em termos de crónica) disseram do colega:

---

<sup>2</sup> Neste mar, são particularmente úteis para discernir as tendências de análise da obra do autor as análises de Alexandre Pinheiro Torres (1977); Eduardo Prado Coelho (1999); Óscar Lopes (1990); Maria Alzira Seixo (2001a); Carlos Reis (2003); Maria Fernanda de Abreu (2003); Izabel Margato (2003) e, uma vez mais, Maria Lúcia Lepecki (1997; 2003).

<sup>3</sup> Destacamos as dadas a Assis Pacheco (1981), Artur Portela (1991), Maria Fernanda de Abreu (1991) e Inês Pedrosa (1997).

António Lobo Antunes; Urbano Tavares Rodrigues; Alexandre Pinheiro Torres; Mário Dionísio; António Tabucchi, entre outros.

Só por este resumidíssimo percurso pelos estudos críticos da obra de Cardoso Pires conseguimos perceber que Cardoso Pires teve uma importância central na literatura portuguesa da segunda metade do século XX. Particularmente *O Delfim*, editado em 1968, é considerado o romance charneira duma nova época, seja ela qual for, o romance que marca a passagem entre o neo-realismo e o que veio a seguir (o que alguns chamam “pós-modernismo”). Este movimento entre a base neo-realista e “o que veio a seguir” é, aliás, o ponto onde se encontram as maiores discordâncias entre críticos. Esta relação entre o autor e determinada escola deve ser questionada: em que medida é a escrita de Cardoso Pires neo-realista (pelo menos inicialmente) e em que medida se afasta desse rótulo (e se se afasta)? Deixamos de lado a definição de neo-realismo, que ficará subentendida (e é alvo, aliás, de polémicas outras). Afigura-se-nos especialmente produtiva e clarificadora analisar a produção crítica sobre José Cardoso Pires (que não, e a esse ponto chegaremos, a própria obra do autor) em redor deste eixo de aproximação e afastamento a essa corrente literária.

A relação de José Cardoso Pires com o neo-realismo é enfatizada por alguns críticos, seja como relação unívoca, seja como relação de afastamento (mais ou menos modulado). Um relacionamento unívoco é recusado por quase todos, embora as análises às primeiras obras do autor ainda enunciem tal relação. Alexandre Pinheiro Torres, numa análise publicada como posfácio a *O Anjo Acorado*, escreve:

Todas estas e outras conclusões são extrapoláveis de uma «simples» e tão densa peça literária como “Amanhã, Se Deus Quiser”. A situação é suficientemente concreta para permitir-nos, creio eu, conceder às personagens aquela historicidade que é característica fundamental dum realismo que em Espanha (Castellet) apelidam de histórico por conveniência sua, e nós continuamos a chamar de neo-realismo por conveniência nossa. [Torres 1977: 163]

A leitura neo-realista das obras de José Cardoso Pires é, de facto, possível e produtiva no que se refere às primeiras obras do autor (até, pelo menos, *O Hóspede de Job*). Alexandre Pinheiro Torres mais não faz do que reconhecer o facto, sem deixar de inserir essa caracterização numa análise literária mais larga e menos paroquial do que as que se limitam a integrar obras e autores em “escolas” ou “modelos”. Pinheiro Torres (que, lembre-se, estava também ligado ao neo-realismo) aponta, para além disso, aspectos menos simplistas que uma ligação unívoca do autor ao neo-realismo: note-se que a ligação à corrente não deixa de ser modulada pela consideração de que a denominação “neo-realismo” é “uma conveniência nossa” e por uma caracterização da peça literária em análise como “simples” mas, ao mesmo tempo, “densa”. Pinheiro Torres sabe que nada em Cardoso Pires é simples ou unívoco.

Atentemos, agora, nas palavras do próprio autor, na sua entrevista a Artur Portela:

Eu nunca me aproximei nem deixei de me aproximar dos surrealistas. Era companheiro do Cesariny, do Vespeira e do Pedro Oom desde há muito, e nos anos de contestação ao neo-realismo populista participei com eles na procura de novos caminhos. Reuníamos-nos no Café Hermínius, na Almirante Reis, que é hoje uma agência funerária, no Café Chiado e na Pastelaria Joaquina, junto ao Jardim Constantino. Isso até à formação do Grupo Surrealista de Lisboa ou, mais exactamente, até à exposição surrealista da Sê. [Portela 1991: 29]

Como se vê, o autor aproximou-se do movimento surrealista (sem nele se inscrever) como forma de afastamento do “neo-realismo populista”. Há que ter, portanto, as maiores cautelas ao aproximar Cardoso Pires do neo-realismo — essas cautelas foram tidas por praticamente todos os que leram criticamente a obra do autor: o afastamento deste em relação ao neo-realismo é dado como adquirido, estando a forma e a extensão de tal afastamento no cerne das divergências entre críticos. O estudo-charneira de Maria Lúcia Lepecki (1977) constitui uma leitura de cariz ideológico da obra do autor, tentando analisar-se “a forma como o ideológico terá eventualmente reelaborado arquétipos do imaginário” (Lepecki 1977: 19). Lepecki analisa as obras até então publi-

cadas por Cardoso Pires tentando discernir nas mesmas a divisão da sociedade em redor do “eixo do trabalho”, ou seja, entre “exploradores” e “explorados”, entre “espiões” e “espiados”, entre “manhosos” e “logrados” (cf. Lepecki 1977: 17-18), além de analisar o tema da luta (e da caça enquanto símbolo) e da viagem (entre os espaços sociais compostos pelos grupos opostos). É este, pelo menos, o propósito da autora enunciado na introdução. A obra vai muito além deste propósito inicial (incluindo, no final, uma análise ainda hoje inovadora sobre os aspectos cinematográficos da obra de José Cardoso Pires), além de superar, em muito, a mera aplicação de pressupostos ideológicos às obras que Cardoso Pires publicara até então. Seja como for, essa obra charneira na crítica de José Cardoso Pires mostra que a não inclusão do autor na categoria de neo-realista não implica que a mesma obra não possa (e não deva) ser analisada ideologicamente, mesmo dentro dos parâmetros ideológicos do próprio neo-realismo, ou seja, marxismo<sup>4</sup>. Equivale isto a dizer que o afastamento do autor em relação a essa escola concretiza-se em inovações de cariz técnico-literário e não tanto na recusa de quaisquer pressupostos ideológicos. José Cardoso Pires prova, na sua obra, que determinada ideologia não pode pressupor determinado estilo literário e que a luta política ou o empenhamento ideológico não implica um empobrecimento da literatura ou a limitação da mesma a formas rígidas (que, aliás, podem prejudicar esse mesmo empenhamento)<sup>5</sup>.

---

<sup>4</sup> Lepecki (1979: 47) afirma: “De considerar-se o atributo fundamental da escrita de Cardoso Pires, uma radical visão marxista do mundo sustenta estes textos em formulação estética harmónica, equilibrada — dir-se-ia perfeita — de uma problemática ético-ideológica. A radicalidade marxista implica a ausência absoluta de qualquer tipo de moralismo e/ou sentimentalismo, condicionando, antes, um justo peso e medida na observação-reflexo de fenómenos cujo conhecimento científico tanto precede a quanto se recria em o acto de escrever. Na subjectividade inerente à obra de arte, Cardoso Pires inocula, assim, a objectividade do saber concreto e, fundindo subjectivo (imagem literária) e objectivo (imagem cognitiva precedente, não literária), cria e mostra o próprio comprometimento, profetiza a transformação que, por necessária e contida na direcção mesma das forças Históricas, também necessariamente virá.”

<sup>5</sup> Como afirma Fernanda de Abreu (2003: 136): “O compromisso do escritor com a sociedade, como é costume dizer-se, ou com a busca da sua identificação com a comunidade e a língua a que pertence, como aqui prefiro, recordando as palavras da entrevista, podia fazer-se pela chamada via testemunhal mas também, e quem sabe se melhor, pela “exemplar”, à qual parece servir tanto a parábola, aqui também por ele assimilada àquela, como a fábula.”

Maria Lúcia Lepecki inscreve-se na tendência crítica de considerar a obra de José Cardoso Pires uma superação do neo-realismo, isto é, como uma obra que parte de um paradigma e o supera, sem, no entanto, negar os pressupostos ideológicos iniciais (ou pelo menos, sem os rejeitar por completo). Eunice Cabral (1997) aproxima-se, na nossa opinião, de uma outra corrente crítica que desfaz os laços ideológicos da obra de José Cardoso Pires e a integra nas tendências pós-modernas da literatura ocidental actuais (no que de apagamento ideológico tais tendências têm). Manuel de Gusmão, no prefácio à obra de Eunice Cabral, resume a atitude desta última da seguinte forma<sup>6</sup>:

[...] o afastamento de José Cardoso Pires do modelo poético-estético do Neo-Realismo dar-se-ia através de vários traços, de que destacarei: o que considera ser o abandono inscrição de uma perspectiva futurante; o desaparecimento da instanciação de uma concepção dialéctica da superação; a inexistência de uma construção finalística da narrativa; a acentuação da instância da narração; a generalizada sensação de perda da capacidade de os protagonistas intervirem na transformação do mundo; a configuração do que designa como uma «psicologia negativa». [Gusmão 1999: XV]

Eunice Cabral descreve o afastamento de José Cardoso Pires em relação ao paradigma do neo-realismo em termos de uma progressiva *negativização* da relação da literatura com o mundo ou da sua capacidade de mudar esse mesmo mundo. Fica implícito da análise da autora que José Cardoso Pires reduziu a carga ideológica da sua obra ao longo do tempo. Esta leitura da obra de Cardoso Pires pode ser discernida na forma com a autora analisa *Balada da Praia dos Cães*. Diz Eunice Cabral:

[...] José Cardoso Pires, com este romance, abandona a crítica à literatura policial [...]. O aparente abandono desta desconfiança é, quanto a nós, pelo menos em parte proveniente da instauração do regime democrático, que se caracteriza pelo facto de as instâncias de poder serem sujeitas a rectificações (ainda que de um modo relativo) por parte da sociedade civil. [Cabral 1999: 224]

Ou seja, Eunice Cabral defende que a instauração da democracia em Portugal permite ao autor abandonar a crítica a um género que ele próprio criticara em *E Agora, José?*:

<sup>6</sup> Aproveitamos este resumo alheio do pensamento de Eunice Cabral por explicar de forma bastante sucinta a perspectiva da obra da autora.

O que essa literatura [policia] faz é defender a propriedade burguesa e todas as instituições (políticas, seguros ou espionagens) que a garantem por muitos anos e bons. [*E Agora, José?*: 154]

Portanto, a instauração da democracia implicaria, na óptica desta autora, um menor empenhamento ideológico por parte de Cardoso Pires<sup>7</sup>.

Na mesma linha, Maria Alzira Seixo vai mais longe e afirma que Cardoso Pires, em *Balada da Praia dos Cães*, “relativiza” a imagem da própria ditadura (ou seja, não se limita a abrandar o julgamento ideológico de um género):

O que nos parece, porém, é que a acumulação de material, a figura do inspector-indagador e as conclusões a que se chega nos conduzem, não à denúncia directa do fascismo (como o facto verídico de que se parte poderia fazer crer) mas à *relativização de todas as culpas*, e, portanto, ao descentramento e inflexão do sentido inicial pressuposto. A questão da *tendência para o indiferentismo*, ou pelo menos para a *relativização de valores*, no código da literatura pós-modernista, pode pois colocar-se em relação a este romance português [*Balada da Praia dos Cães*] publicado pouco depois do 25 de Abril. [Seixo 2001a: 55, itálicos nossos]

Esta linha de análise inscreve-se numa tendência para o “indiferentismo” ou apagamento ideológico da literatura associado à tendência pós-modernista da literatura ocidental. Constituiria, se o aceitássemos, um corte com o empenhamento ideológico característico do paradigma neo-realista.

Parece-nos que este radicalismo na análise do afastamento de José Cardoso Pires em relação ao neo-realismo é infundado. *Balada da Praia dos Cães*, por exemplo, não deixa de ser uma crítica ao género em que se inscreve: não só uma crítica, como uma total *inversão ideológica* do policia<sup>8</sup> (que essa inversão se faça utilizando os recursos desse mesmo género poderá, isso sim, ser entendido como utilização do carácter

<sup>7</sup> Eunice Cabral (1999: 44) defende que este movimento é típico dos antigos escritores neo-realistas: “Esta problemática anti-humanista aponta sobretudo para o desvanecimento da crença no humanismo de cariz marxista pressuposto no código neo-realista. A este respeito, é bem elucidativo um texto de Eduardo Prado Coelho, intitulado «Notas (polémicas) para um ‘anti-humanismo’», em que o crítico apela para a necessidade de uma estratégia num tempo (1967) em que a cultura surge indiferenciada. Esta indiferenciação decorre da unidade ideológica, ainda presente no Neo-Realismo, mas já desgastada, que é enunciada pelo crítico como «uma prática cega» no sentido em que não é guiada pela teoria. Ora, o crítico enumera os pontos estratégicos da formulação de um «neo-realismo» anti-humanista: a questão do sujeito, a questão do jogo, a questão do erotismo e a questão da escrita. Não nos detendo nós em cada um destes aspectos apontados, é evidente que o seu conjunto remete para a descensão do Neo-Realismo e para o facto de que os idiolectos dos vários escritores, ainda ligados a este código, apenas inscrevem alguns aspectos neo-realistas como «legado».”

<sup>8</sup> Não cabe aqui a justificação completa deste ponto, que incluiremos mais tarde, durante a análise do romance.

lúdico da literatura pós-modernista, mas nunca como indiferentismo ou apagamento ideológico). Muito menos se pode afirmar que a culpa do autoritarismo seja relativizada. (Quanto muito, o universo de vítimas poderá ser alargado para incluir alguns dos carrascos: a ditadura seria prejudicial mesmo para os seus agentes.) *Balada da Praia dos Cães* é uma obra empenhada na denúncia de uma situação de autoritarismo e no aviso à reprodução desse autoritarismo em espaços improváveis (na Casa da Vereda e, implicitamente, em espaços democráticos). *Balada da Praia dos Cães* não é também, na nossa óptica, uma obra negativa ou derrotista, mas sim uma afirmação da possibilidade de mudança (o crime da Casa da Vereda derruba o “regime ditatorial” do Major, tal como a revolução de 1974 fará em termos nacionais<sup>9</sup>). José Cardoso Pires não baixa a guarda na denúncia e no empenhamento da sua obra, antes toma partido de novas técnicas e recursos literários. É nesta última linha que se podem inserir leituras em *chave de pós-modernismo* que nos ajudam a ler as obras de Cardoso Pires. Tenha-se em especial atenção o estudo de Ana Paula Arnaut (2002), e o estudo de Petar Petrov (2000). São leituras que acentuam a auto-referencialidade da literatura de Cardoso Pires, as diversas oposições binárias presentes na mesma, a constante denúncia das tentativas de imposição de uma verdade única, o uso da paródia, do humor, etc., sem trazer para a análise da obra de José Cardoso Pires outros elementos tidos como pós-modernistas, como seja uma tendência para desumanizar a literatura, tornando-a mero jogo linguístico, efervescência verbal sem real ligação com o mundo. Aliás, Petrov (2000: 291-293) distingue dois “pós-modernismos”: o dos anos 50 e 60 e o dos anos 70, 80 e 90, sendo que nesta última fase se notam duas correntes, uma negativista e outra “libertadora”. Petrov insere Cardoso Pires nesta última tendência, escapando assim ao engano de confundir a obra do autor com as tendências indiferentistas e niilistas da literatura das últimas décadas.

---

<sup>9</sup> Nada disto significa que José Cardoso Pires contraponha a preto e branco o antes e o depois do 25 de Abril, mas antes que as posteriores críticas e avisos relativas ao período democrático não implicam um branqueamento do regime anterior.

Em conclusão: notamos (arriscando uma generalização) duas tendências nas análises da obra de José Cardoso Pires. Por um lado, a tendência de leitura ideológica e *solar*, que tende a aproximar-se da afirmação de Maria Lúcia Lepecki no seu estudo de 1977:

Ascensional e solar, a escrita de Cardoso Pires mostra os caminhos da libertação e da liberdade [...]. / Marxista e revolucionária, é esta uma escrita desmitificadora e confiante. [Lepecki 1977: 178]

Por outro lado, temos a tendência que acentua o carácter céptico, circular, mesmo mitificador, da obra de Cardoso Pires. Respondendo directamente a Lúcia Lepecki, Eduardo Prado Coelho afirma, anos mais tarde:

Pela minha parte, e cedendo à tentação do paradoxo, tenho vontade de reformular as palavras de Lepecki em qualquer coisa deste tipo: marxista e revolucionária, é esta uma escrita mitificadora e céptica. Penso que, de certa maneira, ambos temos razão. [Coelho 1999: 22]

Repare-se que Prado Coelho (ao contrário, no nosso parecer, de Eunice Cabral e Maria Alzira Seixo nos estudos referidos anteriormente) não retira a carga ideológica à obra de Cardoso Pires (“marxista e revolucionária”); no entanto, dá-lhe uma volta e declara-a “mitificadora e céptica” (explicando, mais tarde, que “[d]esmitificar é apenas a outra volta do acto de mitificar” [p. 28]). Parece-nos a nós que estas duas atitudes são mais semelhantes do que possam parecer à primeira vista mas, de qualquer forma, exemplificam duas vias para aceder à obra de José Cardoso Pires, sendo que esta mesma obra, na sua evolução, parte de livros “que se deixam ler” de forma mais neo-realista e chega a obras que não permitem uma leitura tão linear (e esta palavra terá muito que se lhe diga). Assim, as diferenças entre Lepecki e Prado Coelho poderão ser explicadas, em grande medida, pela diferença temporal dos seus estudos. Mas esta dualidade (que poderíamos resumir na oposição entre leitura “linear” e leitura “circular” — leitura da obra pelo crítico e do mundo pela obra como vista pelo crítico) na aproximação à escrita de Cardoso Pires poderá também radicar numa concepção diferente de *ideologia*. Maria Lúcia Lepecki, escrevendo em tempos revolucionários e tendo como base uma obra

com raízes ideológicas no sentido neo-realista do termo, vê a escrita de Cardoso Pires como imbuída de uma força histórica solar e confiante (revolucionária). Como poderemos conciliar esta leitura ideológica com uma obra que, como Lepecki também demonstrou em 1977<sup>10</sup>, complexifica, mostra a frente e o avesso, parece contradizer-se e é por vezes muito pouco solar? Como poderemos conciliar uma estética literária céptica (ou, usando outro termo, “pós-modernista”) que destrói todas as ilusões de completude narrativa e de leitura solar da História com um empenhamento ideológico definido (de esquerda) que, como dissemos, nunca desapareceu da obra de José Cardoso Pires? A nossa proposta é a seguinte: vamos verificar como as características que Alzira Seixo identificou como “pós-modernistas” e típicas de indiferentismo são, na realidade, utilizadas com objectivos ideológicos, não tão politicamente marcados como aqueles identificados por Lepecki, mas ainda assim perfeitamente empenhados em mudar o leitor e, através dele, o mundo. Por outras palavras, analisar Cardoso Pires apenas pelo prisma de uma ideologia determinada poderá ser redutor, mas afastá-lo dessa ideologia ou do empenhamento na História é falhar completamente o alvo.

Depois deste pequeno percurso, que nos foi útil para delinear um rascunho de mapa do complexo território que é a crítica da obra de Cardoso Pires, convém deixar bem claro que este é um autor que não se compadece com simplismos e simples enquadramentos nesta ou naquela escola. Assim, as análises críticas reflectem uma diversidade de pontos de vista e de abordagens à obra do autor que uma introdução desta natureza mal pode abarcar. Podemos assinalar alguns rumos que serão particularmente úteis para compreender onde radica a nossa própria análise desta obra. Assim, a presença constante de metáforas animais na obra de Cardoso Pires é integrada na sua relação com

---

<sup>10</sup> Não nos enganemos pela declaração final da obra de Lepecki (“Marxista e revolucionária, é esta uma escrita desmitificadora e confiante”, Lepecki 1977: 178): toda a obra é um estudo das formas de complexificação, de oposição entre espaços, de ocultação e epifania e, inclusivamente, dos aspectos cinematográficos da escrita de José Cardoso Pires — aspectos salientados pelos críticos de pendor pós-modernista.

os mitos e lendas da cidade de Lisboa por Fernanda de Abreu (2003). A relação de Cardoso Pires com o Tempo e História é analisada num artigo de Lepecki (1997)<sup>11</sup>, algo de muito interesse para o nosso estudo; outro artigo da mesma autora (Lepecki 2003b) analisa produtivamente a intertextualidade de *Dinossauro Excelentíssimo* com os textos evangélicos, provando que os textos cardosianos prestam-se a análises da mais variada ordem, a vários círculos de indagação e questionamento.

Já a relação do autor com a cidade de Lisboa tem sido um filão bastante produtivo, destacando-se os artigos de Carlos Reis (2003) e Izabel Margato (2003). Organizado por esta última especialista e integrado nas comemorações dos 80 anos do nascimento de José Cardoso Pires, o número 11 da revista *Semear, Revista da Cátedra Padre António Vieira de Estudos Portugueses* (com o título *José Cardoso Pires, Oitenta Anos*) inclui artigos de Petar Petrov, Izabel Margato, Maria Fernanda de Abreu, entre dezasseis contribuições sobre o autor. Na apresentação deste recente círculo de deambulações críticas pela obra de Cardoso Pires, Izabel Margato (2005) afirma:

[P]ara quem diz gostar da vida com fúria e pressa, José Cardoso Pires surpreende pela maturação progressiva de seu labor literário que, em 18 livros publicados, não renuncia a alguns de seus princípios como a vivência lisboeta e a experiência da vida em grandes cidades. Mas a dicção que o aproxima da tradição da crônica não despreza a dose certa de ceticismo, necessária para quem exerce uma indiscutível ação cívica que, no seu caso particular, surge como uma potência intrínseca ao papel do intelectual no mundo contemporâneo.

É esta “potência intrínseca” do autor que nos interessa: a nossa linha de actuação será descortinar como Cardoso Pires, enquanto intelectual empenhado no mundo, actua no leitor e como essa actuação imbrica numa “experiência da vida em grandes cidades”.

Dissemos “linha”. Melhor seria dizermos “círculo”. À semelhança de Cardoso Pires, defendemos uma determinada linha, mas avançaremos em círculos cautelosos de caça persistente. A presente dissertação tem um olhar: a do leitor que tenta descobrir as estratégias que lhe são dirigidas pelo autor. O local onde as pode descobrir é só um: os

---

<sup>11</sup> Dentro do mesmo tema, interessa também o artigo de Petrov (2000).

textos das obras, lugar dessa literatura irónica, interrogadora e “desassossegadora” a que agora nos vamos dedicar.

### 3. CHAVE

Para começarmos o nosso percurso pela obra de José Cardoso Pires, vamos pegar em *Jogos de Azar*, onde Cardoso Pires juntou contos de duas obras anteriores, retiradas do mercado<sup>12</sup>: *Os Caminheiros e Outros Contos* e *Histórias de Amor*.

Um “leitor distraído”<sup>13</sup>, ou mais propenso a encaixes simplistas nesta ou naquela escola, pode encontrar nestes contos um carácter meramente testemunhal, sem qualquer simbolismo mais profundo, como se o autor estivesse apenas a descrever conflitos e problemas de uma sociedade que urge mudar (a posição do autor seria a de um empenhamento político entendido de forma linear). Embora alguns contos se possam encaixar na tradição neo-realista mais ortodoxa, quem os leia no âmbito de uma análise geral da obra do autor encontra facilmente pistas do que virá a seguir. Como o autor avisa em “Charrua Entre os Corvos”, introdução a *Jogos de Azar*, as várias fomes que perpassam estes contos, embora possam ser entendidas como mero testemunho de uma situação concreta que urge mudar, representam algo mais: a incapacidade do homem de se construir de forma completamente humana, uma amputação em sentido lato. Vejamos o que diz o autor nesse texto:

Mas — continuei eu a discorrer, a propósito da charrua na praia — a vida primária e as desigualdades primárias existem em 1963 à face da Terra. É legítimo que se ignorem? Deveremos reduzi-las à sua explicação «física? ou à responsabilidade colectiva?

Penso que não. Penso que elas dispõem de dimensões morais, isto é, literárias, que as ampliam de significado e as não limitam à mera patologia social. A fome não é apenas um problema de sobrevivência, é uma questão de impossibilidade do exercício das capacidades do homem e do seu rendimento como tal. E nesse sentido, a charrua entre os corvos (marinhos ou não, pouco importa) apresenta-se-me como uma imagem significativa.

[...] Para mim a charrua lançado 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 actividade que o tornam utilizável como homem. [*Jogos de Azar*: 12]

Repare-se: “dimensões morais, isto é, literárias” — José Cardoso Pires considera evidente a relação entre a dimensão moral e literária: a literatura é moral, a literatura

<sup>12</sup> As obras foram retiradas por ordem da Censura; no entanto, depois do 25 de Abril, o autor decidiu não republicá-las. Iremos considerar, nesta dissertação, apenas os contos presentes em *Jogos de Azar*.

<sup>13</sup> Como lhe chamou Alexandre Pinheiro Torres (1977)

tem uma função moral. José Cardoso Pires está empenhado no país, nas pessoas (e em si, como veremos) — a sua literatura tem implicações de identidade e de ideologia: por isso diz que a charrua é um símbolo da fome que, por sua vez, é um símbolo da amputação do homem, em sentido lato. Traduzindo: Cardoso Pires preocupa-se com a fome, que é um problema actual, mas não apenas como “objecto de resolução científica” (p. 11), “exotismo” (p. 11), “problema de sobrevivência” (p. 12). A fome representa a amputação humana e esta é uma questão moral que cabe à literatura abordar (e, porque não, ajudar a resolver). Neste sentido, Cardoso Pires aproxima-se dos escritores neo-realistas: a fome ainda é assunto de literatura. Critica-se os escritores a quem a fome já não seduz (p. 11), mas, obliquamente, critica-se também os “romancistas da miséria” que (subentende-se) reduzem a fome a meros “exotismos” (talvez inconscientemente). Ao dar uma dimensão moral às descrições que faz do mundo nos seus contos, José Cardoso Pires amplia a esfera de significação dos mesmos e fá-los ultrapassar a mera função descritiva ou documental dos romances neo-realistas ortodoxos. A sua literatura é mais universal, por isso mais humana (por poder ser aplicada a vários contextos). A “fome” de que fala o autor não é apenas a fome de estômago: representa metonimicamente toda a amputação, toda a falta, toda a desumanização. Consequentemente, logo nestes contos iniciais, José Cardoso Pires trata assuntos que vão muito para além da fome ou da miséria: observa a exploração entre explorados (o cego de “Os Caminheiros” é vendido por um mendigo a outro), a caça sexual (na violação de “Ritual dos Pequenos Vampiros”) e a incomunicabilidade entre a literatura e o mundo real (ou a idealização que a literatura faz do mundo) em “Uma Simples Flor nos Teus Cabelos Claros”. Temas que ultrapassam em muito a ortodoxia neo-realista e que são descritos num estilo de cariz expressionista e muito trabalhado que não se coaduna com a simples denúncia de misérias conhecidas. Isto porque a função moral da literatura, para José

Cardoso Pires, passa, em primeiro lugar e muito prosaicamente, por insuflar de imaginação os temas e as formas literárias. O neo-realismo, sem se aperceber, retira ao leitor a possibilidade da imaginação, da aplicação do que lê na sua vida, a capacidade para, através do pensamento e da reflexão, ir além do que está escrito: é, de certa forma, também uma amputação. José Cardoso Pires começa, portanto, por matar a fome de imaginação. Não é difícil de perceber, portanto, a tendência para a fábula, para a utilização de animais e para o cariz exemplar dos seus contos: são histórias de “proveito e exemplo”, histórias que alimentam o leitor, que têm um carácter moral. Mas, obviamente, não se fica por aqui. José Cardoso Pires entende a literatura não apenas como testemunho de uma determinada realidade, mas também como forma de actuar no leitor. A forma como o faz é o objecto do nosso estudo.

Como dissemos, estes contos têm em si muito do que viria a ser característico do autor em obras posteriores. No nosso entender, um desses contos possui mesmo aquilo que poderíamos considerar a chave para compreender, em grande medida, todo o conjunto da obra. É um conto inicialmente integrado em *Histórias de Amor*, recolhido posteriormente em *Jogos de Azar*: “Uma Simples Flor nos Teus Cabelos Claros”.

Este conto, como muitos textos de Cardoso Pires, parece simples ou mesmo pobre aos olhos do já referido “leitor distraído”. É constituído por dois textos intercalados, um em itálico, outro em redondo. O leitor percebe que o texto em itálico consiste em excertos de um livro que uma das personagens do texto em redondo está a ler. À excepção da última frase do conto, o texto em redondo é constituído exclusivamente por diálogo. O conto apresenta, portanto, dois mundos: o mundo descrito pela literatura e o mundo real onde se insere o leitor (que, por sua vez, é uma personagem de um conto). Estas duas realidades são apresentadas ao leitor de forma estanque: não parece haver qualquer interpenetração entre as duas. Quando o leitor (ficcional) tenta contar à mulher

o que se passa no livro que está a ler, ela ridiculariza a história e o marido acaba por arrumar o livro. Estas duas realidades são satirizadas (nunca de forma directa — não nos esqueçamos que o texto do livro que o leitor ficcional lê é transcrito sem qualquer consideração do narrador e a acção entre o leitor e a mulher é descrita por diálogo) em separado: o texto em itálico aparece ao leitor do conto como demasiado idealizado (critica-se a idealização abstracta de certa literatura) e o texto em redondo surge ao leitor como diálogo típico de um casamento disfuncional — o leitor ficcional e a sua mulher não se sabem ouvir mutuamente. O confronto entre os dois textos também ajuda a satirizar cada um deles: o carácter de idealização irrealista do texto em itálico é potenciado pelo confronto do casal feliz do texto com o casal “real”; o desconcerto do casal “real” é mais palpável por sabermos que o marido está a ler um retrato de um casal feliz. Critica-se também a insensibilidade do homem para com o mundo real e a insensibilidade da mulher para com o mundo imaginário da literatura. Este conto apresenta-nos, portanto, duas oposições: o leitor e a sua mulher e ainda o mundo da literatura e o mundo real. Estas duas oposições aparecem-nos num círculo impotente: num *círculo* porque continuamente voltamos a um e a outro texto (a disposição do conto ajuda a tal leitura circular) e *impotente* porque os dois mundos não se fecundam, não mexem um com o outro (apenas a leitura em conjunto dos dois permite ao leitor “real” misturar as duas realidades e tirar as suas conclusões) — há um *divórcio* evidente (embora não explícito) entre a literatura e a vida que reflecte a separação emocional que o leitor “real” intui entre as duas personagens do diálogo em redondo. Ao mostrar estes opostos e esta falta de contacto (sem nunca dizer nada nem dar a sua opinião directamente sobre o que mostra), José Cardoso Pires tenta “obrigar” o leitor a reflectir. Esta reflexão é livre: os factos ficcionais são apresentados sem explicações narrativas. O leitor, porém, com a sua necessidade de explicar e narrativizar, procura explicações. Este método “minimalista”

fá-lo observar as costuras da história e ilumina de forma particularmente forte o que se narra. Quem lê o conto percebe a situação absurda — um leitor fictício lê uma história sobre um casal feliz, mas o próprio acto de leitura serve para o afastar da sua mulher e criar um afastamento irremediável entre o que se lê e o que se vive. Se o leitor compreende a situação que se descreve e percebe o absurdo da mesma sem que o narrador lhe diga o que quer que seja, o efeito da história é muito maior (o autor não assume uma atitude paternalista perante o leitor: confia na sua inteligência). O objectivo do autor é, portanto, quebrar o círculo e interpenetrar os mundos opostos que descreve, com o objectivo de fazer surgir algo de novo (neste conto, os mundos estanques serão, precisamente, a literatura e o mundo real, mas há muitas outras realidades opostas descritas em muitas das suas obras).

Este pequeno conto pode dar-nos a chave para ultrapassar um nível simplista de leitura das obras de José Cardoso Pires. Não se trata apenas de mostrar ao leitor um casal disfuncional; trata-se de pegar num determinado facto humano e dar-lhe conotações simbólicas que permitem várias leituras, vários níveis de interpretação e uma nova forma de ver a realidade. É nesta perspectiva que iniciamos o estudo dos romances e dos seus espaços fechados (São Romão, Gafeira, Casa da Vereda, Lisboa, Portugal). Também estes espaços apresentam oposições profundas e também estas oposições podem ser lidas como mero testemunho (em especial, as primeiras obras) não muito distante da literatura neo-realista ou, em alternativa, como ponto de partida para a descoberta do que se esconde por baixo da simples aparência, à espera do leitor.

#### 4. ESTRATÉGIAS DE DESASSOSSEGO

José Cardoso Pires inicia, logo nos contos de que já falámos, aquilo que podíamos chamar de “estratégia de desassossego do leitor”. Por outras palavras, as obras de Cardoso Pires foram escritas com a intenção de acordar o leitor do sono de que se fala no final de *O Delfim* (“O sono. Sono...”, p. 264)

São, portanto, obras empenhadas, em primeiro lugar, no próprio leitor. Como iremos mostrar ao longo do nosso percurso, Cardoso Pires mostra a quem o lê um espaço com uma determinada configuração (autoritária), vários crimes ou gestos que tentam *desassossegar* esse mesmo espaço e, por fim, o regresso a uma determinada normalidade, ou melhor, a confirmação da autoridade anterior no mesmo espaço apertado. Ora, Cardoso Pires não pretende apenas mostrar: quer actuar no leitor e dar-lhe pontos de fuga a esse círculo de horror. Para tal, assume, como não podia deixar de ser, um determinado leitor que, como facilmente se percebe, não é todo e qualquer leitor que pegue numa obra de Cardoso Pires.

Nas últimas décadas, a importância do leitor tem sido sublinhada por vários críticos e teóricos da literatura, assumindo-se como um dos filões mais fecundos da produção teórica dos últimos tempos (o chamado “reader-response criticism” ou ainda a chamada “estética da recepção”). Mas, como reconhece Rimmon-Kenan, este enfoque em quem lê deu azo a variadas concepções do próprio conceito de “leitor”:

[W]ho is the reader I am talking about? Is he the ‘Actual Reader’ (Van Dijk, Jauss), the ‘Super-reader’ (Riffaterre), the ‘Informed Reader’ (Fish), the ‘Ideal Reader’ (Culler), the ‘Model Reader’ (Eco), the ‘Implied Reader’ (Booth, Iser, Chatman, Perry), or the ‘Encoded Reader’ (Brooke-Rose)? An analysis of the similarities and differences among the concepts underlying this plethora of appellations would take me far beyond the specificity of narrative fiction. It is sufficient for my purpose to point out that the list yields two diametrically opposed views and various nuances between them. At one extreme the concept is of a real reader, whether a specific individual or the collective readership of a period. At the other, it is a theoretical construct, implied or encoded in the text, representing the integration of data and the interpretative process ‘invited’ by the text. [Rimmon-Kenan 2002: 119-120]

Portanto, distinguem-se dois extremos na concepção de leitor: um que toma em consideração o leitor ou leitores reais que lêem determinado texto em determinada época e dentro duma cultura específica; outro que olha para o leitor como pura construção textual, implicado pelas pistas deixadas no texto e construído neste. Ora, a nós não nos interessa exactamente qualquer tipo de leitor empírico (cujas infinitas leituras possíveis nos deixariam enredados numa análise sem nexos), mas também não tem interesse para a nossa análise limitarmo-nos a reconstruir o leitor implicado no texto. O nosso objectivo é perceber como o leitor empírico se pode tentar conformar ao leitor implicado pelo texto de forma a conseguir produzir o texto mais completo possível (porque o leitor também é produtor do texto). Para isso, tentaremos seguir o caminho do leitor de segundo nível descrito por Eco:

Há duas maneiras de passear num bosque. Uma é experimentar um ou vários caminhos (de modo a sair do bosque o mais depressa possível, ou chegar a casa da avó, do Pequeno Polegar, ou de Hänsel e Gretel); a segunda é caminhar de modo a descobrir como o bosque é e por que são acessíveis certas veredas, e outras não. Igualmente, há duas maneiras de percorrer um texto narrativo. Este dirige-se, acima de tudo, a um leitor modelo do primeiro nível, que quer saber (e como razão) como acaba a história [...]. Mas todo o texto se dirige também a um leitor modelo do segundo nível, que se interroga sobre que espécie de leitor a história gostaria que ele se tornasse, e deseja descobrir como procede o autor modelo que o vai guiando. Para se saber como acaba a história, normalmente basta lê-la uma vez. Mas para se identificar o autor modelo, é preciso ler o texto muitas vezes, e certas histórias têm de ser lidas vezes sem fim. Só quando os leitores empíricos descobrirem o autor modelo e tiverem compreendido (ou tão-só começado a compreender) o que ele queria deles, é que se tornarão leitores modelo de pleno direito. [Eco 1997:33]

O que está subjacente a estas palavras de Eco é a convicção que o leitor empírico, se ler com atenção (e várias vezes) determinado texto literário, compreende as estratégias do autor e consegue aproximar-se do “leitor modelo” determinado por cada texto. É este movimento de aproximação que tentaremos encetar. Para isso, temos de ter em conta que um texto não só exige determinadas competências ao leitor, mas também o ensina a ler:

Just as the reader participates in the production of the text's meaning so the text shapes the reader. On the one hand it 'selects' its appropriate reader, projects an image of such a reader, through its specific linguistic code, its style, the 'encyclopedia' it implicitly presupposes [...]. On the other hand, just as the text pre-shapes a certain competence to be brought by the reader from the outside, so in the course of reading, it develops in the

reader a specific competence needed to come to grips with it, often inducing him to change its previous conceptions and modify his outlook. The reader is thus both an image of a certain competence brought to the text and a structuring of such a competence within the text. [Rimmon-Kenan 2002: 118-119]

Para uma leitura produtiva dos textos a que nos propusemos, teremos, pois, de nos deixar levar pelo jogo proposto pelo texto:

Por conseguinte, devemos observar as regras do jogo e o leitor modelo é alguém deseioso de jogar esse jogo. [Eco 1997: 16]

Em resumo, a distinção entre leitor empírico e leitor modelo é válida (como já tantos o provaram), mas a nós interessa-nos descobrir as estratégias do autor para que essa distinção se desvaneça o mais possível, assumindo o jogo de cada texto e jogando-o. Mas quem é o autor que define as estratégias? Como diz Eco:

Quem define estas regras do jogo e estas limitações? Por outras palavras, quem constrói o leitor modelo? — É o autor — dirão de imediato os meus pequenos leitores. Mas depois de procedermos, com tanta dificuldade, à distinção entre o leitor modelo e o leitor empírico, deveremos pensar no autor como uma entidade empírica que escreve a história e decide que leitor modelo deve construir, por razões porventura inconfessáveis e que só o seu psicanalista conhecerá? Digo-vos desde já que pouco me interessa o autor empírico de um texto narrativo (ou de qualquer outro). Sei que ofenderei muitos dos que me ouvem, que talvez passem muito tempo a ler biografias de Jane Austen, Proust, Dostoievski ou Salinger, e percebo perfeitamente que seja maravilhoso e excitante penetrar nas vidas privadas de pessoas reais que acabámos por amar como se de amigos íntimos se tratasse. [Eco 1997: 17-18]

Pois nós, tal como nos interessa aproximar o mais possível o leitor empírico do leitor modelo implicado pelos textos que estudamos, também queremos aproximar o autor modelo do autor empírico, no sentido em que o nosso estudo tenta discernir quais os objectivos das estratégias de José Cardoso Pires enquanto actuante no leitor. A nossa leitura da obra de Cardoso Pires é uma leitura da obra enquanto empenhamento no leitor empírico. Por outras palavras, este nosso autor quer que o leitor se assuma como modelo (ou seja, que haja a maior correspondência possível entre o leitor empírico e o leitor modelo); para isso estabelece estratégias de mostrar, acordar, desassossegar. Por conseguinte, a divisão entre “autor modelo” e “autor empírico” e “leitor modelo” e “leitor empírico” tenderá, no nosso estudo, a confundir-se propositadamente — o que não significa que não sejam divisões pertinentes: apenas queremos mostrar que Cardoso Pires

estabelece um conjunto de estratégias para caçar todos os leitores e torná-los “leitores modelos”, capazes de apreenderem o texto e por ele serem conduzidos a determinado lugar — por outras palavras, a *libertarem-se* através do texto (mas isto só será compreensível mais adiante).

Claro que, dito isto, não deixamos de compreender que, como qualquer autor, Cardoso Pires tem um leitor base (um “leitor ideal”) a quem se dirige. Antes de avançarmos, teremos de propor uma configuração desse “leitor base”. Afinal, essa compreensão é essencial para que qualquer leitor se torne “leitor modelo” e leia produtivamente os textos de que nos ocupamos. Ora, em primeiro lugar, o leitor a quem José Cardoso Pires se dirige é um leitor que conhece a realidade portuguesa, nas várias épocas em que as obras foram sendo publicadas: só assim compreenderá certas alusões, algumas ironias, determinados sentidos. Em segundo lugar, é um leitor que tem presente várias formas literárias e artísticas: o romance *tout court*, o romance policial, o cinema, a poesia, a pintura. É combinando de forma original estes dois planos da “enciclopédia de conhecimentos” do leitor, desajustando ou aproximando as suas obras de vários paradigmas artísticos e, desta forma, iluminando de forma particular a realidade portuguesa, que Cardoso Pires joga com o leitor e lhe mostra mais do que o próprio presume, quando entra na obra. Ao jogar com géneros e formas conhecidas, Cardoso Pires pisca o olho ao leitor, que se enreda no prazer da leitura, abrindo, ao longo do caminho, os olhos para realidades que não conhecia.

Por último, e para que fique clara a posição em que nos pomos para encarar a obra de Cardoso Pires, o leitor não é inocente: sabe o que muda com a revolução, sabe quem é o autor, sabe aquilo que pode esperar desse mesmo autor. José Cardoso Pires, como veremos, também joga com essas expectativas pouco inocentes, nem que seja

obrigando o leitor a ver de novo, a fingir-se de inocente, a esquecer esquematismos e simplismos.

Acima de tudo, o leitor tem de ter vontade, tem de tentar jogar o jogo do texto e tentar ser, nem que seja apenas no espaço que dura a leitura, o “leitor modelo” proposto pelo autor. Mas para isso também teremos de ser criativos: este nosso percurso é uma tentativa de cartografar o caminho que o autor, através dos textos, nos quer mostrar, enquanto leitores. Veremos onde vamos parar. Mesmo que não seja exactamente o local que o autor tinha em mente (ou seja, mesmo que não nos transformemos no “leitor ideal” que o autor empírico tinha em mente), será o local que os textos nos propuseram (que o “autor modelo” que lemos nos textos nos propôs); acima de tudo, não será nunca o mesmo local donde partimos. O que já é alguma coisa.

O local para onde, à partida, o leitor é transportado quando abre um dos romances que vamos passar a analisar (*O Anjo Acorado*, *O Hóspede de Job*, *O Delfim*, *Balada da Praia dos Cães* e *Alexandra Alpha*) tem a configuração de um espaço apertado, onde o desconforto das personagens é evidente. Este espaço apertado é uma configuração particular que se sente a vários níveis: tanto pode ser uma casa (a Casa da Vereda, de *Balada da Praia dos Cães*), uma aldeia (São Romão, em *O Anjo Acorado*, apertada entre a terra e o mar), uma vila (a Gafeira, em *O Delfim*), uma cidade (Lisboa, em *Alexandra Alpha*), um país (Portugal, em todos os romances). Este tipo específico de “aperto” e falta de respiração está também simbolizado em vários elementos que aparecem ao longo das obras: a lagoa de *O Delfim*, a cela de Floripes, a própria existência precária enquanto casal de João e Guida em *O Anjo Acorado*<sup>14</sup>.

Como veremos, o espaço destes romances é, à partida, um espaço social apertado, hierarquizado, aparentemente ordenado mas palco de pulsões e sentimentos fortes e

---

<sup>14</sup> Um dos símbolos mais claros deste “aperto” é o frasco de insectos que Elias contempla no final de *Balada da Praia dos Cães*.

anárquicos, que resultam em certas explosões, que rapidamente são encobertas pela aparência mansa da normalidade. Ou seja, estes romances apresentam-nos um espaço que é facilmente identificável como uma aldeia. Esta aldeia caracteriza-se, como veremos, por estar assente numa determinada ideologia e na voz duma autoridade violenta e frustrada, que infecta a vida social das personagens a vários níveis.

Vejamos então o que mostra destas aldeias o autor ao leitor.

## A. CRIME NA ALDEIA

São Romão. Cercal Novo. Gafeira. Casa da Vereda. Aldeias ou espaços fechados em que a acção dos primeiros romances de José Cardoso Pires<sup>15</sup> se encerra ou se concentra em grande parte. E acrescentaríamos outros dois: Lisboa e Portugal — outros dois espaços fechados, uma “cidade à medida da aldeia” (*O Anjo Acorado*: 11) e um país que é “um segredo bem guardado” (“*Europe’s Best Kept Secret, Balada da Praia dos Cães*: 7; *Balada da Praia dos Cães*: 229).

Ora, o que acontece nestes espaços fechados que mereça ser contado? Em *O Anjo Acorado* e *O Hóspede de Job*, a acção é mínima ou demasiado dispersa para o “leitor distraído” de que fala Alexandre Pinheiro Torres (Torres 1977: 153). Ao leitor habituado a livros com enredos enleados, acções variadas e técnicas convencionais de *contar uma história*, estes dois romances parecem despídos, despojados de acção, onde, chegados ao fim, parece que as personagens estão no mesmo sítio de onde partiram, parece que nada mudou ou mudou muito pouco. Em *O Delfim*, o leitor fica desconcertado: há um crime, é certo, mas não se compreende realmente o que se passou — este é um romance em que o objectivo é, “sobretudo, contar *o modo como a história se conta*, ou melhor, o modo como a história se revela, e, ao revelar-se, se oculta [...]” (Coelho 1999: 12). Mesmo em *Balada da Praia dos Cães*, onde as convenções do policial parecem prometer uma acção mais consentânea com o desejo de excitação rápida de cada leitor, o autor prega uma rasteira e leva o leitor mais fundo do que ele, porventura, quereria ir — uma armadilha, um jogo, uma caça: é disso que se trata.

O leitor fica perdido, porque as suas expectativas não são cumpridas. O narrador afasta-se da narração — o narrador dos romances cardoseanos é uma criatura fugidia e misteriosa. Mesmo em *O Delfim*, romance de narrador homodiegético, o narrador não se

---

<sup>15</sup> *O Anjo Acorado*, *O Hóspede de Job*, *O Delfim* e *Balada da Praia dos Cães*, respectivamente.

mostra especialmente complacente para os hábitos de facilidade do leitor. O narrador não guia ao leitor nesta *terra incognita* que é o espaço romanesco de José Cardoso Pires. Assim, o leitor – mesmo que à primeira vista julgue não ver nada porque está habituado a que lhe digam tudo — vê-se obrigado a pensar, a repensar e a ver por si: como se os romances fossem um filme sem narrador e sem guião (a impressão é enganadora — há sempre um guião<sup>16</sup>). O leitor tem de (re)aprender a ler quando enfrenta José Cardoso Pires.

Em *O Anjo Ancorado*, o “automóvel aberto, rápido como o pensamento” (p. 11), que atravessa São Romão é uma “chama de rastilho a romper no asfalto” (p. 11) que, no final do romance, desaparece como “uma sombra a correr atrás de dois focos malditos de luz” (p. 108). Terá mudado alguma coisa em São Romão ou no casal que passa a tarde ao pé da falésia? O rastilho a que se compara o carro no início não provoca, aparentemente, qualquer explosão.

Em *O Hóspede de Job*, perante a desolação de um cenário onde as personagens são hóspedes malditos numa terra maninha, questionamo-nos se algo aconteceu no final, no país cujo tempo continua ao mesmo ritmo (“O relógio da praça bateu o meio-dia. / Uma sentinela gritou às armas...”, p. 155), se o país (Job) visitado por Gallagher (hóspede) avançou algum passo na marcha de fome e miséria onde se mantém.

Em *O Delfim*, o crime passa e a lagoa continua impenetrável após a pequena agitação provocada pelos acontecimentos misteriosos da Casa da Lagoa (“[c]hegam mais barcos, fazendo círculo, e em tudo isto há um não sei quê de cerimónia”, p. 261). Quando o Autor volta à Gafeira, instala-se no mesmo quarto (“precisamente no mesmo quarto”, p. 36) e vê a mesma paisagem, o mesmo *largo* e, ao fundo, os vestígios da mesma lagoa parada, ou seja, instala-se no mesmo tempo e no mesmo espaço de onde saíra um

---

<sup>16</sup> Esta linguagem cinematográfica tem propósito em relação à obra de José Cardoso Pires: já Lepecki (1977) estuda a relação entre as obras de Cardoso Pires e a Sétima Arte.

ano antes: o círculo fechara-se, voltara a névoa e “o sono, o sono” (p. 264), sentimento próprio de um tempo parado, simbolizado pela lagartixa na pedra. O Autor fica à espera de novas manhãs e de outra leitura, não a “palavra veneranda de um certo abade” (p. 36), mas uma “que não traga a lagartixa na portada como um ex-libris” (p. 264).

Os acontecimentos de uma outra casa, desta vez a Casa da Vereda, parecem também não fazer moossa no regime e no país, em *Balada da Praia dos Cães*. O crime também passa e os culpados, na realidade, parecem ter ajudado o regime a conservar o tempo parado (o tempo da lagartixa de *O Delfim*). O país continua a ser “*Europe's Best Kept Secret*”, a lagoa e a Gafeira continuam em silêncio.

Já em *Alexandra Alpha*, a explosão final simboliza a anulação das mudanças conseguidas pelas personagens. O país que termina do romance não parece assim tão diferente daquele que acompanháramos logo na primeira parte.

Pouco parece mudar, nestes romances. Por vezes, parece que nada se passa. A acção resume-se ao aparecimento de elementos ou acontecimentos que, uma vez consumados, não parecem deixar rasto ou sequer alterar a realidade. O carro vermelho passa, o hóspede parte, o caçador volta à mesma Gafeira todos os anos, o regime mantém-se impassível perante insurreições que se anulam a si mesmas. Temos um tempo em círculo, que volta ao mesmo local após pequenos fogos-fátuos que desaparecem (o carro, o crime, o hóspede). Quando Elias, no final de *Balada da Praia dos Cães*, passeia por Lisboa, vê tratadores enjaulados que “pareciam vaguear sem destino” (p. 229). Repare-se: *pareciam*. Nestas obras, nada acontece — *aparentemente*. Como diz Antonio Tabucchi (1996: 4): “Na realidade, tudo acontece”.

Mas acontece o quê? Que quer o Autor mostrar ao seu Leitor? Começemos a investigar este outro crime, começando a investigar as pistas que nos são fornecidas (os textos), para lavrar uma sentença possível.

## 1. Primeiras pistas: São Romão e Cercal Novo

O primeiro romance do autor, publicado em 1958, foi *O Anjo Ancorado*. Neste pequeno romance-conto, temos um casal ocasional que vai passear junto por se sentir separado da sociedade onde se encontra. Forma-se um “nós” oposto a um “eles” que, dentro do horizonte de expectativas do leitor, ocasionaria um “encontro”, com consequências visíveis (sexuais ou não<sup>17</sup>). Mas aquilo a que o leitor assiste, sem que o narrador o diga, é a um desencontro entre as duas personagens e um desencontro ainda mais brutal entre o casal e o mundo para onde este vai passear (São Romão).

Estamos, portanto, sob o signo da oposição: oposição na intimidade (entre o casal putativo que o leitor tenta ler enquanto união sem que tal se concretize) e oposição no mundo alargado da sociedade – oposição entre o mundo do casal e o mundo de São Romão.

Analisemos com mais atenção as oposições apresentadas no romance. O casal, em primeiro lugar. É através da linguagem utilizada por Guida e por João que se percebe um desencontro fundamental: João e Guida têm duas linguagens para falar do mundo e essas linguagens desencontram-se sem apelo nem agravo (*O Anjo Ancorado*: 16-17):

A companheira tinha-se chegado. Fumava e olhava. Não tardou muito, disse:

«Deve ser terrível o espectáculo do fundo do mar.»

E logo a seguir:

«Ou maravilhoso, quem sabe? Terrível ou maravilhoso como muitas coisas que há no mundo. Será assim, João?»

O homem bem a ouvira, bem. Mas não quis adiantar conversa, preocupado como estava com a caça aos sargos e com a luta que possivelmente iria travar com alguns deles. Pôs-se a fazer movimentos para se aquecer. Tronco dobrado, para baixo e para cima, um, dois, um, dois, e neste vaivém dizia em pensamento: «Terrível ou maravilhoso, aí está um verso de mau poeta. Terrível ou maravilhoso.» E em voz alta: «Ouça uma coisa, Guida. Você nunca fez poesia?»

Não esperou pela resposta; ou pelo menos não precisou de a saber.

«Fez», concluiu logo a seguir; mas só para ele e sem parar os exercícios. «Fizeste a tua poesiazita, claro que fizeste. Um, dois... Terrível ou maravilhoso... um, dois... Tudo é terrível enquanto se não conhece. Diário aos quinze, poesia aos vinte. Um, dois... abaixo, acima... um dois...»

<sup>17</sup> Contra as expectativas de Guida (e do leitor), o encontro não tem consequências sexuais: “Vendo-o naquilo, Guida, a rapariga, calculou (com algum desgosto, mas enfim) que ele passasse às corridas de peito feito e ao pino, como é uso no primeiro encontro da praia. / Calculou mal, pelos vistos. O homem foi simplesmente ao carro buscar toalhas e um frasco de óleo contra o frio.” [*O Anjo Ancorado*: 17]

Repare-se como às palavras sentimentais e de “poesia” de Guida, João responde em pensamento enquanto faz flexões. Há um contraste marcado entre a “poesia” de Guida e a perspectiva física com que João encara o mundo, reticente em entrar em jogos de palavras. Este contraste entre um mundo idealizado e um mundo que se tenta viver no contacto físico com o mesmo reflecte-se também nas ideias que Guida teria para a tarde (e que se intuem em certos gestos da rapariga — como o abraço a João) e aquilo que a tarde veio realmente a ser: um jogo de caça de João (onde Guida tem apenas um papel secundário). O leitor (tal como Guida) tem uma narrativa pré-inscrita nos seus olhos pouco inocentes: sabe que um romance (que é o que tem na mão) costuma relatar encontros e personagens que evoluem, que dialogam e que mudam em contacto umas com as outras. Pois o que encontra em *O Anjo Acorado* são duas personagens que não se encontram, que não formam um verdadeiro casal, que falam em monólogos sem verdadeira comunicação, que não mudam. Daí a aparente falta de acção. Sob o manto de uma narrativa com todas as marcas próprias das histórias contadas por um narrador tradicional (“Num dia de Abril...”, p. 11; “Andava naquelas paragens um velho muito velho...”, p. 65), o autor escapa ao horizonte de expectativas do leitor. Este, desorientado, tem de escavar mais fundo para ler o romance.

Escavemos mais fundo — e será este o nosso objectivo daqui para a frente, em relação a esta e a outras obras de José Cardoso Pires.

Temos dois espaços apertados entre os quais viajam João e Guida: a Casa da Parede e São Romão. O leitor sente as diferenças entre os dois espaços, as diferentes linguagens utilizadas pelos habitantes de ambos. É fácil estabelecer a oposição entre ambos (o leitor será levado até a pensar o romance em termos de uma simples e estafada oposição cidade-campo; mas, como veremos, nada é assim tão simples). Mas, se virmos bem, ambos os mundos têm oposições internas próprias. Os habitantes da Casa da Pare-

de têm as suas próprias divisões, como vimos: João e Guida são ambos “renegados” nesse espaço e abandonam-no em busca de qualquer outra coisa. Em São Romão, uma aldeia permeada de necessidades e sem tempo para luxos como o são oposições e divisões escancaradas, há indícios de divisões, por exemplo quando o dono da tenda se mostra distante perante a conversa do velho:

Voltou-se para o taberneiro, esperançado em que ele lhe desse uma opinião. O outro, nem uma nem duas. Não era com ele, ouvia, olhava. Já não seria homem novo, se bem que não fosse velho. Chovesse ou fizesse sol nunca andava senão de alpercatas e camisa verde de legionário, ou parecida com a dos legionários, cheia de remendos e de sebo. [*O Anjo Ancorado*: 86]

Poderia pensar-se que o casal estabelece uma oposição entre si e o resto do mundo, visto não se identificar com a Casa da Parede e muito menos com São Romão. Este tipo de oposição entre um casal e o resto do mundo corresponde à visão que o leitor transporta para o romance: a visão sentimentalista de um amor “contra tudo e contra todos”. No entanto, o casal leva consigo, inconscientemente, o mundo de palavras e discussões vãs da Parede para São Romão. Além disso, dentro do casal, João e Guida situam-se também em planos diferentes: João é o caçador e Guida a pessoa que se compraz (ou é obrigada a comprazer-se) com efervescências de palavras sem verdadeiro significado prático. Não há nenhuma comunhão entre o casal que possibilite estabelecer uma identidade no seio do mesmo que se possa distinguir do resto do mundo. A identidade do casal é falhada e ilusória. Como afirma António Tabucchi (Tabucchi, 1990: 3), este romance “fala exactamente disso: da infelicidade e da solidão”.

A oposição central deste romance é, obviamente, entre o mundo representado por São Romão e o mundo representado pela Casa da Parede, mundos que entram em contacto através do (não-)casal. O mundo de São Romão contacta com o casal através do rapazito que tenta vender as rendas de Peniche e do velho que caça o perdigoto. O rapazito aproxima-se do casal em gestos de caça, como quem monta uma armadilha para que a presa não possa escapar (*O Anjo Ancorado*: 24-25):

Então, a passo cauteloso, de cão batido, foi-se chegando. Tinha um grande desejo de admirar tudo aquilo de perto, o arpão, as barbatanas, os tubos de ar e, principalmente, a faca que o caçador da cidade acabava de pôr à cinta. Mas não devia esquecer a mercadoria que trazia consigo, esse sinal caprichoso envolvido num papel — e compreendeu que não podia distrair-se, isso nunca. O seu entendimento de criança que faz pela vida dizia-lhe que os homens são mais desprendidos e mais largos em dar do que as mulheres; por conseguinte, ao ataque e já. Tinha de aproximar-se, voltar à carga, por muito acanhamento que sentisse. «Vamos?», disse. E então pôs-se a rondar, distraído aqui, de orelha fita mais adiante, mas sempre alerta, sempre de faro levantado. Quando os outros menos esperavam, tinham-no à perna, a cautelosa distância, bem entendido, e mudo e de olhos baixos.

O casal acaba por dar dinheiro ao rapazito. No entanto, há um desentendimento fundamental entre o entendimento da função do dinheiro. Para o casal (para Guida, principalmente), o dinheiro é uma esmola:

Estava nisto quando lhe saltou diante dos olhos uma moeda de prata a rebrilhar. Dez escudos, uma rodela de luz, pesada, imperiosa. E era o cavalheiro da cidade, era o dono do carro cor de fogo e do tesouro de facas e arpões que lhe acenava com ela e lha deixava na palma da mão.

«Para a tua irmã...»

Recebeu a oferta a medo, sem coragem para agradecer. Murmurou apenas:

«Daqui a bocado trago a renda.» E fugiu a sete pés para São Romão.

«Deixa lá a renda», gritou-lhe a jovem a despedi-lo. [*O Anjo Ancorado*: 25]

Para o rapazito e para a sociedade de São Romão, o dinheiro é a antecipação do pagamento de um trabalho (a renda), que será pago na totalidade depois de entregue:

«Ah, já pagaram?» O velho do perdigoto apalpou o queixo, com ar de caso. «Bom, se já pagaram muda a coisa de figura. Mas olha, pequeno, se deres fé de eles abalarem avisa-me.»

«Sim, senhor.»

O tendeiro, depois de ter apontado a despesa com o lápis que o povo diz de dois bicos embora só tenha um, o tendeiro tinha-se interessado pela conversa. Interessado, não é bem. Ouvia, olhava.

«Aquilo, antes do pôr-do-sol não se vão», calculou o velhote. «Eles disseram para que horas queriam a renda?»

«Não, senhor.»

«Está visto. Contam demorar-se. Doutra maneira tinham marcado hora e tudo.» [*O Anjo Ancorado*: 85-86]

Este contraste de perspectivas esconde mais do que parece à primeira vista: para São Romão, o dinheiro é parte de uma transacção comercial, um trabalho que é necessário à subsistência, mas também parte essencial de uma certa dignificação das suas pessoas (não estão a pedir esmola, estão a oferecer trabalho). Guida, apesar da sua “má consciência burguesa” (como lhe chama Tabucchi), não percebe esta subtilidade. Em relação ao velho, há uma oposição entre a forma de Guida e o velho encararem o perdigoto:

a rapariga tem pena do mesmo (uma forma de sentimentalismo), enquanto o velho necessita do mesmo para se alimentar.

«Perdigoto?», acudiu Guida. «Mostre lá.»  
O velhote obedeceu. Com muito jeito entregou-lhe a ave e pôs-se de parte a presenciar.  
«Tão mimoso, não é? Olhe o biquinho, João. E a penugem? Tão fofinha, tão certa. [O Anjo Acorado: 77]

«Pequeno ou grande, menina, é um pássaro. E um fino pássaro, essa lhe garanto eu.»  
Calou-se, de olhinhos sabidos muito apertados. Como não lhe respondessem, estendeu a mão para o perdigoto, preparando-se para abalar:  
«Pequeno ou grande, tomara eu, menina, muitos como esse.»  
«Para comer?»  
«E então? Com umas pedrinhas de sal, azeite e meio pão fica um homem almoçado.» [O Anjo Acorado: 79]

Como se vê, há um contraste entre as boas intenções de Guida (e a sua futilidade absoluta no que se refere ao pássaro) e as “más intenções” mas inerente dignidade da caça enquanto produto da necessidade de subsistência. A oposição é entre a vida real (de caça e de trabalho) e a vida ilusória de Guida, imersa em círculos de palavras sem ligação à realidade, num sentimentalismo que se nega a si mesmo. O casal embrenha-se em jogos de palavras, não necessitando de se preocupar com as necessidades básicas. A sociedade de São Romão tenta subsistir num mundo (“primitivo”) em que a caça e a subsistência ainda imperam. Nesse desencontro radica o desencontro final:

«Asqueroso, o estupor do velho. O que o bandido merecia era que voltássemos atrás e lhe déssemos uma lição.»  
Entraram de rompante na aldeola. A meio da rua saltou-lhes o garoto dessa tarde, a acenar com o embrulho da renda. Nem afrouxaram. Da janela, a Ernestina, e da porta, a mãe, ambas viram o pequeno espalmar-se por inteiro contra a parede para não ficar esmagado. De toda a parte correu gente a ampará-lo:  
«Tu magoaste-te, menino?»  
Mãe, irmã, vizinhas e tendeiro, não houve quem não ficasse atordoado, como se o automóvel, ao passar, lhes tivesse aberto o chão debaixo dos pés.  
«Selvagens», murmurou o taberneiro, virando-se para o belo carro vermelho que ia longe, na estrada. «Selvagens», berrou logo a seguir, com toda a raiva que cabia dentro dele.  
O carro já não era vermelho nem pardo, era uma sombra a correr atrás de dois focos malditos de luz.  
«Selvagens, ouviram? Selvagens. Cães, refinados cães.» [O Anjo Acorado: 188]

Perante este desencontro, o leitor tem duas opções: ou fecha a obra sem pensar e sem se interrogar sobre causas deste desencontro e formas de o ultrapassar, ou assume o desafio do autor e reflecte, pensa, constrói todas as outras histórias que se escondem sob esta simples narrativa. Compreende que é necessário um determinado movimento de fuga a este estado de coisas, a esta impotência circular, a estas oposições sem sentido.

Passemos ao seguinte romance do autor, *O Hóspede de Job*. Este é, segundo muitos, o mais tipicamente neo-realista dos romances de Cardoso Pires<sup>18</sup>. Apesar disto, o facto é que, também aqui, a literatura cardoseana ultrapassa em muito os estritos limites do que normalmente se considera “literatura neo-realista”. Se a incompletude que sentimos em *O Anjo Ancorado* é uma manifestação da fome referida na “Charrua entre os corvos”, já em *O Hóspede de Job* as limitações impostas ao desenvolvimento humano são descritas através das metáforas da guerra e da amputação (e, em menor grau, da animalização). Mantém-se a presença de mundos incommunicantes: os militares e seus jogos de violência gratuita e o mundo do trabalho ou da falta dele, por onde cirandam as restantes personagens. Petrov descreve esta oposição da seguinte forma:

O livro, cujo título metaforiza a presença de uma potência militar estrangeira em terras de Portugal, é construído em forma de sequências que abarcam várias acções, distribuídas em dois espaços, bem delineados e de sinais opostos: o do «jogo?» e o da «fome» [...]. [Petrov 2000: 76].

Todo o ambiente militar descrito na obra representa uma oposição entre o mundo de quem manda e de quem é mandado que supõe uma amputação de ambos os lados. Falta aqui uma univocidade, uma unidade de sentido e de acção: o país não avança em conjunto, como pretende a autoridade que não se nomeia, mas sim eivado de oposições

<sup>18</sup> Como afirma Petrov (2000:76) “[D]ois elementos corroboram a ideia de que de todos os romances de José Cardoso Pires este é o mais «neo-realista»: a *escolha das personagens*, camponeses que lutam pela sobrevivência, e o *espaço físico*, a região do Alentejo, quase sempre privilegiada pelo romance neo-realista.” Petrov, no entanto, enumera no seu estudo várias características que mostram como a escrita de Cardoso Pires, mesmo em *O Hóspede de Job*, não se “cristalizou num ponto próximo à estética neo-realista dos anos 40” [Petrov 2000:76].

e de imposições. Mas para além da separação entre dois mundos, está também presente, em *O Hóspede de Job*, um grau de violência exercido por um desses mundos sobre o outro (o mundo militar, que representa metonimicamente todo o aparelho autoritário, exerce violência sobre “os outros”) e ainda um determinado grau de resistência a essa violência (simbolizada na figura de Floripes)<sup>19</sup>.

Este cenário pressupõe assim uma série de amputações: de fome, de violência, de falta de trabalho e, como súpula simbólica de tudo o resto, de amputação física (do Portela). Tal como em *O Anjo Ancorado*, romance em que se mostrava o mundo de São Romão a fazer o bastante para sobreviver com o pouco que a terra e o mar lhe davam, as personagens tentam ultrapassar as amputações através do trabalho e de métodos de sobrevivência muito específicos. Assim, à falta de trabalho, à falta do filho, à falta de uma perna, responde-se com acção e com trabalho. Todos tentam fazer mais com o pouco, fazer das fraquezas força<sup>20</sup>. No entanto, as acções de resistência e este trabalho *apesar de tudo* não solucionam o problema e mantém a separação aparentemente insolúvel entre quem manda e quem obedece<sup>21</sup>.

No final, a melancolia e a sensação de incompletude mantêm-se:

Quando Aníbal acordou pela manhã os habitantes do lugar andavam na limpeza do poço. Ficou a observá-los, pelo vidro do postigo, descalço e em ceroulas, reconhecendo-os um por um. Misturada com eles, andava (quem?) Floripes, a moça dos Sotas.

«Olá», murmurou com alegria, como se a cumprimentasse muito em segredo, daquele janelo.

Mais à esquerda, entre os muros do poço, elevou-se uma figura enlarneada, rompendo das profundezas; as galinhas debicavam no lodo amontoado no chão, os garotos corriam, o azeiteiro dava opiniões ou parecia eu as dava. Junto dele estava o sarilho, pronto a ser colocado, e mais além um balde novo faiscando ao sol. O velho apreciava tudo aquilo, maravilhado.

«Tio Aníbal», disse João Panela, erguendo-se na enxerga onde outrora dormira o filho-soldado. «Alcance-me a muleta, tenha paciência.» [*O Hóspede de Job*: 196-197]

<sup>19</sup> A cena do balde (capítulo V) mostra o nível de alheação entre os dois mundos, através da interpretação contrária e simultânea do mesmo acontecimento a partir dos dois mundos.

<sup>20</sup> Repare-se que o próprio autor faz mais com menos: no meio da censura, escreve o que quer, de outra forma.

<sup>21</sup> Esta divisão é referida por Cardoso Pires em *Jogos de Azar*: “Se formos a ver bem, o facto é tanto mais verdadeiro quanto é certo que o indivíduo destituído de autoridade está condenado a tropeçar a cada passo nos caprichos daqueles que a detêm como exclusivo.” [*Jogos de Azar*: 14]

O tempo, deste mundo de soldados e jogos militares sem sentido mas com muita violência, mantém-se parado num “longo círculo”:

E pronto, repete-se a ladainha do costume. As mulas foram para os currais, os matadores para os parques. Vai recomeçar o dia-a-dia do soldado, sempre tão triste e tão igual. As sentinelas percorrem o longo círculo do tempo, revezando-se sem parar; por tudo e por nada soam ordens e clarins, por tudo e por nada marchas, formaturas; os recrutas marcam passo; lêem castigos os sargentos. [*O Hóspede de Job*: 155]

Quem realmente avança é, uma vez mais, o leitor: o autor desmanchou-lhe a imagem de completude e de sentido, preparou-o para ver mais além da superfície deste círculo de sono. Já sabe que o mundo onde ciranda é mais do que as palavras que, certamente, dirá: é também um mundo de oposições, de caça, de luta, de incompletudes, de oposições.

Mas esta imagem mantém-se incompleta: não se percebe bem onde está a origem da solidão, da incompletude, da falta de trabalho, da violência. Qual é a autoridade que está no centro deste mundo? Qual a origem deste medo, desta incompletude que aflige vítimas e carrascos? O autor, e o leitor com ele, nestes primeiros romances, rodeia como caçador (como o rapaz de *O Anjo Ancorado* rodeia o casal vindo da Parede) uma determinada presa, esse tal centro incógnito. Em *O Delfim* e *Balada da Praia dos Cães* tentará apanhar essa presa. Tal como na cena do rapaz, a presa tem como símbolo o casal disfuncional, em que há uma determinada relação de poder, desprezo e impotência.

## 2. Investigações: Gafeira e Casa da Vereda

### a) Entre abades, marialvas e narradores

Em *O Delfim*, através das recordações do que se passou um ano antes do regresso do Narrador-caçador à Gafeira contadas por esse mesmo narrador, o leitor conhece Tomás Bravo, o Delfim, mas também tudo o que o rodeia: a sua mulher calada e de aspecto frígido; o criado maneta que o patrão maneja como um animal; a aldeia sujeita ao controlo do senhor da Casa da Lagoa. Esta realidade é mostrada ao leitor: uma realidade atravessada por oposições e imposições, mas também por castrações e amputações — não só de quem é controlado, como, suspeita-se, de quem controla (Tomás é, presume-se, infecundo e, de qualquer forma, acaba com o seu poder destruído). O narrador cartografa um espaço dividido entre quem manda (ou julga mandar) e quem obedece (ou parece obedecer) e apresenta esse mapa ao leitor.

Quem manda é, acima de tudo, Tomás Manuel, que controla a Gafeira em jeito feudal, além de exercer um controlo apertado dentro da sua casa. O Delfim é a personificação do marialva<sup>22</sup>, que possui uma autoridade de cariz irracional, que tenta preservar a todo o custo (é o ditador a nível microscópico da Gafeira). As suspeitas de impotência e de homossexualidade que são lançadas sobre a figura do marialva permitem ao leitor destruir a imagem que o próprio marialva emite sobre si mesmo. O leitor fica a conhecer um mundo eivado de animalidades (“Senhores, este é o país dos cães”, *O Delfim*: 91), perversões ocultas (“comeram-se uns aos outros”, *O Delfim*: 48), de impotências, de imposições, de oposições, de amputações.

Mas para lá do Delfim, a obra apresenta-nos outro poder: o Abade, cuja Monografia o Narrador lê, exerce também, à sua maneira, um controlo sobre o meio físico e social da Gafeira (um controlo dos mortos), definindo-lhe a alma e lançando-lhe maldi-

---

<sup>22</sup> Figura estudada pelo próprio autor em *Cartilha do Marialva*.

ções sobre aquele espaço<sup>23</sup>. As indagações do narrador assumem-se como contraponto a esta maldição decretada por um morto.

O mistério relativo aos acontecimentos que derrubaram o poder do Delfim torna-se pretexto para essas indagações do narrador, que procura saber o que se passou, questionando, ouvindo, divagando. O caçador de patos torna-se caçador de verdade. No entanto, quando chega ao fim, o narrador não tem o mistério esclarecido na sua totalidade e vê-se a braços com uma indefinição e uma caça não totalmente frutífera<sup>24</sup>. Temos vários círculos que abarcam (que caçam) a realidade, sem que haja uma perfeita sobreposição de todos eles. A existência de várias vozes, de linguagens ligeiramente distintas, de perspectivas diferenciadas contrasta, por um lado, com a sintaxe e voz de Tomás, que se assume única e onipotente, criadora da realidade e dona da verdade, e, por outro, com a voz do Abade, que assume a mesma atitude de onisciência. O autor contrapõe à voz de Tomás e do abade (que tudo pretendem abarcar de forma autoritária — “veneranda” — e definitiva) este processo de dúvida metódica, de caça através da perseguição lenta, de paródia de processos de obtenção da verdade ou de legitimação da mesma.

Se o próprio texto do narrador (que o leitor tem ante si) é o contraponto e a desmontagem da pretensão do Abade e do Delfim de, com a sua voz, abarcarem e explicarem todo o mundo (o *urbi et orbi* representado pela Gafeira), o acto misterioso que está no centro desta indagação em forma de romance é, por si próprio, uma revolta contra essa autoridade marialva representada pelo Delfim. A mulher morre na lagoa e morre também Domingos, o criado maneta. Ao contrário do que se poderia pensar, estas mortes acabaram por ser a libertação possível num mundo completamente parado. Houve uma pequena agitação na lagoa parada. Temos, portanto, um contraste entre a mulher e o Delfim — a primeira acaba por se afirmar insubmissa e potente, o segundo impotente

<sup>23</sup> ««Desta terra da Gafeira quis a providência fazer exemplo de castigo. [...]» / Aceitemos a maldição.” [O Delfim: 40]

<sup>24</sup> Este processo é explicado pelo próprio autor em *E Agora, José?*.

— e entre o narrador e o Abade — o primeiro percorre o espaço da Gafeira com olhos de ver, o segundo é parte dum passado poeirento e artificialmente preservado através de uma autoridade e de uma ideologia que não conseguem controlar ou fecundar o mundo que as rodeia (são palavras desligadas da realidade).

No final, tudo parece estar no mesmo lugar. Agora são os caçadores que controlam o espaço que antes Tomás controlava, mas o tempo mantém-se o tempo do lagarto: o tempo do sono (“O sono. Sono...”, *O Delfim*: 264). A lagoa mexeu-se, mas a pequena língua de terra mantém-se a impedir o mar de a fecundar constantemente com vida nova (apenas o faz ocasionalmente), libertando-a dos fantasmas que se encerram por baixo das suas águas. O movimento foi ténue: as personagens mantêm-se presas a um tempo apenas ligeiramente mais humano.

As personagens, sim, mas não o leitor. O leitor já leu *O Delfim*, que é o contraponto às palavras do Abade, e já percebeu os dois lados da ideologia apenas aparentemente pujante do Delfim. Em certa medida, o leitor já ultrapassou o sono. Ou seja, o romance constrói-se como o processo de mostrar ao leitor aquilo que talvez ele nem soubesse que era necessário ver: usando, como sempre, mecanismos de sedução, de mistérios, de parodização dos processos de análise da realidade (como o são as notas de rodapé, por exemplo), o autor vai desmontando a imagem de potência e poder do Delfim e ainda a certeza da capacidade humana de abarcar tudo, ou seja, o autor desmonta o eixo de certeza, de autoridade, de verdade onde se pretendia que a realidade assentasse, deixando o leitor aberto a ver para lá da aparência de uma realidade calma.

Portanto, se o Delfim é impotente e não perpetua a sua dominação sobre o mundo (seja na forma de um descendente, seja através da sua sintaxe onnipotente), se o Abade não descreve o mundo nem a sua palavra é realmente veneranda — em resumo, se a Autoridade não consegue fecundar o mundo —, o narrador, através do seu texto e

utilizando todos os recursos literários ao seu dispor (mistérios, interrogações). fecunda o leitor com um pouco de clarividência em relação ao tempo circular onde vive.

O narrador, no final, deseja saltar para fora desse plano definido e intemporal — um plano do tempo em que os animais falavam (fabular, portanto, e por isso não completamente humano) —, para aterrar na história e no desenvolvimento normal do mundo (sem que tal seja completamente possível). Ou seja, no fim o narrador (e o leitor<sup>25</sup>) deseja fecundar a lagoa e o país, mexer nas águas, avançar. sair do atoleiro.

A Autoridade — o marialva, o abade — pretende existir uma linha de avanço, uma linha direita e certa, que faz avançar o mundo encarrilado segundo a sua ideologia e visão — ou seja, a Autoridade presume-se fecundante de um mundo fecundado, numa relação de estrito controlo e poder. O narrador mostra que, pelo contrário, a realidade é um círculo, uma dúvida, cujo centro é ignorado, ou seja, que não há uma linha certa que atravessa a realidade como eixo de legitimação e de compreensão. O leitor, quando acaba de ler o romance, percebe que a realidade se assemelha mais a círculos sobrepostos e infinitos (espiralados) e não a uma linha direita: ou seja, que aquele tempo parado é um ovo (uma lagoa) à espera de quem o possa, realmente, fecundar (agitar).

Ora, nesse final, assume-se o desejo (do próprio narrador) de fecundar a lagoa, o país, mexer, avançar, sair do atoleiro: o romance é uma visão alternativa do mundo. No entanto, não impõe ao leitor outra visão linear e solar para substituir a anterior e avançar para fora do círculo. Quer um avanço no leitor, sem ilusões, sem imposições: por isso expõe os círculos (e fá-lo em círculo), por isso se usa esta técnica de *mostrar*: o leitor tem de ver por si próprio, não pode ser empurrado — a literatura de José Cardoso Pires fecunda o mundo, o leitor, a realidade, em contraste com quem quer fazer isso à força das armas, da violência (essa autoridade denunciada nos romances): José Cardoso Pires

---

<sup>25</sup> Pelo menos o “leitor modelo” de que falámos e os leitores empíricos que aceitarem o jogo proposto pelos romances.

caça com palavras e por isso é mais eficaz do quem caça com armas. O avanço protagonizado pelo romance (repare-se, *pelo*, não *no* romance) é de forma espiralada, que reconhece a existência de várias vozes e os avanços e recuos da realidade — é um romance que assume a polifonia das vozes do mundo e não impõe a voz do narrador e do autor<sup>26</sup>.

Também a literatura e este livro são palavras, círculos, indagações, até mesmo uma certa forma de impotência (de chegar a uma verdade unívoca). Mas, como se disse antes, Cardoso Pires faz das fraquezas força e através da exposição deste método destrói as ilusões de potência da autoridade e actua no leitor para que este ultrapasse o círculo que lhe mostra.

---

<sup>26</sup> Que existem, no entanto; ou seja: há uma linha defendida pelo autor — mas essa será outra questão.

## b) Entre polícias, majores e criminosos

Depois de *O Delfim*, José Cardoso Pires só voltou a publicar romances após a Revolução. Assim, *Balada da Praia dos Cães* foi o primeiro romance do autor publicado depois do 25 de Abril. No entanto, a acção do romance passa-se integralmente antes da Revolução<sup>27</sup>. O que esperaria um leitor em 1982, quando ainda não haviam passado dez anos da Revolução<sup>28</sup>, de um romance cuja acção se passa nos anos 60? Obviamente, uma condenação clara do regime anterior, uma demonstração de todas as suas misérias, a divisão clara entre os “bons” e os “maus”. Como lhe compete, José Cardoso Pires não facilita a vida ao leitor e baralha as cartas.

Senão, vejamos. Como se torna óbvio a qualquer leitor que inicie a leitura de *Balada da Praia dos Cães*, este romance aproveita temas, estruturas, ambiências e processos do romance policial<sup>29</sup>. Isto abre uma série de expectativas no leitor; é no jogo com essas expectativas que o autor, uma vez mais, actua no leitor. Para melhor percebermos de que forma José Cardoso Pires aproxima *Balada da Praia dos Cães* do que

<sup>27</sup> Mas há marcas textuais que informam o leitor da publicação pós-Revolução, como, por exemplo, a datação da “Nota final”: “J.C.P. / setembro de 1982”.

<sup>28</sup> Lembremo-nos, aliás, que o Conselho da Revolução foi extinto nesse ano; em certa medida, o país ainda estava em período revolucionário.

<sup>29</sup> Dentro da literatura ocidental do século XX, o romance policial é um subgénero bem definido do romance, embora fluido e objecto de diferentes designações que podem ou não implicar diferenças entre formas distintas de policial. Aliás, se em português se aplica o adjectivo policial, em inglês prefere-se o termo *detective story* para designar basicamente o mesmo tipo de estruturas. Obviamente, as estruturas do romance policial podem ser encontradas em contos e novelas. Aliás, o arranque deste género é normalmente localizado no conto de Edgar Poe “The Murders in the Rue Morgue” (1841). O paradigma associado às estruturas duma narrativa policial é também composto pelas imagens, ambiências, estruturas próprias e ideologia subjacente provenientes de várias origens: filmes, séries de televisão, B.D., etc. Antes, e porque é de literatura que estamos a tratar, vejamos com maior cuidado o romance policial propriamente dito. Há, apesar de toda a ambiguidade do termo, um conjunto de características próprias deste género que, de uma forma ou de outra, estão presentes nas mentes de todos os leitores, mesmo os que não apreciam muito este tipo de literatura (até porque, como dissemos, a estrutura básica destas obras é usada frequentemente no cinema e na televisão). Há dois subgéneros limite que enquadram todas as variações deste género particular: o romance policial propriamente dito (em inglês, *detective story*) e o *thriller*, que, a despeito da objecção de muitos críticos (se o primeiro já é muitas vezes considerado um género menor, o segundo é encarado como uma degenerescência popular do primeiro, com a sua ênfase na excitação, no suspense e na acção gratuita), partilham a mesma estrutura básica, embora com várias diferenças: no romance policial, o crime acontece quase sempre antes de se iniciar a investigação, sendo o enredo um desenrolar lógico dum puzzle para a resolução do qual apenas o herói está à altura; o *thriller* envolve normalmente uma conspiração continuada que o herói tem de derrubar, através dum enredo com muita acção física (a estrutura do *thriller* é, aliás, a estrutura subjacente à maioria dos filmes de acção).

poderemos chamar “paradigma do policial” (e a forma como esta aproximação conflitiva se enquadra nas estratégias de desassossego que temos vindo a acompanhar), convém definir o que entendemos por esse mesmo paradigma.

Para começar, no policial clássico há sempre uma interrupção do fluir normal do mundo. Esta interrupção apresenta-se como misteriosa, com resolução adiada, fonte de suspense e desejo de resolução. Assume quase sempre a forma de homicídio, produzindo uma vítima. O mundo apresentado pelo policial funciona dentro duma normalidade — uma ordem — valorada positivamente, sendo a interrupção dessa normalidade resolvida através da acção do herói, um indivíduo profissional e eficaz (que mostra a sua superioridade através dessa acção). Esta normalidade (e bondade essencial) do mundo onde irrompe o crime ou conspiração está presente mesmo nos romances policiais mais negros e cínicos: neste aspecto vislumbra-se a ideologia que subjaz ao romance policial, contra a qual nos avisou o próprio José Cardoso Pires na “Memória Descritiva” incluída em *E Agora, José?* — a ordem estabelecida é defendida, quem atenta contra ela é castigado, o final é sempre um *happy end*: a verdade foi encontrada, a ordem foi restabelecida (e confirmada), a vida continua na sua normalidade reconfortante, o perigo encontra-se afastado (morto, preso, descoberto, desmontado) e fica feito o aviso contra todos os que pensem atentar contra ela. Outro dos elementos é o herói, normalmente um agente da autoridade (embora haja quase sempre um certo afastamento deste agente em relação à estrutura burocrática que o apoia) ou um detective privado. Este herói apresenta características particulares, entre elas o extremo profissionalismo, uma certa frieza em relação ao caso que está a resolver e alguma solidão, que lhe dá uma espécie de superioridade cínica em relação ao que o rodeia (sem que chegue a pôr em causa a ordem estabelecida, a favor da qual trabalha). Além disso, este herói pode ser caracterizado por uma certa masculinidade agressiva e activa (incluindo muitas vezes a sexualidade), por uma

competitividade individualista, no âmbito da qual a resolução do problema é uma prova de superioridade sobre os outros indivíduos<sup>30</sup>.

Este género apoia-se também no jogo dedutivo que este herói realiza, acumulando pistas e testemunhos aos olhos do leitor, para no fim chegar a conclusões que estavam implícitas em tudo o que se apresentou mas que só ele conseguiu ver. No romance policial de origem norte-americana (*thriller*) este percurso dedutivo é posto um pouco de lado e a acção física passa para primeiro plano, com peripécias inesperadas que põem a perícia intelectual e física do herói à prova. Mas o romance (ou, aliás, o conto, novela) policial tenta sempre responder às seguintes questões: Quem é o culpado? Porque houve o crime? Que processos se utilizaram para resolver esse mesmo crime? Estas perguntas são sempre convenientemente respondidas, a verdade não fica escondida nem adiada, surge fulgurante no clímax da história, sendo o seu desvendar o verdadeiro objecto de desejo tanto do herói como do leitor, leitor este que vê a história através dos olhos desse mesmo herói (mesmo quando o narrador não é o herói ou é heterodiegético, a focalização faz-se sempre através do herói). O herói constitui a voz única estruturante da visão que é transmitida pelo romance, sendo uma voz concomitante da voz ideológica que perpassa a sociedade retratada. Ou seja, mesmo que o herói se ponha à margem da sociedade, assume os valores desta e defende-os. Essa sua voz absorve todas as outras vozes que ouve até chegar à conclusão final — estas vozes não são visões alternativas do mundo como noutros tipos de romance, mas apenas passos a percorrer até que a verdade seja encontrada e a ordem reparada.

Em resumo, a estrutura básica do policial (em sentido lato), pode ser resumida pelos seguintes pontos: uma interrupção no fluir normal do mundo (cuja ordem é vista como positiva e merecedora de ser restabelecida e defendida); um herói forte e profis-

---

<sup>30</sup> Veja-se a este respeito o capítulo “The Hero: Alone, Sexy, Competitive” em Palmer 1978: 24-39.

sional que se dispõe a resolver essa desordem temporária em nome da sociedade ameaçada (mesmo que esteja, de certa forma, à margem dessa sociedade); um percurso dedutivo e activo para atingir a verdade e restabelecer a ordem (percurso que implica acumular pistas, ouvir testemunhos e neutralizar culpados). Por trás destes aspectos estruturais básicos está uma oposição clara entre o bem e o mal, o que pode explicar o sucesso deste subgénero do romance, onde a ambiguidade e a área de cinzentos pode ser maior ou menor mas no fim acaba sempre por descambar num mundo a preto e branco, com o bem vitorioso e certo de possuir a verdade e garantir a ordem.

Ora, em *Balada da Praia dos Cães*, ainda antes do início propriamente dito do romance<sup>31</sup>, coloca-se o leitor na expectativa de uma narrativa de cariz policial, com a reprodução dum relatório policial sobre o “CADÁVER DE UM DESCONHECIDO / encontrado na Praia do Mastro em 3-4-1960” (p. 5). Temos, logo à partida, a referida interrupção do fluir normal do mundo apresentado pelo romance, esse Portugal de 1960, “*Europe’s Best Kept Secret*” (p. 7), como anuncia um cartaz da TAP crucificado perto do local onde o corpo é encontrado. Na primeira página da primeira parte do romance (*A investigação*, p. 9) é apresentado o herói do mesmo, Elias Cabral Santana, ou o Covas, chefe de brigada da Judiciária, que logo assume a focalização da narrativa. Pouco depois (p. 12), aparece a vítima, anunciada em título de jornal em maiúsculas no corpo do romance — “IDENTIFICADA A VÍTIMA” (p. 12). Um pouco abaixo, novas maiúsculas anunciando “OS SUSPEITOS” (p. 12). Temos aqui, desfilando em títulos destacados, os elementos óbvios de um policial: a vítima, o herói, os suspeitos, a investigação — aliás, tudo é tão óbvio que tresanda a paródia. Mas continuemos a ler a obra à luz do paradigma do policial: Recorrendo à acumulação de pistas, de testemunhos, ao

---

<sup>31</sup> Aguiar e Silva (1990: 134) refere a importância do início de um romance para a definição do horizonte de expectativas do leitor: “o *incipit* do texto instaura logo um específico horizonte semântico-pragmático e, através de fórmulas retórico-estilísticas peculiares, estabelece um vínculo com uma certa tradição literária, com os textos paradigmáticos do género”.

interrogatório dos suspeitos (aliás, da suspeita, Mena sendo a representante em carne do grupo de suspeitos), à análise dos autos policiais, *Covas* vai avançando nas questões colocadas: quem?; porquê?; de que forma? O próprio texto, repleto de notas entre parênteses rectos, recortes de jornais, citações dos autos, testemunhos, variação do tipo de letra e mesmo uma assinatura em autógrafo do Cabo Barroca, ajuda à sensação de acumulação de sinais e de indícios que ajudam a compor o cenário, os movimentos e as razões dos suspeitos até à reconstituição do crime, última parte do romance (p. 202)<sup>32</sup>. Ou seja, o “leitor distraído” que encare a *Balada da Praia dos Cães* como um mero policial conseguirá encontrar nela praticamente todos os elementos do género.

O leitor, se não se empenhar em desbravar o romance, fica perplexo. Como explicar esta utilização dum género tão propício a habituações e leituras simplistas num autor que primara por lançar desafios ao leitor e a tirar o tapete aos distraídos? Como explicar a utilização de um género associado à confirmação da ordem e da autoridade, à projecção de uma vontade viril de resolução e descoberta de uma verdade unívoca e ordeira num autor que, em *O Delfim*, desmontara de forma subtilíssima as estruturas autoritárias, mostrando a profunda impotência e frustração implícitas nas mesmas? Afinal, em *O Delfim*, José Cardoso Pires iniciara uma espécie de romance de investigação apenas para terminá-lo sem que a verdade viesse ao de cima, sem que o círculo se completasse e a verdade surgisse inteira — o que constituía um claro desmontar da estrutura básica do policial. O próprio autor declara uma aversão ideológica ao género que, segundo ele, “[defende] a propriedade burguesa e todas as instituições (políticas, segu-

---

<sup>32</sup> Também alguns aspectos secundários do paradigma do policial encontram-se presentes neste romance: a sociedade portuguesa apresenta-se como o ambiente fechado (“*Best Kept Secret*”) onde a culpa se espalha (a PIDE é suspeita, a oposição é suspeita, os militares estão envolvidos), culpa que só a resolução do caso poderá conter. Outro aspecto secundário liga *Balada da Praia dos Cães* ao romance policial: diz-se a certa altura que “O CHEFE DE BRIGADA DESDE OS PRIMEIROS DIAS QUE ESTAVA NA POSSE DE TODA A VERDADE”; ora esta é a sensação que alguns romances policiais deixam, a de que o herói resolvera tudo desde o início através de poderes de dedução à *la Sherlock Holmes*, sendo o resto da história uma confirmação, uma procura de provas, um adiar da solução de forma a demonstrar (pela incapacidade de todos os outros, incluindo o leitor, de *chegar lá*) a superioridade do investigador.

ros ou espionagens) que a garantem por muitos anos e bons” (*E Agora, José?*: 154). Será que José Cardoso Pires, entre 1968 e 1982, passou a aceitar sem reservas o género e a acreditar na possibilidade de atingir a verdade através da investigação policial, da acumulação de indícios e da conjugação de testemunhos diferentes? Eunice Cabral inclina-se para esta explicação:

[...] José Cardoso Pires, com este romance, abandona a crítica à literatura policial [...]. O aparente abandono desta desconfiança é, quanto a nós, pelo menos em parte proveniente da instauração do regime democrático, que se caracteriza pelo facto de as instâncias de poder serem sujeitas a rectificações (ainda que de um modo relativo) por parte da sociedade civil. [Cabral 1999: 224]

Além do argumento óbvio de que a actuação policial em que se baseia a narração não está sujeita a esse controlo democrático a que Cabral alude, uma leitura atenta do romance contradiz esta afirmação (salva, apesar de tudo, pelo “aparente” anteposto a “abandono”). *Balada da Praia dos Cães* não aceita o paradigma do romance policial sem o parodiar e inverter de forma complexa, deitando por terra, apesar das aparências, a ilusão de se ter atingido a verdade e restabelecido a ordem quando se chega ao final. Se *O Delfim* desmontava essa mesma ilusão pela sua incompletude enquanto pseudo-policial, *Balada da Praia dos Cães* vai mais longe, usando integralmente as convenções policiais de forma a testá-las — este romance é, assim, uma manifestação ainda mais complexa da desconfiança em relação à capacidade de qualquer autoridade ou narrador atingir a verdade e o conhecimento sobre a realidade íntima de cada um e dos factos. Longe, portanto, de ser o romance apaziguador que um policial normalmente é, *Balada da Praia dos Cães* parodia e inverte as normas do género. Antes de nos aventurarmos nesta inversão desfiguradora do género em que parece inscrever-se, vejamos como esta obra de Cardoso Pires faz a mais habitual subversão paródica das convenções que usa.

Para que possamos ler *Balada da Praia dos Cães* como uma paródia temos de ter em atenção que uma paródia pode reportar-se não a uma obra particular, mas a um estilo, a um autor, a uma época, a um género. É ainda possível alargar o âmbito da

paródia a outras artes que não a literatura<sup>33</sup>: um romance pode parodiar um filme (ou um conjunto de filmes), entre outras contaminações ainda mais complexas. Assim, como já dissemos, quando falamos de *policial*, podemos remeter não só à literatura, como também ao cinema, televisão e mesmo banda desenhada. As convenções do policial ultrapassam as fronteiras de todas estas artes, sendo o cinema, aliás, uma das suas formas principais de difusão. Visto que a obra de José Cardoso Pires é influenciada de forma particular pelo cinema<sup>34</sup>, e visto que a paródia é uma técnica que admite a mistura de códigos distintos, podemos com segurança alargar o âmbito do “policial” parodiado para fora da literatura. Sendo que o cinema policial tem normalmente uma origem anglo-saxónica e a literatura do mesmo tipo uma matriz anglo-saxónica ou francesa, torna-se óbvio que as sociedades retratadas ganham, aos olhos portugueses (ou melhor, no *horizonte de expectativas* com que os leitores portugueses enfrentam um romance identificado como policial), matizes de desenvolvimento, democracia, abertura, cosmopolitismo, associados a um certo *glamour* que exerce um fascínio acentuado pela distância e mitificação associada a qualquer imagem de sociedades estrangeiras vistas como superiores (perspectiva ainda dominante à época em que o romance foi publicado). O policial, com as suas intrigas nocturnas e urbanas, os seus agentes e conspirações rebuscadas de um Primeiro Mundo visto como distante, cria uma aura onde difusamente se inclui tanto a imagem sensual e forte dum James Bond como a inteligência aguda e fria dum Sherlock Holmes. Esta ambiência, estas convenções e clichés, ou seja, o paradigma do policial como absorvido pelo leitor português assumido pelo autor (onde, pode argumentar-se, se mistura uma abundância imprópria de géneros e artes — o que, no entanto, reflecte a imagem popular do termo “policial”) torna-se o objecto da paródia neste romance. Sobre a base deste paradigma que entra na obra de forma reconhecível

<sup>33</sup> “A paródia é [...] uma forma de discurso interartístico.” (Hutcheon 1989: 13)

<sup>34</sup> Veja-se, a propósito, o quarto capítulo do estudo de Maria Lúcia Lepecki (1977).

(como vimos anteriormente), José Cardoso Pires inscreve diferenças significativas que criam a paródia dessa mesma base<sup>35</sup>. Portanto, após as semelhanças — que são essenciais à paródia, chamando a atenção para a base onde se inscrevem as diferenças —, vejamos as diferenças — que são os elementos que realmente determinam o sentido que podemos atribuir a essa mesma paródia, constituindo a *diferença* produtora de significado. Há inúmeros elementos que suportam uma análise deste tipo; atentemos nalguns deles.

Começemos pelo investigador-herói do romance. Elias Santana é apresentado como profissional competente e emotivamente desligado dos casos que investiga, remetendo para a frieza característica dos heróis dos policiais:

[...]restando serviço na Secção de Homicídios há mais de vinte anos, [Elias] tem passado a vida a desenterrar mortes trabalhadas e a distribuir assassinos pelos vários jazigos gradeados que são as penitenciárias do país. Com louvor e dedicação, também consta da sua folha de serviços. Com a reserva e a sem paixão que competem à sua especialidade [...]. [*Balada da Praia dos Cães*: 10]

No entanto, ao longo do romance, Elias envolve-se mentalmente com Mena, numa espiral de obsessão sexual exposta várias vezes (e em *crescendo*) ao longo do romance:

Viu-a como se soubesse que ela sempre ali estivera, sentada nua, os cotovelos sobre os joelhos. Os reflexos da luz ora a dissolvem no vidrado dos azulejos, ora a recuperam, muito pálida. [...] E quando se chega a Mena, ela, que já estava à espera desse dedo com a boca estendida como um animal amestrado, recebe-o e suga-o. Suga-o numa cadência obediente e sonolenta. [*Balada da Praia dos Cães*: 138]

O quarto alastra (é só paredes) e dissolvido na superfície crespada de cimento está o rosto dela. Dela, quem? Mena? Parece. Mas não tem tempo de o precisar porque há um roupão a abrir-se e a mostrar um corpo imenso, sumptuoso, púbis negro e cabeleira de prata. Vagamente (ou não?) sente uns dedos a chamá-lo sobre a pele; e um hálito que o percorre; lenta e aplicadamente que o percorre; que se espraia, e divaga, em torno das virilhas; sabe que há um rosto de mulher encostado a um pénis atento, solitário. [*Balada da Praia dos Cães*: 178]

Elias Santana acaba também por sucumbir ao cansaço provocado pelo caso, contrariando a imagem de agente imperturbável e incansável, típica do policial:

<sup>35</sup> Encaramos aqui a paródia dentro da definição de Hutcheon (1989: 48): “A paródia é, pois, na sua irónica «transcontextualização» e inversão, repetição com diferença.”

Eram na ocasião onze da manhã, para mais e não para menos, hora perfeitamente legal para que ambos pudessem começar a tentar o advogado dos brilhos, mas o Covas deu-lhe o arpejo do extraviado e ficou-se a chocar o termómetro entre fumos de ervanária e suores de lençol. [*Balada da Praia dos Cães*: 135]

Neste momento de fraqueza física, descobre-se uma outra espécie de fraqueza do investigador, com o telefonema para o “número-mistério” que Elias marca sempre que “o corpo lhe amorna em solidões” (p. 135). O diálogo brejeiro com a interlocutora põe a nu uma certa hipocrisia em quem mais tarde parece criticar Mena pela sua promiscuidade sexual<sup>36</sup> (uma crítica que não esconde um imenso desejo de partilhar tal promiscuidade).

Além do desmontar da distanciação emocional entre o investigador e o caso que investiga, da postura infatigável do mesmo e da rectidão moral do representante da ordem vigente, há, apesar da resolução competente do caso, um falhanço numa outra procura que Elias desenvolve, à qual voltaremos mais à frente.

A paródia ao romance policial serve também para satirizar<sup>37</sup> a actuação das duas polícias envolvidas no caso: Polícia Judiciária e PIDE. A actuação destas forças é competitiva, com a Judiciária a reclamar várias vezes contra a actuação da outra polícia.

[E] nestas entrelinhas Elias está mesmo a ler que é por aí que a Pide vai entrar, não tarda, e então é que vai ser o bonito, duas policias a desconfiarem uma da outra que é como os meus olhos te viram. [*Balada da Praia dos Cães*: 13]

Quase no final do romance, o inspector Otero enfurece-se com Mena por esta ter permitido à PIDE marcar um tento nesse jogo de cães entre Judiciária e polícia política:

Depois da morte do major a senhora passou à intimidade completa com esse, com o arquitecto. Os termos são seus, foi assim que a senhora confessou à Pide, ou já se esqueceu? E porquê à Pide, diga lá? Porque a gente não a apertou como devia ser? Porque não chegámos para si, acha que não? [*Balada da Praia dos Cães*: 223]

<sup>36</sup> Exemplo: “A cabra. A cabra retorcida. Para Elias toda aquela estória de cama contada como foi contada tinha sido desprezo calculado, estava à vista. Desprezo da boa fêmea, até aquele perfume filhadaputa era isso, desdém, a cabronada para humilhar. Daí o à-vontade com que ela se pôs desnuda diante cá do polícia.” (*Balada da Praia dos Cães*: 158) Torna-se óbvio não só a crítica à actuação da suspeita, como a interpretação das suas palavras como provocação ao próprio Elias, interpretação que nos mostra a forma como o chefe de brigada estava a encarar a sua “presa”.

<sup>37</sup> Usamos aqui a distinção entre paródia e sátira usada por Hutcheon (1989): a primeira é intertextual, a segunda reporta-se a algo fora do texto, podendo a sátira utilizar a paródia como técnica.

As duas polícias comportam-se, ao longo do romance, como os cães que “se abocanhavam [...] por cima do corpo do morto” (p. 7), cães esses aludidos no próprio título.

Mas não é só no investigador e na polícia que assenta a paródia do romance policial. Há uma série de elementos, clichés do policial, que, transcontextualizados<sup>38</sup> para a realidade portuguesa de 1960, constituem paródia ao policial e sátira a essa realidade. A fuga dos suspeitos, reconstituída através duma investigação *in loco* por Elias e o seu Watson particular, o agente Roque, mostra-se devedora de clichés cinematográficos directamente aludidos:

Estão num cabeço pelado, à vista da fronteira, ali é que a esquadrilha estacou. O missal e a metralhadora, repete Elias. De padres e de miúdas transviadas está o cinema cheio, já lá disse Santa Teresa quando apareceu ao Al Capone. Padres cowboys, padres guarda-costas, tudo isso tem barbas. Até padres do conto do vigário à italiana, quanto mais. Truque antigo, capisce? [*Balada da Praia dos Cães*: 35]

As referências remetem para ambiências estrangeiras, para cowboys e Al Capone, mas os fugitivos neste policial à portuguesa não fogem em carros pelas ruas de Chicago, mas antes de comboio e bicicletas roubadas (com registo da ocorrência na GNR de Vendas Novas) pelos pinhais de Portugal. Os investigadores, perante o complexo itinerário de fuga, atrapalham-se num mapa de Portugal riscado “com tantas linhas e em tantas direcções que às duas por três parece a palma do Padre Eterno cruzada com todos os destinos da humanidade” (p. 38). Aqui não há nem FBI (os polícias andam de táxi quando é necessário) nem nenhum fleumático inglês que resolva tudo apenas com o pensamento, nem tão pouco as milagrosas coincidências que povoam alguns policiais, que assim se vêem satirizados pela paródia desta *Balada* lusitana, quando os “perseguidores” deparam com uma pista falsa numa taberna de Vendas Novas, falso achado para a investigação:

Realmente só a varinha de São Sherlock poderia ter levado dois apóstolos da Judite a marrarem daquela maneira com o guiador duma das bicicletas roubadas ressuscitado em

<sup>38</sup> Usamos aqui um neologismo presente em Hutcheon (1989).

miura de taberna. Que se lixe o guiador e *andante, andante*. [*Balada da Praia dos Cães*: 39]

Mas a subversão paródica não fica por aqui. Os próprios conspiradores, longe das conspirações frias, calculistas e quase perfeitas, apenas derrotadas pelos “cavaleiros andantes” dos *thrillers* anglo-saxónicos, mostram-se desunidos, medrosos, sem verdadeiros objectivos, com um covil tipicamente português<sup>39</sup> (longe dos esconderijos doutros ambientes), uma lista negra que não serve para nada, um chefe impotente e problemas sentimentais bem distantes do fascínio negro exercido pelo mistério em volta dos vilões de James Bond, para dar apenas um exemplo. Os sapatos trocados no cadáver da vítima, prometendo conspirações políticas de urdidura mais sofisticada, revelam-se afinal sinal do descuido e nervosismo dos assassinos. Neste policial à portuguesa o herói apaixonou-se pela vilã mas nada acontece, a conspiração derrota-se a si mesma, os veículos de fuga vão deixando pedaços pelo caminho, todos se atrapalham, num nervoso de teatro de província tentando representar com poucos meios uma peça estrangeira muito conhecida. Na cabeça de muitos leitores, os policiais passam-se em cidades, de preferência americanas, com luzes estendidas até ao horizonte, em noites povoadas de saxofones e longínquas ambulâncias. As buzinas das ambulâncias são, aliás, um dos clichés mais associado às representações de tais paisagens urbanas — aplique-se isto à Lisboa de 1960 e até as personagens se irritam:

Chiça, berra o inspector, mais uma ambulância. Tenho dias em que saio daqui todo aos apitos. [*Balada da Praia dos Cães*: 15]

Todas estas relações paródicas com o policial podem ser entendidas como sátiras à realidade portuguesa escarpelizada no romance (vista como atrasada, provinciana, fechada e não democrática em comparação com o modelo parodiado) mas também às próprias convenções do policial, que se mostram inadequadas para descrever a realidade

---

<sup>39</sup> “Terá um azulejo no hall a saudar Quem Vier Por Bem e mantas de retalhos a servir de tapete na sala. À haverá uma lareira [...] e não faltarão por toda a casa pratos e artesanatos de feira, entre os quais o gato de barro pintado [...]” [*Balada da Praia dos Cães*: 17]

duma investigação policial assumida com maior honestidade, onde as coincidências são raras, os investigadores nem sempre exemplo de rapidez intelectual e física e os vilões nem sempre as perigosas ameaças à ordem pública que estão presentes na maioria dos exemplos do género. Mas isto apenas prova que *Balada da Praia dos Cães* reconfigura as convenções do romance policial, não que as recusa ou que lhes encontra algum defeito grave: a paródia do século XX é, na maioria dos casos, uma “combinação de homenagem respeitosa [com um...] «torcer o nariz» irónico”. Será que *Balada da Praia dos Cães* é apenas um “torcer o nariz” irónico e respeitoso perante as convenções do policial? Como veremos de seguida, este romance de Cardoso Pires vai muito mais longe na sua relação paródica com o paradigma do policial.

Nos aspectos analisados até agora, a paródia ao romance policial satiriza sobretudo a actuação policial e o ambiente social vivido na época dos eventos narrados, sátira que se baseia em grande medida no facto de o regime criticado já ter caído e as suas características negativas serem conhecidas pelo leitor, supondo-se, portanto, *competência ideológica* da parte do leitor<sup>40</sup>: supõe-se que o leitor avalia negativamente a autoridade legitimadora da actuação policial em *Balada da Praia dos Cães*. Um leitor que não o faça lerá com maior dificuldade este romance como uma paródia do romance policial, ficando apenas pelo primeiro nível, o do romance policial propriamente dito. Ou seja, o

---

<sup>40</sup> Supondo-se, portanto, competência ideológica da parte do leitor, como explicado por Hutcheon: “Da paródia, como da ironia, pode [...] dizer-se que requerem um certo conjunto de valores institucionalizados — tanto estéticos (genéricos), como sociais (ideológicos) — para ser compreendida ou até para existir.” (Hutcheon 1989: 120)

*horizonte de expectativas*<sup>41</sup> do leitor português de *Balada da Praia dos Cães* inclui uma valoração negativa da autoridade vigente em 1960<sup>42</sup>.

É a partir deste horizonte esperado que podemos perceber a forma como a *Balada* inverte a estrutura do romance policial, uma inversão que ultrapassa largamente a simples subversão, embora as duas não possam ser desligadas, constituindo a última uma radicalização da primeira.

Para percebermos esta inversão, concentremo-nos na “aldeia” onde parte da acção se concentra: a Casa da Vereda é um espaço fechado, cujos habitantes têm pouquíssimos contactos com o exterior, desenvolvendo-se no seio desta casa da serra de Sintra uma série de conflitos e paixões próprios da coabitação continuada de um grupo reduzido de pessoas sob grande pressão emocional (provocada principalmente pelo medo, um dos temas recorrentes da *Balada da Praia dos Cães*). Este espaço fechado reflecte o país em 1960, esse *segredo bem guardado* anunciado à partida pelo referido cartaz da TAP (p. 7), que reaparece na última página, logo a seguir à descrição do frasco dos insectos apanhados por Elias, reflexo da pequenez da Casa da Vereda e do país, ambos espaços onde os indivíduos esbracejam sem espaço nem ar, provocando situações de ruptura (ruptura aberta, no caso da Casa da Vereda — a violência do major e o seu homicídio por parte dos companheiros —; ruptura escondida, no caso de Portugal — sendo a clandestinidade presente na Casa da Vereda a prova de que há uma realidade submergida na aparência normal do país):

Parou na montra duma agência de viagens para mirar o frasco dos insectos. À luz fluorescente e distorcidos pelos ângulos do vidro são criaturas tenebrosas. Escaravelhos

<sup>41</sup> Jonathan Culler (2000: 63), ao referir-se ao horizonte de expectativas, afirma: “A work is interpreted as answering questions posed by this horizon of expectations [...]. A whole range of factors can affect reader’s horizons of expectations.” Em 1982 (e ainda hoje), podemos supor que o horizonte de expectativas do leitor português da *Balada* inclui questões relacionadas com a forma como o romance representa o Estado Novo de forma crítica (tendo em conta a época relativamente pós-revolucionária em que foi publicado o romance e as conhecidas orientações políticas do autor).

<sup>42</sup> Como diz Eunice Cabral (1999: 220): “[O] mundo real do pós 25 de Abril, o de uma sociedade democrática, permite que o universo de ficção seja narrado como uma socialidade totalizada, visto que é deste modo que o tempo actual [...] representa o que foi o regime anterior.”

armados de carapaças, um louva-a-deus em verde virginal, mais que sinistro, gafanhotos de patas serrilhadas, olhos como bagas de chumbo. Tudo a espernear, uma confusão de bocas e articulações a debaterem-se num mundo fechado. PORTUGAL, Europe's Best Kept Secret, anuncia um cartaz na vitrina, Fly TAP. [*Balada da Praia dos Cães*: 229]

Na Casa da Vereda, a autoridade de tipo fascista é replicada à escala desta sociedade fechada escondida na floresta<sup>43</sup>. A própria *estrutura de comando* dentro da casa seguia os trâmites da hierarquia militar, tal como a ditadura, que teve sempre como chefe de Estado um militar. Mas estes são apenas sinais de um paralelo mais concreto: afinal, o major personifica a autoridade dentro da Casa da Vereda, estabelecendo-a na base do medo e da repressão. Em relação a Mena, a relação ganha contornos de *autoridade sexual*, uma autoridade falocrática que, ligada ao carácter militar da personagem e à sua violência física, configura um tipo de ascendência sobre as outras personagens que podemos apelidar de *fascista*, no sentido em que o regime português o era. Esta autoridade sente-se ameaçada e amedrontada numa espiral paranóica de medo e desconfiança, acabando por expulsar os seus próprios demónios através do medo que produz nos subordinados e na violência que exerce sobre eles (sobre ela, essencialmente) — tudo reflexos da autoridade do Estado, ali reproduzida num microcosmos apertado, não muito diferente do regime que supostamente deveria abolir através dum movimento subversivo.

Há um ponto importante que caracteriza a autoridade exercida pelo major — a impotência, que gera frustração e, por isso, violência:

Desde a cintura ao pescoço tinha as costas lavradas por queimaduras de cigarro, cinzentas e eriçadas. Repetidas. Meticulosas. [...] Ele tinha-se tornado impotente, diz Mena baixando o pullover. [*Balada da Praia dos Cães*: 201]

Ora, é nesta impotência da autoridade de cada um dos espaços que o paralelo entre a Casa da Vereda (controlada pelo major) e o país (controlado pelo Estado, de que Elias é um agente) adquire maior complexidade e significado. O major sente-se impo-

<sup>43</sup> Não será inocente o facto de o major Dantas chegar a essa mesma casa vestido de padre, tendo em conta que a Igreja foi um dos pilares do regime da época.

tente sexualmente, mas não só: também se sente impotente em relação à concretização dos seus intentos revolucionários e sente-se impotente em relação ao controlo real e absoluto dos seus subordinados. Não consegue, por assim dizer, entrar na cabeça de cada qual e controlar os seus intentos. Tal impotência reflecte a impotência do Estado para concretizar o seu desejo de conhecimento e controlo absoluto. Vejamos, por exemplo, como a procura de Elias, apesar das aparências, falha: repare-se como, na realidade, os suspeitos são considerados culpados desde muito cedo no romance (diz-se mesmo, como já foi citado, que Elias estava na posse da verdade desde o início) — no entanto, tal não o impediu de manter uma espécie de dossiê privativo onde incluía pormenores que mais ninguém conhecia sobre os suspeitos. Esta é a outra procura mais profunda de Elias: chegar à verdade essencial de cada um dos suspeitos, devassar-lhe o íntimo e perceber as suas intenções. Esta procura, inevitavelmente, falha, tal como também falha o seu desejo sexual por Mena — o chefe de brigada fica-se pela masturbação, pela contemplação violenta do corpo da suspeita, sem nunca chegar a haver concretização, sem que Mena se torne algo mais que um corpo que se vê distante (apesar de na mesma sala) e vazio.

Elias vigia-a espalmado na superfície da porta, olho quedo. Ali a tem ao real e por inteiro. Fechada num círculo de vidro, ali a tem. A pedir com um corpo daqueles uma boa verga que entrasse toda, que a explodisse com descargas de esperma a ferver [...]. Mesmo distanciada e reduzida pelo vidro panorâmico do ralo é uma provocação, uma agressão da natureza [...]. [*Balada da Praia dos Cães*: 192]

Mena, vista à distância, provoca o desejo de posse de Elias, representante da autoridade masculinizada, da autoridade que deseja controlar e possuir sem que tal desejo se possa concretizar, sendo sublimado em acessos de violência que os leitores conhecem em relação ao Estado Novo e que no romance aparece sob a forma da repressão exercida pelo major sobre os seus companheiros e sobre Mena (tornada inacessível por razão da impotência do major). Tanto o Major como Elias (agente do Estado) ligam um

desejo sexual por Mena com o desejo de controlo de quem têm sob a sua autoridade: e ambos os desejos de ambos os homens são desejos paralelamente frustrados.

A impotência do Estado é demonstrada de uma forma ainda mais subtil, através das personagens e das diferentes vozes apresentadas ao longo do romance. As personagens apresentam-se sempre como indícios: se estes, nos policiais clássicos costumam levar a conclusões sólidas, aqui são apenas um substituto para as verdadeiras personagens, as quais nunca se presentificam, são sempre *ausências*: o Major será sempre um cadáver, um conjunto de sinais duma personagem ausente; Mena é um corpo vazio, uma superfície cujo conteúdo Elias nunca alcança (tal como também não chega a possuir a superfície, o corpo, indício dessa *outra coisa* apenas intuída). As personagens são apenas as pistas que a elas deveriam levar, raramente corpos concretos, quanto muito máscaras. Quando aparecem em carne e osso revelam-se também vestígio de algo ainda mais profundo, nunca possuído, vestígio duma individualidade e duma verdade que ficam sempre mais além. Quando Elias vê “as ratoeiras que deixou de sentinela por toda a casa [...] inúteis e humilhadas e [...] os móveis de família passeados de cagadelas insultuosas” (p. 174), o que sente é semelhante à impotência que sente perante os vestígios duma verdade inacessível para apanhar a qual nenhuma armadilha será eficaz.

Em resumo, em *Balada da Praia dos Cães* são desmascaradas várias impotências: a impotência sexual, de Dantas C; a impotência de Elias para realizar as suas fantasias; a impotência de Elias para atingir a outra verdade que procura ao fazer o processo paralelo aos autos; a impotência do Estado para controlar as conspirações; a impotência da conspiração da Casa da Vereda para derrubar o Estado (Novo); a impotência do Estado para controlar os indivíduos; a impotência dos indivíduos para controlar o Estado; a impotência do leitor para perceber a verdade; a impotência do género do romance policial para representar um caso real; a impotência da literatura para representar a rea-

lidade. Tudo o que se faz, na investigação, nos autos, na cabeça de Elias e do leitor, são *masturbações* para compensar todas estas faltas. Não é por acaso que a impotência é uma das palavras-chave do romance, pelo menos na sua alternativa peculiar a esta obra:

(*Merda*: palavra-chave do inspector Otero, de significado amplo e muito pessoal. «Merda até ao traço do lábio»: locução que utiliza frequentemente para designar um sentimento ou uma situação de **impotência absoluta**.) [*Balada da Praia dos Cães*: 30; **negrito nosso**]

Visto isto, porque falámos duma inversão? Porque a paródia, neste romance, é apontada ao cerne do romance policial. Afinal, neste festival de poderes impotentes e frustrados, quem são os verdadeiros heróis, os que dão o grito e se libertam e fogem da impotência? Os criminosos. Com o medo a esticar-lhes o espírito até ao ponto de explosão, os três homicidas pegam em si e matam a fonte da autoridade repressiva que os atormentava<sup>44</sup>. A subversão falha, mas os acontecimentos da Casa da Vereda anunciam o que viria a seguir: a morte do outro Pai, da outra autoridade, do regime desse macrocosmos (em relação ao microcosmos que a Casa da Vereda constitui) que é Portugal. Mas isso já está fora do romance (mas na memória dos leitores do mesmo, saliente-se). Quando o romance acaba,

Elias deixa de cantar. Durante o resto do caminho pensa nos tratadores enjaulados a atravessarem a noite sobre rodas: o que mais o impressiona é que pareciam vaguear sem destino. [*Balada da Praia dos Cães*: 229]

O país, como os tratadores, parece vaguear sem destino, mas os leitores sabem já o que se passará catorze anos depois: os acontecimentos da Casa da Vereda serão reproduzidos à escala do país e a autoridade deste policial invertido cairá — a lagoa de *O Delfim* foi agitada, as águas tremeram com este tiro no seio da Serra de Sintra, prenúncio duma outra revolução (esta, ironicamente, sem muitos tiros). É nisto que consiste a inversão do romance policial a que nos referimos quando iniciámos o percurso pelo paralelo entre a Casa da Vereda e o país — vejamos: além duma significativa transfe-

---

<sup>44</sup> Uma “morte do pai” libertadora.

rência da simpatia do leitor para os criminosos<sup>45</sup>, quem, no final, está verdadeiramente preso e amordaçado é Portugal, não os culpados do crime, que com esse acto se libertaram duma prisão maior (que continuava, no entanto, a amordaçar o país, que ficou esperando outro “crime” corajoso que o libertasse). A sociedade está presa, os culpados livres: aqui temos uma óbvia inversão do paradigma do policial. Outro aspecto desta inversão é a forma como a actuação das polícias é vista como a verdadeira conspiração que atormenta o indivíduo: quando a ordem que a investigação policial defende é a conspiração temida pelo leitor, o paradigma do policial aparece gravemente deformado. Esta conspiração maior fica por derrotar neste romance, que, assim, se apresenta como aberto na sua estrutura interna (embora, de certa forma, fechado pelo conhecimento que o leitor tem da história posterior do país).

Mas é na impotência demonstrada pelas várias autoridades deste romance que o ponto fulcral desta inversão reside. O policial clássico afirma a *potência* do herói — a sua capacidade para restabelecer a ordem — (muitas vezes associada explicitamente à sexualidade), a *potência* do Estado para controlar os cidadãos, a *potência* do leitor para apreender a verdade (e, diga-se, a potência do autor para a revelar) e a impotência dos criminosos para alterarem a ordem e para fugirem à justiça. Em *Balada da Praia dos Cães* este esquema é *invertido* — a autoridade (o herói, o Estado, o leitor, o autor) é impotente: os únicos que demonstram coragem (e *potência* activa) são os “culpados”, aqueles que anunciam com a sua acção libertadora uma outra ordem menos impotente e menos frustrada. A *Balada* é, ainda, uma inversão do paradigma do policial ao deixar o leitor mais longe da verdade: quando acaba o romance, o leitor sente que o tapete foi puxado de debaixo dos seus pés: embalado na ilusão de estar a ler um policial, género que se apoia num processo de descobrimento da verdade sobre os mistérios inicialmente

---

<sup>45</sup> Arnaut (2002: 205) refere este fenómeno: “Com efeito, [...] cremos que esses sentimentos [de simpatia-empatia] são, gradualmente, canalizados para os culpados.”

propostos, no da *Balada da Praia dos Cães*, o leitor sente que o mistério é maior, a verdade não é simples e linear como pensava.

José Cardoso Pires, mais uma vez, não tem pejo em usar géneros, métodos, recursos literários que poderiam ser considerados contraproducentes para aquilo que quer mostrar — como diz Eduardo Prado Coelho (1999), Cardoso Pires desmistifica usando a linguagem do mito. Este proceder tem várias razões: não só o género policial destila de forma visível o processo literário de esconder-revelar, como permite uma subversão das suas bases ideológicas que pode ser conciliada com a manutenção dos elementos de sedução do leitor que fazem do género um dos mais populares da literatura mundial. Ou seja, José Cardoso Pires oferece ao leitor um romance policial que não deixa de proporcionar o prazer próprio desse género sem ficar limitado aos simplismos ideológicos que o costumam acompanhar.

Assim, o leitor, levado pela sua curiosidade e pelo gosto que tem pelo policial e pela necessidade de conhecer, lê este romance e vê o que o autor lhe quer mostrar, acabando por perceber a sua incapacidade de aceder à verdade absoluta e à tranquilidade normalmente prometida pelo género policial: Cardoso Pires faz a pedagogia da relatividade, sem diluir, no entanto, a necessidade moral de actuar na realidade e sem deixar de interrogar e incomodar o leitor. Em *Balada da Praia dos Cães*, Cardoso Pires não liberta o leitor da incomodidade do crime através do castigo dos culpados, mas mostra um gesto criminoso que é libertador e apresenta as vozes que se contrapõem à voz única da autoridade e dos *autos* — símbolo por excelência de um texto único que tenta subsumir todas as vozes a uma verdade confirmada. Repare-se: não estamos apenas a falar apenas da denúncia dum determinado regime (o Estado Novo). A história deste romance é feita de círculos concêntricos: a relação entre Mena e o Major<sup>46</sup>; a Casa da Vereda; Lisboa; o

---

<sup>46</sup> A replicação frustrada desta relação por parte de Elias é mais um círculo de impotência, frustração e violência compensatória.

país. Em todos estes círculos pontifica uma entidade de tipo fascizante, apesar de os dois primeiros corporalizarem, supostamente, um ambiente subversivo. O leitor, mesmo que partilhe à partida a repulsa por esse regime, fica incomodado ao perceber que a estrutura autoritária reproduz-se por espaços que ele não esperaria; fica ainda incomodado ao ver as coisas pela óptica de um dos agentes desse mesmo regime e ao reconhecer em si alguns impulsos e desejos paralelos aos das personagens que repudia — por exemplo, o desejo do leitor de policiais de obter a verdade e castigar os culpados é denunciado em *Balada da Praia dos Cães* como sucedâneo do desejo de controlar. No entanto, esta incomodidade do leitor serve não para culpabilizá-lo pelo prazer literário que possa sentir, mas para ver tudo duma nova perspectiva. Ao construir o romance ao contrário do que um leitor saído da revolução esperaria, focalizando-o num agente do regime e centrando a sua estrutura policial num homicídio dum major contrário ao Estado Novo, mas que impõe aos seus subordinados uma ditadura fascista em miniatura, o autor obriga um leitor distraído a ver com atenção e a perceber os mecanismos autoritários para lá de uma mera condenação óbvia do Estado Novo. José Cardoso Pires leva o leitor a ir mais fundo e desejar, mais do que descobrir culpados, ser ele o criminoso — ou seja, ser ele a contrariar imposições, simplificações, visões unitárias da realidade e linguagens monofónicas.

Depois de lermos com atenção *O Delfim* e *Balada da Praia dos Cães*, compreendemos que o sistema autoritário se espalha por vários círculos, por vários espaços sociais cada vez mais apertados: o país, a aldeia, a família, o casal. Pois, nas obras, esta estrutura é representada por vários espaços de diferentes dimensões que questionam, cada um à sua escala, esse espaço maior que é Portugal. Temos a Casa da Vereda, espaço tipicamente português; temos Lisboa, como aldeia, temos São Romão, temos a

Gafeira, temos Cimadas cercada por militares (teremos ainda uma Lisboa paralisada por ilusões e por medos em *Alexandra Alpha*). A voz da autoridade (a do marialva, a do Delfim, a do Major, a do Estado Novo e a da “palavra veneranda de certo abade” [*O Delfim*: 35]) impõe uma determinada identidade ao país. Portugal é o que o Marialva quer que ele seja, numa autoridade de base irracional.

Neste mundo em círculos infecundos, a sociedade repete-se em ritmos de cansaço e impotência, num contexto de autoritarismo validade por um sagrado utilizado com arma de exploração:

Chega. Todos, homens e mulheres, estariam como mandam as narrações sagradas, isto é, na apatia dos seus corpos cansados; todos a repetirem um ciclo de palavras, transmitido e simplificado, de geração em geração, como o movimento da enxada. [*O Delfim*: 42]

Neste impasse, sente-se a necessidade de algo novo que fecunde país, um gesto que arrepie caminho para sair da impotência em que o país se arrastava. O mundo bem ordenado que a Autoridade impõe é uma ilusão: não consegue, impor-se a toda a sociedade e há sempre algo que escapa a esse controlo. Momentaneamente, há personagens que abrem fissuras no círculo e têm gestos que mudam alguma coisa (há um desejo de linha por baixo do círculo). Há Maria das Mercês que se mata (afogando-se na lagoa parada, num ligeiro arrepio de liberdade); há Mena e os companheiros que matam o seu ditador privativo; há Floripes, que resiste, apesar de tudo. São várias as mulheres que representam gestos onde há um impulso de libertação, de fecundidade desta lagoa de águas paradas (como se a língua de areia se quebrasse). No entanto, também estas subversões se mostram, em última análise, impotentes: Mena liberta-se do Major, mas é presa; a Casa da Vereda conspira contra o regime, mas não subsiste; Maria das Mercês liberta-se de Tomás Bravo, mas apenas através da morte. Vemos círculos que se fecham, a sociedade que se mantém parada, lagoas à espera de mares que a fecundem. Nem a autoridade consegue o que quer totalmente, nem quem lhe tenta fugir consegue,

realmente, fugir-lhe. As oposições/imposições de que falámos são, mais propriamente, um gigantesco impasse, um nó górdio, donde não se sai. Estes gestos acabam por não conseguir nada: são pequenas sementes ocultas à espera de quem as fecunde — falta qualquer coisa. No jogo de círculos concêntricos que descrevemos, quando se processo uma libertação no círculo interno (a Casa da Vereda, por exemplo), o círculo externo acaba por subsumir o círculo interno, impondo novamente a autoridade (quando há libertação, o círculo externo acaba por engolir o interno).

Este é um mundo preso — um mundo em que os carrascos e as vítimas estão igualmente presos a uma ideologia impotente, como expresso logo no primeiro conto de *Jogos de Azar* (“Carta a Garcia”):

«Está bem, mas uma ronda de estação é uma ronda de estação. Bastava cheirar-lhes, e caíam-nos em cima como lobos. E depois? Depois cá estava eu para responder, não era?»

«Não entendo», disse Dois-Sessenta-e-Três. «Se vocês têm assim tanto medo à ronda, é porque no fim de contas vão tão presos como nós.»

«Presos?», perguntou o cabo. «Porquê presos?»

«Presos, sim, senhor», apressou-se o Espanhol a confirmar. «O Dois-Sessenta-e-Três tem razão. Basta um de nós querer, para o enrascar a si e à sua escolta. É isso que ele quer dizer, nosso cabo.»

«Então está bem. Experimentem e verão como elas mordem...»

«Não é necessário, nosso cabo. A gente não estraga a vida a ninguém, pode estar descansado», disse o Espanhol. «Mas lá que vamos todos presos, é uma verdade.»

Um dos soldados da escolta abriu os braços a espreguiçar-se. A discussão não o interessava, parecia.

«Por enquanto só vejo três detidos», resumiu ele para os outros camaradas.

«Três ou sete, depende. Por nossa causa vão aqui sete soldados. Podemos muito bem ser três guardas para sete presos. Onde é que está a dúvida?»

[...] Conversa teimosa, para baixo e para cima; e o comboio um-dois, um-dois, esquerda-direita, um-dois. [*Jogos de Azar*: 37]

Este é também um mundo em que os tratadores dos leões (que os domam) passam por Lisboa presos em jaulas:

É então que vê passar as três jaulas rolantes vindas não se sabe donde. De longe. Certamente da auto-estrada do norte, Avenida do Aeroporto abaixo, atravessando a cidade. São três transportes de circo, gradeados mas sem feras, que avançam de madrugada. Dentro deles viajam os tratadores com um ar estúpido, ensonado. Desfilam pelas ruas desertas, sentados no chão, pernas para fora, caras entre grades. [*Balada da Praia dos Cães*: 229]

Um mundo em que a voz do abade já não consegue descrever Portugal mas que, por inércia, mantém-se no mesmo tempo parado do lagarto. Resta ao Autor esperar que apareçam “novas leituras”:

Está dito, ao arraial não falto, custe o que custar. E ao entardecer, quando se firmar no alto dos pinhais a tentadora coroa de nuvens, não abrirei o meu caderno de apontamentos, e menos ainda a *Monografia*. Ficou-mo de emenda. Para a próxima terei o cuidado de escolher outra leitura, de preferência um canto de alegria. Um livro deste tempo e desta hora que não traga a lagartixa na portada como um ex-líbris ou como uma pluma imposta sobre o granito.

### c) Entre autor, texto e leitor

Como vimos, a acumulação de perspectivas em *O Delfim* não contribui para o desbastar das versões até se chegar a um centro seguro de verdade inabalável — o que fica é uma série de dissertações sobre um “coração das trevas”<sup>47</sup> para sempre inacessível (que em *O Delfim* é o crime que nunca ninguém chega a desvendar ou ainda a lagoa, símbolo desse mistério entrevisto, nunca agarrado). O que realmente se consegue é acordar o leitor do sono imenso em que o autoritarismo o imerge. Bem mais perigoso que o “horror” conradiano, o sono é imperceptível. Cardoso Pires, nestes romances, questiona e espicaça ao leitor para que ele continue a caçar o “coração das trevas” num espírito de liberdade e não se deixe enlevar por cantos de sereia de um Portugal simples, definido, como uma aldeia. Estes romances são um convite para outra coisa: para que o leitor cometa um crime nessa aldeia. O crime sobre o qual estamos a dissertar é o crime do Autor, para o qual ele pede cumplicidade ao leitor. É nesta medida que a obra de José Cardoso Pires pode ser descrita como uma panóplia de estratégias de fuga a um mundo demasiado estruturado e de cariz autoritário.

Se souber jogar o jogo proposto pelos textos, é o leitor quem sobrevive e quem evolui na trama destas obras. Se Alexandre Pinheiro Torres descreveu o leitor distraído, leitores há que, não sendo distraídos, são *abstraídos* ou, diríamos melhor, sossegados: leitores que percebem intelectualmente as obras que lêem, fruem esteticamente das mesmas, compreendem “onde o autor quer chegar” (para usarmos uma expressão de análise literária simplista), mas fecham o livro e ficam impávidos e seguros, sossegados nas suas certezas e na sua visão do país, do mundo e de si próprios. Ora, como vimos, toda a obra de José Cardoso Pires obedece a uma estratégia do desassossego; a cada obra, o autor arremete contra determinado tipo de leitor sossegado (o leitor distraído,

---

<sup>47</sup> Usando uma expressão usada por Eduardo Prado Coelho na “Introdução” a *O Delfim* (Coelho 1999: 29), numa clara alusão ao título de Conrad.

esse, está para lá do alcance destas obras; o leitor distraído é, em grande medida, um “leitor não modelo” ou mesmo um *não-leitor*).

Como é que o autor actua no leitor? Através da manipulação genológica e através do uso eficaz do horizonte de expectativas desse mesmo leitor. O leitor é apanhado numa armadilha: os primeiros romances (*O Anjo Acorado*, *O Hóspede de Job*) têm a aparência de uma história comum, têm elementos fabulares, utilizam mecanismos narrativos que agarram o leitor, que tenta saber o que acontece, porque acontece, como acontece. No entanto, no final, o narrador recusa-se a dar a opinião e deixa ao leitor as conclusões sobre aquilo que lhe mostrou. Assim, esses primeiros romances descrevem, como vimos, uma sociedade portuguesa à medida de uma aldeia (incluindo a capital, Lisboa, uma aldeia imensa que se espalha por todo o país<sup>48</sup>). Se *O Anjo Acorado* e *O Hóspede de Job* apresentam as contradições, as oposições, as fissuras desta sociedade cristalizada, *O Delfim* e *Balada da Praia dos Cães* desmontam a voz ideológica (a voz do Delfim) e a voz da autoridade (a voz policial) que subjazem a essa autoridade. Esta desmontagem faz-se através da denúncia da impotência dessa voz única e autoritária e através da apresentação de outras vozes (a voz do narrador de *O Delfim* contra a do Abade e a do Delfim, a voz dos culpados do crime em *Balada da Praia dos Cães*). Nestes dois romances, José Cardoso Pires utiliza uma forma normalmente associada com simpatia pela autoridade — o policial — e parodiam esse género de maneira a satirizar o autoritarismo e a destronar a voz central que estruturava a sociedade autoritária do Estado Novo. Embrenhado nestas histórias de mistério, o leitor vai compreendendo quase sem se dar conta disso que está a ver muito mais do que pedira, que o autor lhe está a abrir os olhos — em *O Delfim*, o mistério não se aclara, mas o país surge-lhe como lagoa parada num tempo de pedra (ou de lagartixa, ou ainda de peixe imóvel, como em

---

<sup>48</sup> “Lisboa, esse vulto constelado de luzes frias do outro lado do rio é um animal sedentário que se estende a todo o país.” [*Balada da Praia dos Cães*: 43]

*O Anjo Acorado*); em *Balada da Praia dos Cães*, José Cardoso Pires leva a subversão desses códigos de leitura (querer saber, saciar a curiosidade) mais longe, apresentando tudo o que o leitor quer de mão beijada, para que este perceba que, afinal, há muito mais a saber e a fazer do que simplesmente saciar a curiosidade narrativa. José Cardoso Pires, através destes textos, ensina o leitor a ler.

Em suma, o que realmente acontece (e, como diz Tabucchi, o que acontece é tudo) é o acto de *mostrar* qualquer coisa ao leitor. Este, habituado a ouvir *contar* uma história, é obrigado a trabalho redobrado para *ver* o que está por baixo da superfície destes romances onde ou a narração é mínima e fabular ou se mascara de convencionalismos (romance policial, por exemplo) para levar o leitor a outros continentes por baixo da superfície. Em suma, o que realmente acontece e quem realmente muda é o leitor.

Por outras palavras: ao não dar imediatamente ao leitor exactamente aquilo que ele está à espera, José Cardoso Pires obriga esse mesmo leitor a escavar mais fundo, a procurar de outra forma, a ver com outros olhos. O autor parte dos vários horizontes de expectativas dos potenciais leitores para os transformar no “leitor modelo” das suas obras — para os *caçar*. O horizonte de expectativas de um leitor da época seria ou a confirmação da ideologia do Estado Novo ou a enunciação de uma crítica cerrada, óbvia e de cariz político muito determinado (ou seja, obras neo-realistas). Qualquer romance que se integrasse nestes dois grupos teria menos capacidade de prender a atenção do leitor. Ora, Cardoso Pires não estabelece um meio-termo (está, claramente, do lado de quem critica o Estado Novo) mas afasta-se dos métodos literários pré-determinados do Neo-Realismo. Assim, o narrador das suas primeiras obras afasta-se do que mostra, apresentando uma malha romanesca onde a acção é mais discreta, levando a que o leitor se interrogue sobre o que realmente se passa ali. Além disso, utiliza elementos fabulares, situando o leitor num espaço-tempo simultaneamente próximo e intemporal, dando-

lhe uma perspectiva muito específica. Em *O Delfim* e *Balada da Praia dos Cães*, o cariz de investigação quasi-policial ou policial que assume o narrador de *O Delfim* instiga a curiosidade do leitor.

As obras assumem-se também como provocação ao leitor. Afinal, no meio de todas as impotências de que já falámos, há ainda uma outra impotência desmascarada: a do leitor. Também ele descobre que, no final, não fica em posse da verdade completa: por exemplo, *Balada da Praia dos Cães*, longe de proporcionar a explicação completa e tranquilizadora típica dum policial, apenas prova que nunca sabemos realmente o que aconteceu. Tendo em conta o facto de o romance se basear em *factos reais*, vemos como o leitor, na realidade, se afastou da verdade: sobre os acontecimentos, temos as versões dos autos policiais, as versões jornalísticas, e agora a versão apresentada por José Cardoso Pires pelos olhos duma personagem de ficção que muito imagina, muito inventa, muito deseja, mas pouco consegue alcançar. O desejo de conhecer do leitor, fonte do prazer próprio dos romances policiais, também não é concretizado, a posse da verdade não é totalmente consumada. As personagens mostram-se em indícios, nunca corporalizadas, nunca possuídas: mesmo Elias mostra-se mais complexo e intrigante que o despachado perfil das páginas 9 e 10 faz crer no início. *Balada da Praia dos Cães* é uma provocação ao leitor, como Mena é uma provocação a Elias: promete-se o prazer do descobrimento da verdade próprio dum policial, para deixar o leitor sem a prometida verdade, inseguro da sua capacidade de a apreender. É também através desta estratégia de provocação que o autor obriga o leitor a acordar e a agir, em pequenos gestos semelhantes ao de Mena e de seus companheiros.

Assim, *Balada da Praia dos Cães* e *O Delfim* (e *O Hóspede de Job*, *O Anjo Acorado*, *Alexandra Alpha* e os contos de *Jogos de Azar*) são verdadeiros manuais do crime: são policiais a favor dos criminosos; o regresso à ordem habitual existe, mas esse

regresso é visto como incomodativo pelo leitor. Assim, este é convidado a mudar as coisas no mundo real. Este tipo de gestos podem parecer inúteis, mas são *necessários*.

Em resumo: os suspeitos deste crime são o autor e todos os leitores que aceitem esta cumplicidade, este jogo, estes gestos.

### 3. O local do crime: Lisboa, aliás, Portugal

#### a) Lisboa

Chegámos, assim, a *Alexandra Alpha*. Este romance, o mais extenso do autor, reflecte a estrutura que já delineámos para as obras anteriores. A sociedade é descrita como um círculo de oposições (de dicotomias), de imposições (de violência), de desejos frustrados (de impotências), de ilusões identitárias (de sebastianismos). No entanto, este romance, mais complexo que os anteriores, introduz elementos novos na obra do escritor: mais que uma narração fechada e contida (como o foram, em grande medida, os romances anteriores), *Alexandra Alpha* é um quadro gigantesco — um mural — que utiliza linguagens de várias artes, para além das várias linguagens das personagens e dos registos de língua próprios de determinados grupos sociais. Se *Balada da Praia dos Cães* é uma paródia do policial (como, em certa medida, também o fora *O Delfim*), *Alexandra Alpha* parodia a epopeia, mostrando o percurso de um anti-herói colectivo, a geração da boémia dos anos 60/70, que se pretendia subversiva em relação ao autoridade sem, no entanto, conseguir libertar-se das imposições e impotências da época. Esta geração, no entanto, é capazes de um grande momento de verdadeiro heroísmo, com paralelo nos gestos de certas personagens das obras anteriores.

As inovações não se ficam por aqui: as dicotomias e oposições que antes opunham grupos ou personagens, inscrevem-se, neste romance, no âmago das próprias personagens — as várias personagens estão divididas, opostas a si mesmas, dilaceradas por oposições e ambiguidades. A própria personagem do título é, na realidade, uma personagem dupla, ou melhor, uma personagem feita de duas personagens: Alexandra e

Maria, cujos dois nomes constituem o nome da pessoa a quem o autor dedica o trabalho<sup>49</sup>.

A acção de *Alexandra Alpha* começa no período pré-revolucionário. Temos um país onde o regime autoritário tenta definir em termos ideológicos e culturais o que é ser português. A geração cujas deambulações acompanhamos ao longo do romance recusa esta identidade, colocando-se no lado contrário ao do regime. Logo à partida, temos dois mundos e duas visões do país presentes na obra: a do regime e a desta geração.

Esta oposição (e outras que mais tarde veremos) é representada numa *binomia* omnipresente em toda a obra: a obra tem duas partes, há duas personagens principais, várias personagens têm duas faces, há dois espaços fundamentais (cidade e campo) e duas épocas divididas por um limite preciso (25 de Abril). A divisão binómica é clara e prevalecente. Ora, é nesta divisão binómica que reside a incomodidade da obra. O leitor habitual esperaria uma divisão clara entre “eles”, os agentes do regime, e “nós”, os detractores do regime, essa geração que não aceitava a identidade imposta pelo Estado Novo, que vivia uma vida alternativa, que tinha uma outra identidade. Pois o leitor honesto sente que a estrutura binómica da obra não só é bastante mais profunda que esta divisão superficial entre “agentes” e “detractores” como também absolutamente incoincidente com essa divisão. Cardoso Pires satiriza ambos os lados e coloca o eixo de divisão principal da obra num local inesperado para o leitor. *Alexandra Alpha* apresenta-nos, sob a capa da binomia transversal, uma realidade diversa, complexa, feita de ilusões, impotências e ridículos — em ambos os lados. O leitor habitual esperaria a confirmação da sua identidade (identidade de português democrático, lúcido, oposto ao Antigo Regime) mas vê, pelo contrário, o estilhaçar da imagem mitificada da geração dos anos 60. *Alexandra Alpha* é, por isso, uma obra dolorosa e incomodativa.

---

<sup>49</sup> Esta dedicatória (“Em memória de Alexandra Maria e dos seus amigos [...]”) apresenta também um elemento que é preciso ter em conta: uma certa ternura pelas personagens retratadas, apesar da sátira a que são sujeitas.

As duas identidades seguras de si que subsistiam nos anos 60 encontram-se na obra e iluminam-se mutuamente e este encontro desmonta a ilusão de que qualquer uma delas constitua a verdade essencial: é um encontro de matéria e antimatéria que acaba, obviamente, numa explosão. O processo histórico subjacente à obra implica a substituição de um poder identitário já descrito e criticado nas obras anteriores por uma nova geração que, também ela, padece de ilusões, mitificações e cristalizações identitárias. José Cardoso Pires vem interrogar essa geração (a que ele próprio pertencia). É uma obra que interroga e desmonta mitos geracionais e por isso é incomodativa. Como afirma o próprio Cardoso Pires:

[...E]u até compreendo que *Alexandra Alpha* tenha deixado alguma incomodidade em muita gente, então não compreendo!

— Porquê?

— Porque é, ou pretende ser, uma dissertação conflituosa sobre a identificação a vários níveis, inclusivamente ao nível da linguagem — certo vozear cosmopolita que por lá se ouve faz prova disso... E, claro, todos esses relacionamentos estão demasiado próximos da experiência que vivemos nos dias de hoje para que um certo número de leitores não se sinta incomodado. A consciência da desidentificação é quase sempre desagradável, para não dizer dolorosa. É como sentir-se emigrante na sua própria terra: a pessoa tem dois rostos que se contrariam um ao outro. Sim, é isso... *Alexandra Alpha* está povoada de figuras a dois rostos, como se pode verificar. [Portela 1991: 53]

O eixo de bipolaridade extrema perpassa, em primeiro lugar, as personagens da obra. *Alexandra Alpha* é um painel de personagens quebradas, como o autor afirma no excerto que acabámos de ler — figuras a dois rostos que se dividem e reflectem um mal-estar difícil de definir: uma distância de si próprias. Este mal-estar de cada personagem reflecte metonimicamente uma sociedade também ela dilacerada entre ilusões identitárias (seja a ilusão do país camponês do regime, seja a ilusão de um outro país indefinido — e afrancesado — da intelectualidade da época) e uma realidade difícil de compreender, parada, infecunda, triste. Em *Alexandra Alpha*, são-nos apresentadas, numa teia complexa, as várias *nuances* da oposição entre sonho e realidade. Mas quem são estas figuras a dois rostos? Cardoso Pires, uma vez mais:

[...H]á o Opus Night que vive a duas memórias, uma para o dia, outra para a noite, há o faquir, há a Sophia Bonifrates que cultiva um desdobraimento de personalidade, alimentando uma gravidez fantasma... [Portela 1991: 54]

Opus Night, que fala em mirandês quando lhe apetece e alardeia os seus pergaminhos camponeses pelos bares da cidade, divide a cidade entre dia e noite e só à noite, embriagado, vive realmente. O resto do dia passa-o num alarde de sobriedade indesejada. Entre a Lisboa diurna de ressaca e a Lisboa nocturna de bebedeira, Opus Night quer ver apenas aquela que julga ser a verdadeira Lisboa: a nocturna, vista pela lente de um torpor alcoólico. Ele, camponês de velhos pergaminhos, imbuído da ideologia marialva, aceita a visão deturpada da cidade e do país que o Estado Novo impõe à sociedade. A personagem representa o complexo referido pelo autor:

[A] crise que ali [em *Alexandra Alpha*] se debate é a de uma intelligentsia urbana complexada por um passado carregado de burguesia rural. Crise de identidade cultural, aberta e declaradamente, face à paisagem social. [Portela 1991: 54]

Esta não é uma verdadeira cidade, mas sim uma cidade complexada pelo passado rural. Esta é uma das várias duplicidades que encontramos no romance. Todas as personagens revelam divisões internas, frustrações, ilusões, fraquezas, impotências. Todas tentam compensar através da criação de identidades ilusórias, quer sejam gravidezes falsas, bebedeiras ou um francesismo exacerbado. Bernardo Bernardes, por exemplo, personifica muito desta ilusão de intelectuais:

Maria Mana garantia que o Bernardo estava todo apanhadinho pelo fatalismo nacional, e parece que sim, que estava, porque tempo depois, quando trouxe ao Bar Crocodilo um cineasta em trânsito chamado François Désanti, entrou a dissertar sobre a singularidade de ser-se português, demonstrando como nósoutros, os lusitanos, éramos um povo abstracto. Aponto a propensão para os labirintos e para o mito da viagem, meteu pelo meio o sebastianismo e, como não podia deixar de ser, a tendência suicida. Coisas que na verdade só nós. Bernardes resumia que éramos «patriotes provisoires d'une patrie incertaine», para usar a definição do Pessoa. [*Alexandra Alpha*: 108]

Repare-se no sarcasmo e alusões do excerto: temos um intelectual preso clichés sobre o país (o “fatalismo nacional”) mas substituindo a sua questionação da identidade própria por uma utilização da língua francesa e pelo deslumbramento por este cineasta (que vinha filmar Lisboa e se veio a revelar uma fraude). Pelo caminho, tenho um “nósoutros” a ironizar com o medo de identificação com o vizinho ibérico.

Vejamos agora o “doutorzinho”: esta personagem é dupla em dois sentidos. Em primeiro lugar, temo-lo antes de ir para a guerra e depois de vir da guerra. Antes, manteve relações sexuais com Alexandra; depois, fica impotente. Mas, para além disso, o “doutorzinho” é uma pessoa na cabeça de Maria (uma ilusão) e outra na cabeça de Alexandra (a realidade do corpo dele, antes e depois da guerra).

São todas personagens dilaceradas, vozes que não se subsumem a nenhuma voz central. As insuficiências e a distância entre o sonho e a realidade obrigam as várias personagens a procurar ilusões, a inventarem um país diferente daquele que realmente têm diante de si, a, em suma, inventarem-se. A obra, através duma conjugação humorística de registos, de artes, de excertos de textos, conversas, lendas, filmes, divagações, apontamentos, etc., desmonta, uma por uma, as várias ilusões com que as personagens — ou seja, a geração a que Cardoso Pires pertencia<sup>50</sup> — sublimavam a sua necessidade de identidade, de identificação com um país tolhido por uma ideologia e voz que recusavam. Temos as gravidezes falsas de Sophia, os bonifrates, os seguidismos afrancesados da classe intelectual, as variadas “banhas da cobra”, as hipocrisias e insuficiências de uma geração que nem um abaixo-assinado conseguia fazer como deve ser.

Estas insuficiências radicam no mesmo eixo das impotências e incompletudes das personagens dos romances anteriores. Assim, não é de espantar que, nesta obra — à semelhança dos romances anteriores —, surjam também diversos elementos e factos de cariz sexual a simbolizar metonimicamente a incompletude e dilaceração das várias personagens, da geração e do país. Assim, temos a mulher de *Opus Night*, vista em todos os lugares mas sempre fugidia, temos o primo de Alexandra, “amigado” de manequins, temos a significativa impotência do “doutorzinho”, logo antes da revolução.

---

<sup>50</sup> “Cardoso Pires foge do gelo alegre dos retratos de Eça e magoa-se, personagem a personagem, no gume da faca com que corta, desmontando os mecanismos de corrosão que definem os traços mínimos do rosto de uma geração — a do pré-25 de Abril.” (Pedrosa 2004: 304)

A bipolaridade da obra percebe-se de forma mais clara na personagem principal que, aliás, são duas: Alexandra/Maria. Alexandra é um corpo vazio a cada manhã, com uma identidade absolutamente livre, mãe de um filho que não é seu, funcionária de uma empresa de marketing (donde vê a cidade a partir das alturas), sem memória, etérea, ideal, etc. Maria, a amiga-mãe de Alexandra, tem o peso da memória, da história, da cidade baixa, das impotências e frustrações de todos os dias. A dicotomia entre as duas “manas” e a sua amizade conflituosa apresenta aos olhos do leitor uma determinada divisão entre o ideal e o real, entre o sonho e a frustração, entre a desunião de duas faces da mesma realidade e o desejo de união, de identificação entre ambas. Este desejo, esta desunião real, leva à impotência e à frustração, encarnadas na imagem de Maria, quase sempre a mais real das duas (com a exceção significativa do episódio da revolução, no Carmo).

Não só as duas personagens representam dois lados de uma mesma moeda, como se confundem várias vezes e têm percursos que se interceptam. Aliás, é fácil analisar Alexandra e Maria como uma personagem dupla, duas faces de uma só personagem. Aliás, o próprio autor o reconhece em vários locais:

[A] Alexandra e a Maria são dois rostos de uma mesma personagem e isso é tão evidente que o autor da capa da edição brasileira se limitou a desenhar uma figura de mulher, à maneira picassiana, com dois rostos. São duas personagens cúmplices e de sinal contrário, a Alexandra e a Maria. [Portela 1991: 54]

A personagem principal é pois, simultaneamente, Alexandra e Maria, uma “Alexandra Maria” a quem, aliás, é dedicado o romance. A separação e união destas duas personagens constituem o eixo conflictivo em que repousa a construção do romance. Uma vive num mundo de frustração e ilusão (Maria), outra trabalha nas alturas e tem um corpo “sem memória” (Alexandra), apresentando-se como um paradigma ideal,

sonhado, de mulher e de corpo<sup>51</sup>. O caso do Menino das Bruxas mostra isso mesmo: o caso de Maria é um caso inventado, com o único intuito de contar a Alexandra. Quando Alexandra descobre, acaba por ficar com o Doutorzinho:

Escolheu um restaurante de Alfama com janelas para o Tejo. Noite à volta, garrafa ao luar sobre a mesa, assim, Sim, estava-se bem. «Para despedida», saudou o Doutorzinho levantando o copo. «À nossa», respondeu Alexandra; e bebeu e ficou-se a admirar o rio adormecido num lençol de luz. Não corria uma aragem, não se ouvia a cidade, nada. Estava um luar de bruxas, murmurou ela; e, ao dizer bruxas, tornou a lembrar-se logo do Menino da Mana, aquele mesmo que tinha à sua frente e que nunca existira. Menino das Bruxas, o que jamais a Mana conquistara com o seu corpo entristecido, a não ser em horas imaginárias e só para o contar a ela, Alexandra. Não para se valorizar a si mesma, claro que não, mas para se sentir mais mana da amiga, que ideia tão desastrada, que desatino. E, resultado, tudo acabara naquele encontro. [217]

Mas qual destes dois pólos representa o sonho, qual deles a realidade? Se Maria é a face do possível, do real, do corpo triste que imagina jogos de cama com o Doutorzinho, Alexandra será a imagem projectada desse mesmo corpo num outro corpo belo, sem memória, pronto a recomeçar. Alexandra é, além de tudo o mais, a frustração de Maria e objecto da sua inveja<sup>52</sup>.

Esta duplicidade da personagem principal reflecte-se, aos olhos do leitor, numa duplicidade da própria cidade de Lisboa. Há, em primeiro lugar, uma cidade vista de cima: a cidade vista da Alpha Linn (significativamente, uma empresa de marketing), por trás dos vidros, silenciosa, inodora, inócua:

Alexandra chegou-se à vidraça panorâmica. Não conseguia trabalhar nem lhe apetecia ver gente ou sentir a rua. Do outro lado do vidro a cidade era à prova de som e de reflexos de luz e as cores tinham uma gradação programada. Mal sabia ela que lá em baixo, entre as árvores, a Maria estava de longe a espreitar. [*Alexandra Alpha*: 195]

Esta é a cidade mansa e domada que o regime prefere: cidade de postal, cidade perfeita, cidade de marketing, imaginada, longínqua. Todo o romance é um expor de outra cidade, mais imperfeita, nocturna, com cheiros, conversas, pessoas, ruídos, ruas e

<sup>51</sup> Como diz Inês Pedrosa (2003: 98): “O romance ergue-se, de facto, sobre duas figuras de mulher: a figura deslumbrante de Alexandra, publicitária de sucesso na Alpha Linn, e a figura deslumbrada de Maria, professora especializada na literatura como antídoto do desespero.

<sup>52</sup> Quando esse sonho, essa projecção de Maria, “desce à terra” (desde as alturas da Alpha Linn) e fecunda o doutorzinho, impotente da guerra, acontece o que veremos mais à frente.

locais escondidos, secretos, expostos, etc. (mais *Maria* e menos *Alexandra*, digamos assim).

Todas estas dicotomias traduzem-se numa necessidade insatisfeita, na tal impotência e infecundidade, numa geração em círculos, sempre em busca de qualquer nova ilusão que possa agarrar. Esta procura equivale ao vago sebastianismo e desejo difuso de alguém que corporalize a criação do país imaginado, da utopia mal pressentida. Tendo em conta as várias divisões bipolares presentes na obra, não é de espantar que haja várias referências e sugestões de androgineidade. Beto, o filho não biológico de *Alexandra*, é filho dum casal com características andróginas:

Porque *Alexandra* tinha conhecido Neusa Paloma nesse ano pelo Natal durante os poucos dias que o Reformatório lhe concedera para visitar o filho. Ela também viera ali, ao apartamento da Barão da Torre. Aparecera-lhe trazida por Waldir, e fora a mesma assombração ao vê-los juntos: era tão igual ao marido na beleza e nos gestos que pareciam gémeos de carne, não esposos. Tão igual à criança que acabavam de lhe entregar que eram os dois agora repetidos numa terceira criatura. [*Alexandra Alpha*: 15]

Mais tarde na obra, *Alexandra* conta ao doutorzinho o seu encontro com Neusa:

Neusa tinha-lhe chegado pela mão de Waldir numa véspera de Natal, disse-lhe então. Neusa Santini da Silva, adicta. Chegada em liberdade provisória para passar o Natal junto do filho, conforme o despacho do juiz. Assim mesmo. E *Alexandra*, mal ela lhe apareceu com o Waldir encostou-se à parede, sem acreditar no que via: ela e o marido eram iguais. O mesmo rosto triangular, o mesmo cabelo dourado, o mesmo olhar marinho e todo o celestial duma beleza silenciosa. Para cúmulo, tinham os dois o mesmo fio de ouro ao pescoço com uma medalhinha do signo-saimão e, mais do que isso, mais ainda, o mesmo sabor de pele. *Alexandra* fez um silêncio. E depôs: «O mesmo sabor de pele, não estás a perceber?»

O Menino das Bruxas, calado. Não estava a entender, ou se estava não parecia. «Caramba», disse então *Alexandra*, «eu fui para a cama com os dois nessa noite, percebeste agora?»

Outro silêncio, mas desta vez tão fundo que se podia ouvir o mar. E *Alexandra* de olhos abertos no escuro; *Alexandra* mexendo os lábios como se estivesse a ler o passado que quase tinha esquecido. A mesma pele, recordava ela. O mesmo gosto de boca naquele homem e naquela mulher. Confuso, não era? «Sim, mas acordar de manhã entre duas caras iguais, nem queiras saber. Foi de pavor», disse ela, «havia uma cumplicidade terrível naquelas duas figuras.» [*Alexandra Alpha*: 227]

*Alexandra* conta este episódio ao Menino das Bruxas, no Algarve. Pouco depois, frente a uma estátua de Dom Sebastião, em Lagos, diz:

«A estátua. Aquele Dom Sebastião cheira a andrógeno que tresanda.» [*Alexandra Alpha*: 229]

O andrógino será essa junção das várias oposições numa unidade e numa identidade não só sonhada, mas também assumida e real. Alexandra/Maria são, afinal, a personificação do andrógino, não no sentido estrito de ser assexuado, mas sim no sentido de unidade feita de dois pólos, ou antes superação da bipolaridade das duas personagens, ou seja, numa identidade corporalizada<sup>53</sup>. Afinal, as duas têm a mesma sintaxe e confundem-se no que escrevem, nas ações, etc. São o lado solar e lunar da cidade e do país (repare-se como as pistas de androgineidade se confundem entre a relação íntima de Alexandra com Waldir/Neusa e, logo a seguir, Dom Sebastião). A união dos dois opostos corresponderia ao afastar das frustrações, ao apagar da divisão entre realidade e desejo, entre a cidade imaginada e imposta e a cidade verdadeira, real, baixa. Toda a obra é percorrida por este desejo de compatibilizar dois lados distintos, por unir o que se sente separado (o “eu” e a imagem do “eu”, ou seja, Maria e Alexandra). Esta dilaceração interna atravessa os vários níveis em que as personagens se enquadram: cada uma das personagens, internamente, as relações entre as várias personagens, a própria cidade, o país.

Mas tenhamos agora em consideração o lugar de Waldir na história de Alexandra. É a recordação do amante brasileiro que, durante anos, a impede de ter uma relação estável<sup>54</sup>. O seu corpo sem memória é constantemente atormentado pela memória desse seu amante e sua mulher, desse ser andrógino com quem dormira e lhe deixara um filho. Essa imagem perturbadora do seu desejo (desse desejo de união) é a sua própria maldição (“[Neusa] parecia que irradiava maldição”). Mais tarde, quando o “doutorzinho” está impotente, mesmo às portas da revolução, é também a sua imagem no espelho que parece impedi-lo de avançar (“[c]omo se [...] tivesse a sua própria imagem a tapar-lhe a

<sup>53</sup> Chevalier e Gheerbrant, no seu *Dicionário dos Símbolos* (1994: 67), referem em relação ao Andrógino: “O masculino e o feminino não são mais do que um dos aspectos de uma multiplicidade de opostos chamados a interpenetrarem-se de novo.”

<sup>54</sup> Alexandra acaba por libertar-se de Waldir quando *fecunda*, mais tarde, o “doutorzinho”. Mas lá chegaremos.

saída”, *Alexandra Alpha*: 336). Os reflexos, as imagens construídas, o outro lado de cada qual imaginado e desejado, mas nunca alcançado, acabam por ser o obstáculo ao avanço real. São, no fundo, outros círculos nos vários níveis de circularidade impotente que detectámos na obra de Cardoso Pires. São falsos andróginos, falsas identidades, falsas comunhões, falsas gravidezes, porque são desejos em circuito fechado, masturbações identitárias. São, no entanto, imagens e ilusões de que todos sentem uma profunda necessidade:

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 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. Via-se lá, pálida e de cabeços baixos. «Tenho a cabeça numa vergonha», lamentou a meia voz. [*Alexandra Alpha*: 51]

Com *Alexandra Alpha*, são estas ilusões que o autor tenta desmontar no próprio leitor. O romance é um espelho que mostra ao leitor as suas próprias estratégias de criação duma imagem ilusória, para que o leitor compreenda e as saiba reconhecer enquanto tal (estratégias, imagens, ilusões). Assim, não as confundirá com qualquer tipo de “verdade essencial” sobre si próprio e poderá mais facilmente libertar-se e actuar sobre a sua identidade. Poderá, no fundo, sair da aldeia (lugar de identidades impostas) e chegar um pouco mais perto da cidade (lugar de identidades escolhidas).

## b) Portugal

Nesta nossa indagação sobre as obras de Cardoso Pires, voltemos um pouco atrás. Se olharmos para *O Delfim* e para a imagem que nos traça o Narrador desse microcosmos que é a Gafeira, o mapa que emerge é, claramente, o mapa de um território parado no tempo, bem delineado: uma Aldeia, em suma, se a esse conceito associarmos um paradigma de espaço controlado de forma hierárquica, com funções e comportamentos rígidos, onde o poder se exerce de forma linear desde Deus até ao comum mortal, passando por vários níveis de intermediários, sempre representantes desse mesmo poder original (Deus no universo; Igreja no mundo; Estado na nação; Homem em casa; Senhor na aldeia). Repare-se no que diz o próprio Cardoso Pires em CDM (79):

Nação é a «Casa» (nos *slogans* integralistas), a Família com todos os graus de parentesco e de usufruto, e também com a hierarquia «natural da autoridade. Ampliada a planta doméstica à escala da nação, o Chefe toma assento no vértice mais alto, já entre nuvens e grinaldas de oratória. É o «animal celeste» (Frei Amador Arrais), o braço entre Deus e os homens.

Nos termos deste paradigma, Família, Aldeia e Nação são equivalentes — dizer Gafeira é o mesmo que dizer Portugal e mesmo Lisboa é também uma Aldeia em ponto grande e Portugal em ponto pequeno (tudo realidades equivalentes, dentro da lógica linear e hierárquica do poder). Avancemos até *Balada da Praia dos Cães*, onde Lisboa nos é descrita assim:

Mas atenção, aviso. Lisboa, esse vulto constelado de luzes frias do outro lado do rio é um animal sedentário que se estende a todo o país. É cinzento e finge paz. Atenção, *achtung*. Mesmo abatido pela chuva, atenção porque circulam dentro dele mil filamentos vorazes, teias de brigadas de trânsito, esquadras da polícia, tocas de legionários, postos da GNR, e em cada estação dessas, caserna ou guichet, está a imagem oficial de Salazar e bem à vista também há filas de retratos de políticos que andam a monte. O perímetro da capital está todo minado por estes terminais, Lisboa é uma cidade contornada por um sibilar de antenas e por uma auréola de fotografias de malditos com o Mestre da Pátria a presidir. [*Balada da Praia dos Cães*: 43]

Repare-se que a estrutura de poder descrita abrange vários níveis, cada um deles imerso no nível imediatamente superior, como um estrutura de círculos concêntricos que apertam os círculos interiores. Assim, o país, a aldeia, a família, o casal são níveis teóricos dum sistema autoritário, cada um deles com um chefe e cada um deles dividido

entre quem manda e quem obedece, entre quem fala e quem trabalha. O círculo interior, o da relação homem-mulher, suporta o peso de todos os outros círculos de poder. Há um elemento que está intrinsecamente ligado a toda estrutura de poder: o elemento sexual. Várias das relações de imposição de poder são relações homem-mulher: Tomás-Maria das Mercês; Major-Mena; Elias-Mena. As relações entre estes homens e estas mulheres estão imbuídas da ideologia marialva, descrita por Cardoso Pires em CDM. São relações baseadas numa profunda desigualdade e não na liberdade dos dois agentes; a sua justificação tem cariz irracional, feudal, de direito adquirido, de razão de sangue.

As relações de cariz sexual, nestas obras, não são a demonstração saudável do amor entre duas pessoas, mas sim o símbolo da violação e da violência que o autoritarismo exerce sobre os seus súbditos. São relações que representam metonimicamente todo o restante sistema hierárquico de poder descrito nas obras (um sistema que pode ser descrito como um conjunto de círculos concêntricos cada vez mais apertados, no centro dos quais está a “vítima” dos vários poderes). Assim, este círculo interno é a chave metonímica para descodificar os restantes círculos e compreender o que está por trás da tessitura romanesca de José Cardoso Pires.

Podemos então estabelecer correlações entre os vários níveis de poder. As relações de cariz sexual das obras apresentam-nos metonimicamente um padrão de autoridade violenta. O sistema autoritário reproduz-se a todas as escalas à imagem dum casal infectado pela violência. Mas mais: não só é violento e autoritário, como é também um sistema infectado pelo ciúme. Como o leitor descobre através destas obras, estas relações de poder escapam, muitas vezes, ao desejo de quem manda e há pequenas fosforescências de poder em mãos inesperadas. O desejo constante de controlo, o medo de perder a autoridade e a frustração por não conseguir impor de forma perfeita a sua vontade

criam uma espiral de violência e um ciúme endémico. Estes sentimentos conjugam-se nos vários níveis: político, pessoal e sexual.

Elias, enquanto inspector da PJ, sente ciúme em relação à actuação da PIDE para com Mena, um ciúme que se liga à frustração e desejo impotente que sente quando descobre actos sexuais praticados por Mena e pelo Major. Ao lado da denúncia do autoritarismo enquanto imposição machista e marialva de uma sexualidade violentamente masculina e deste ciúme endémico, temos um elemento que perpassa várias obras: a impotência. De uma forma ou de outra, aqueles que têm poder sentem-se impotentes (no Major, a impotência é física; no Delfim, a impotência está latente na sua infertilidade; em Elias, a impotência liga-se à frustração que sente perante Mena, que está sob o seu controle, mas sexualmente inacessível); as suas demonstrações de virilidade violenta mais não são que compensações por frustrações mal escondidas.

É neste contexto que se compreende a riqueza simbólica das pistas de infecundidade de um marialva como Tomás Bravo, incapaz de pôr em prática o seu machismo de velhas raízes, de controlar a Casa da Lagoa e o acesso à própria lagoa. A lagoa assume uma posição de representação do país (ou do espaço da Gafeira, o que vai dar ao mesmo) com contornos claramente femininos, com conotações de fecundidade e aparente placidez.

Lagoa, para a gente daqui, quer dizer coração, refúgio da abundância. Odre. Ilha. Ilha de água cercada de terra por todos os lados e por espingardas de lei. [*O Delfim*: 111]

O capítulo onde esta citação se insere (o XI) inicia-se com esta definição e termina com os rumores de infertilidade de Maria das Mercês. As duas realidades conjugam-se no espaço simbólico do romance, havendo uma relação de ódio e identificação entre a mulher e a lagoa:

«Ih, ih, ih... Maninha como uma mula, ih, ih... Maninha é que ela era.»  
E então, por menos crédito que se dê a um pregoeiro, a acusação fica a pairar: Maria das Mercês, mulher inabitável. Sobre a solidão da lagoa, a solidão dela mesma, esposa maninha que odeia o ventre abundante das águas (para onde Tomás Manuel se sentia

também atraído com o sonho das campas submersas). Odiando-o a tal ponto que acabou por se lhe entregar. [*O Delfim*: 116]

No entanto, como o leitor intui ao longo do romance, não será Maria das Mercês que é inabitável, mas sim a autoridade que a tenta fecundar que se revela incapaz, transferindo a sua raiva e o seu desejo para o criado maneta. Aliás, havendo a ligação entre a lagoa e a mulher, sabemos que a lagoa é fecunda:

Todos os anos o mar rasga a membrana de areia que corta a linha das dunas, insinua-se nela, penetra por esse corredor e carrega sobre a lagoa, fecundando-a de vida nova. [*O Delfim*: 133]

Se a lagoa é fecunda e, por transbordamento simbólico, a mulher e o país também o são, que falha nesta relação? O elemento masculino. Temos, assim, uma lagoa-país parada e fecunda à espera de alguém e temos o delfim, imagem do marialva infecundo.

Esta caracterização das relações sexuais presentes na obra liga-se directamente ao poder autoritário, descrito assim como um poder impotente para, em última análise, impor a sua vontade (desconfia sempre que haja quem o queira subverter). Ou seja, a impotência ou infecundidade sexuais são a outra face da moeda do desejo incumprido de controlar e fecundar, ou seja, fazer desenvolver e avançar na direcção proposta. As autoridades presentes nas obras — o homem, o Abade, Tomás, João, o Major, Elias, etc. — são profundamente impotentes, incapazes, frustradas: um poder castrador e castrado.

Em que medida podemos dizer que o Abade é impotente: já não consegue descrever Portugal; o país, a lagoa, desligada do mar (fecundo) por uma língua de areia que teima em abrir-se, não tem quem o *diga*.

Por conseguinte, o muro que se conserve como está, e o abade também (nas páginas que escreveu), porque um e outro são incapazes de me explicar o terreiro acolá batido pela luz da tarde. Para o compreender tenho de fazer um desvio, recuar um ano. [*O Delfim*: 41]

A Gafeira, longe do tempo do Abade, mas ainda definida pelas suas palavras (tal como, mesmo sem o Delfim, ainda é ele que ecoa pelo espaço da lagoa), encontra-se

num entre dois mundos, sem pertencer a nenhum deles — num limbo, portanto. Lembremo-nos de São Romão:

Era uma aldeola de desgraça e apresentava-se numa estranha posição perante o mundo. Não parecia virada para os astros, se bem que encarrapitada a tão grande altura; ligada ao mar, ainda menos, pois roda a sua tendência era apegar-se à rocha para não se espatifá-lá em baixo. E quanto à terra firme, virava-lhe costas muito simplesmente.

São Romão é aqui Portugal, entre a terra e o mar, sem estar em nenhum deles, tal como o é também a Gafeira e a lagoa, entre a terra e o mar. Aliás, a ligação entre os dois espaços é feita pelo próprio Autor (travestido de Narrador em *O Delfim*):

Um viajante que ponha o dedo no mapa do Automóvel Clube e percorra o litoral vai encontrá-la, mais quilómetro menos quilómetro, entre a linha azul do oceano e as manchas acastanhadas dos montes. Se for caçador, melhor, menos a esquece, porque tem um desenho inconfundível: o contorno de uma pata de ganso espalmada sobre o papel (o que me leva a imaginá-la como gerada há milhões de anos por um gigantesco animal voador que, no regresso de outros continentes, tivesse tocado a terra naquele ponto e a afundasse, fazendo brotar a água. Um mito? Paciência. Assim como assim, não seria o primeiro da lista pessoal de um inventor de verdades que já descreveu ondas bíblicas e peixes patriarcais) e esse desenho fica como uma miragem a atrair o caçador em trânsito [*O Delfim*: 133-134]

Como já ficou subentendido anteriormente, a lagoa de *O Delfim* é, em determinado plano, uma emanção simbólica do país (cujas comunidade é também representada pela Gafeira). Este simbolismo de espaço circular, misterioso e parado tem ligação ao “coração das trevas” que o romance tenta abarcar. É Portugal que se interroga quando se interroga a Gafeira e os seus fantasmas, tal como é Portugal de que se fala quando temos um São Romão atirado pela água para uma terra que o recusa. Ao desestabilizar a visão unívoca que o Delfim e o Abade tecem sobre a Gafeira, o narrador de *O Delfim* está a desconstruir a visão unívoca da autoridade sobre o país. Está a mostrar ao leitor as divisões profundas e as imposições identitárias que estão por baixo da superfície aparentemente calma e serena de um país brando (tal como uma lagoa aparentemente calma mas que guarda um mistério no seu seio) à espera de quem o fecunde realmente (tal como a lagoa espera que o mar entre no seu seio). Em resumo, Cardoso Pires desmonta a imagem de potência da autoridade para definir o país.

Portugal aparece como um espaço em crise (no verdadeiro sentido da palavra), num limbo de impotência e inação. Esta situação existe porque há uma ideologia que controla o país, mas que é impotente: o marialvismo, uma voz que diz Portugal e o estabelece à medida de uma aldeia em ponto grande. O país, no entanto, já não cabe nos apertados critérios do marialva. Assim, este poder sente-se impotente e frustrado, sem largar a presa, mantendo a ilusão de ter um país à imagem de uma aldeia, um espaço fechado, hierarquizado, parado.

Vemos assim que o tema da infecundidade e da impotência tem várias ramificações: é apenas um aspecto de um tema geral da obra de Cardoso Pires — a incompletude humana. Esta incompletude é representada metonimicamente nas amputações apresentadas nas obras: a perna cortada de Portela, a perna inexistente de Domingues, a miopia de Elias. Junte-se o casal que, contra as expectativas dos leitores, não estabelece qualquer tipo de relação em *O Anjo Acorado*; ou ainda a caracterização animalesca de muitas personagens; a falta de trabalho de Ernestina (*O Anjo Acorado*), de Portela (*O Hóspede de Job*), a incapacidade para caçar dos caçadores sob o domínio de Tomás Bravo (*O Delfim*), a incapacidade para agir da conspiração da Casa da Vereda (*Balada da Praia dos Cães*), a geração desorientada e iludida do pré-Revolução (*Alexandra Alpha*). Os exemplos multiplicam-se e confluem na apresentação da incapacidade destes homens e mulheres de se realizarem completamente. Cada um destes elementos é um aspecto da “fome essencial” que José Cardoso Pires descreveu na introdução a *Jogos de Azar*.

Em *Alexandra Alpha*, particularmente, a dissociação da personagem principal espelha a esquizofrenia de uma geração que se via (e continuou a ver) heróica e combativa mas que era, para todos os efeitos, impotente, frustrada, mesquinha. Torna-se também óbvio que Alexandra/Maria é, como antes o fora Gonçalo Mendes Ramires, Portu-

gal, um Portugal dividido em duas faces: lunar e solar — mas também essa geração dilacerada, ironizada, partida e magoada que atravessou a época da Revolução procurando-se a si própria, entre várias propostas de Portugal — entre o Portugal-camponês, o Portugal-francês, o Portugal-revolucionário — incapaz de criar uma identidade verdadeira, sem ilusões, em liberdade, e ainda a própria cidade de Lisboa, uma cidade que, no fundo, não deixava de ser uma aldeia. Temos uma capital à imagem duma aldeia que é Portugal.

Aqui queríamos chegar: os vários níveis espaciais e sociais confluem todos num ponto: as aldeias, as casas, os frascos de insectos, a Lisboa que temos perante nós, são tudo representações metonímicas de Portugal.

Sempre fora Portugal a principal preocupação de Cardoso Pires: mais do que lutar contra um regime específico, é a libertação da imagem que o país tem de si mesmo que lhe interessa. Cardoso Pires luta contra o “mito do camponês” (como lhe chama), contra o mito do marialva e, em *Alexandra Alpha*, contra o que poderíamos chamar “mito do francês”. Voltemos às suas próprias palavras, desta vez numa entrevista a Fernanda de Abreu:

Toda novela es para mí una confrontación con las raíces y los fantasmas de la comunidad donde aprendemos la voz y el gesto personal. [...] Al fin y al cabo todo lo que [el novelista] busca [...] es encontrar su identificación con la trayectoria del país o de la comunidad a la que pertenece. Su identificación con la lengua y con la cultura a través de las aventuras del escribir. Para recurrir a un título de Juan Goytisolo yo diría que cada novela es una búsqueda de “señas de identidad”. [...] Hay que destruir los mitos de la identidad para encontrar las “señas de identidad”. [...] Todas mis novelas se basan en este binomio: mito y identidad. Y este último más que cualquier otro. [Abreu 1991]

Agora, a entrevista a Artur Portela:

[A] mim o que me faz escrever é isso, cada livro é uma busca da minha identificação com o País e comigo próprio. [Portela 1989: 50]

Repare-se: identificação “com o País e comigo próprio”. O nível individual e colectivo conjugam-se na busca de “señas de identidad” livres de “mitos de identidad”. É esta busca que o autor enceta e para a qual convida o leitor.

### c) Ascensão e Morte

Voltemos a *Alexandra Alpha*. Como vimos, a situação no último dos romances que estamos a estudar é semelhante à dos romances anteriores: uma sociedade impotente, entre uma autoridade que não consegue impor completamente o seu controlo e uma subversão que mais não faz que adiar a solução do problema, enredando-se em palavras sem concretização. O autoritarismo frustrado espalhava-se a vários níveis e impregnava a sociedade nos vários espaços por onde a acção dos romances se desenrolava. Vimos também que todo o tecido autoritário estava ensopado de ciúme e desejo sexual, desejo esse inconcretizado ou impossível de satisfazer (o desejo de Elias, do Major ou a incapacidade de Tomás de produzir um filho). Em paralelo, a voz com que estas autoridades dizem o país e o mundo descobre-se, aos olhos do leitor, como incompleta, parcial, falsa: a voz do Abade, dos Autos, a própria sintaxe do Delfim, a voz de comando militar do Major, o percurso dedutivo de Elias, inspector português armado em Sherlock Holmes.

Neste plano de violência, frustração, impotência e desejo, irrompiam alguns gestos que contrariavam este “tempo do lagarto”: a libertação de Maria das Mercês, o crime de Mena e companheiros. Eram gestos fruto do cansaço do medo, do desgaste absoluto da capacidade de aguentar a autoridade marialva que sobre eles se impunha.

Toda esta imagem de aldeia pede um contraponto: uma cidade livre. Em *Alexandra Alpha*, o autor transporta-nos à cidade de Lisboa, apenas para que o leitor descubra que Lisboa é a mesma aldeia que já tinha cartografado, com as mesmas autoridades, as mesmas frustrações. Para mais, apontando o seu olhar à sua própria geração, descobre nesta a mesma impotência, ilusão e frustração que já tinha diagnosticado nos romances anteriores, noutros espaços e noutras gentes.

Como dissemos anteriormente, Portugal apresenta-se simbolicamente fecundo (encarnado numa lagoa cujas águas plácidas apenas o são à superfície) mas cujo poder e cuja subversão são igualmente impotentes para o fazerem germinar (para que possa avançar para fora do tempo do lagarto na pedra). Os gestos que acabámos de referir, cada um no seu nível específico, tentam abrir caminho a uma libertação, sempre precária. Pois, em *Alexandra Alpha*, quando a Aldeia é um país representado pela sua capital, o gesto precário de libertação (já não um suicídio, como em *O Delfim*, ou um homicídio, como em *Balada da Praia dos Cães*) é a própria Revolução dos Cravos. Num país fecundo mas não fecundado (até então), a revolução assume-se, através de vários sinais textuais, como um acto de amor, como a fecundação de que o país estava à espera.

O primeiro sinal directo do que se iria passar consiste num sonho diurno de Opus Night, que tenta à força dormir:

“Tornou a abri-los: dia outra vez. À sua volta estendia-se uma seara de cravos a ondular.” [*Alexandra Alpha*: 335]

Opus Night, o camponês marialva na cidade, quer adormecer, quer escapar à força do dia. Mas à sua volta tem uma seara de cravos. Para o leitor de 1987, a imagem é claríssima. A revolução era o pesadelo do marialva.

Imediatamente após esta primeira referência aos cravos e ao dia que vence a noite (na mente de Opus Night), aparece-nos um acto de amor falhado entre Alexandra e o “doutorzinho”.

Alexandra acendeu a luz, a voz calou-se. Então reclinou-se sobre o homem a contemplá-lo, e viu que era um corpo endurecido, olhos secos. Reconhecia-o, tinha o rosto do Menino das Bruxas, o rosto, o traçado e a voz, mas chegara-lhe morto como macho e talvez para sempre, pensou. Estava apontado para o espelho, em frente, que cobria a porta do quarto e que o devolvia a ele mesmo, estendido na cama. – Como se o homem, já antes, na escuridão, o estivesse a fixar enquanto falava, como se desejasse fugir dali, daquela cama e daquelas recordações, e tivesse a sua própria imagem a tapar-lhe a saída. [*Alexandra Alpha*: 336]

A impotência que já tantas vezes aparecera ao longo da obra de José Cardoso Pires aparece aqui, concretizada na figura dum veterano de guerra que volta incapacita-

do, sùmula final das frustrações e castrações dum regime que prendia um país. Entretanto, o “doutorzinho”, aliás, o país tinha a “sua própria imagem a tapar-lhe a saída”. A imagem de si próprio imposta à força a impedir que o país avance. Estamos no ponto fulcral: aqui estamos no fim do beco, aparentemente sem saída: um país fecundo, mas não fecundado, cuja infertilidade ou impotência se espelha neste “doutorzinho” perdido.

É então que, numa significativa inversão de papéis sexuais, Alexandra como que fecunda o homem ali deitado:

Assim o tinha agora, assim lho tinham devolvido. Soldado deserto, Menino das Bruxas perdido na frieza da angústia. Melhor não dizer nada, melhor pacificá-lo com o silêncio, a densa ternura do silêncio e da companhia. Por isso é que quando ele ia recomeçar a falar lhe pousou o dedo sobre a boca e lho deixou ficar lá como um selo muito íntimo. Mesmo depois, já dobrada sobre aquele corpo impotente à sombra do olhar dela, o dedo permaneceu, tornou-se pensativo. Enquanto isso um seio, o bico dum seio, desceu ao rosto do homem, afagando-lhe as pálpebras, afluando-lhe os lábios, introduzindo-se. Determinado, laborioso. Ela fitava esse esporão, essa ponta densa e crespa que lhe estava a oferecer, que o penetrava e se aquecia no desespero ardente que o habitava. Como que não se movimentava, apenas se deixava avivar, sugada e trabalhada, abordada pelos dentes. Sugada. Trabalhada. Pela língua, também. E mais sugada ainda, mais trabalhada. Trabalhada. Trabalhada. [*Alexandra Alpha*: 336]

Este “bico dum seio” começa por introduzir-se na boca do homem, para logo a seguir deixar-se, quase sem movimento, ser trabalhado. Neste jogo mútuo, assinala-se uma passagem. O militar, cansado e derrotado, acaba por ceder à laboriosa tentativa de Alexandra e acorda. Chegara a hora da revolução.

Subitamente Alexandra deu um salto, o telefone estava a tocar na mesinha do outro lado da cama. Telefone àquela hora? Esticou-se toda para o agarrar mas antes que o alcançasse ouviu-se o sinal de desligar. Alguém que se arrependeu, murmurou – mas pensava já no Beto: quem lhe dizia que não era ele a chamá-la de emergência? [*Alexandra Alpha*: 337]

Nesta recusa de ceder à impotência e à derrota, Alexandra inscreve-se na linha de mulheres que, em toda a obra de José Cardoso Pires, agem ou simbolizam o gesto que tenta libertar-se: Floripes, Maria das Mercês, Mena. E Maria? Maria, aqui, está subsumida a Alexandra. Alexandra, durante o espantoso relato da revolução que Cardoso Pires inscreve em *Alexandra Alpha*, procura a mana perdida:

Sim, mas e a Maria? A Mana, a Maria, é que Alexandra procurava com os olhos e por isso se punha em bicos de pés, apoiada no ombro do companheiro. Alguma coisa lhe dizia que ela andava por ali, no meio daquele clamor liz, daquela consagração. Por ali

ou talvez duzentos metros mais abaixo, no cerco à central da Pide, onde estavam murchados os torturadores da polícia política. [*Alexandra Alpha*: 343]

Em vão. Naquele momento, Alexandra e Maria são uma só. A realidade e o sonho conjugam-se para dirimir dicotomias. A cidade não se divide em alta e baixa, o país reconhece-se por um dia e o próprio narrador narra na primeira pessoa do plural. A ironia, o sarcasmo, a distanciação crítica ficam de lado por um dia. Após “quarenta e sete anos, dez meses e vinte e quatro dias” [*Alexandra Alpha*: 340] de impotência, o acto de amor iniciado por Alexandra chega ao clímax e explode num festival de luz e liberdade:

Assim estávamos, em assombro e em inquietação, quando num rasgão súbito o céu se iluminou por inteiro e foi dia.

A cidade apareceu ocupada e radiosa. Deparámos com colunas militares inundadas de sol; e povo logo a seguir, muito povo, tanto que não nos cabia nos olhos, levas de gente saída do branco das trevas, de cinquenta anos de morte e de humilhação, correndo sem saber exactamente para onde mas decerto para a

LIBERDADE!

Liberdade, Liberdade, gritava-se em todas as bocas, aquilo crescia, espalhava-se num clamor de alegria cega, imparável, quase doloroso, finalmente a liberdade!, cada pessoa olhando-se aos milhares em plena rua e não se reconhecendo porque era o fim do terror, o medo tinha acabado, ia com certeza acabar neste dia, neste abril, abril de facto, nós só agora é que acreditávamos que estávamos em primavera aberta depois de quarenta e sete anos de mentira, de polícia e ditadura. Quarenta e sete anos, dez meses e vinte e quatro dias, só agora. [*Alexandra Alpha*: 340]

A cidade era, por momentos, realmente uma cidade. A aldeia implodira num gesto de liberdade que, desta vez, não se ficara por um suicídio misterioso ou a decapitação da estrutura de comando numa casa escondida na Serra de Sintra. Lisboa era, por fim, uma cidade-outra:

Lisboa de manhã tinha sido outra, outra cor, outra geografia, a desordem do encantamento. Agora, vencida a dúvida e livre, verdadeiramente livre, a cidade escoava-se noutras direcções. Alexandra encontrava-a subitamente recolhida quando ainda há pouco fora uma tempestade, um imenso brado de triunfo e quanto mais se afastava das ruas centrais, mais a sentia repousada. Como depois de um sonho? [*Alexandra Alpha*: 352]

No refluxo pós-climático, o narrador pergunta-se se tudo não teria passado dum sonho. Será que o gesto de liberdade se subsumiria de novo ao círculo superior da auto-ridade, como acontecera nas obras anteriores?

Logo a seguir ao episódio do Carmo, Maria reaparece, assim como os vendedores de banha da cobra, ainda que transfigurados<sup>55</sup>. A outra metade do país (a que sustentava o regime anterior) aparece agora na defensiva, resguardada no interior. Em breve, os excessos revolucionários acabariam numa explosão, com a conseqüente morte da personagem principal (Alexandra/Maria) e representação simbólica da implosão de muito do espírito daquele episódio glorioso do Carmo, em que os lisboetas e portugueses foram, por momentos, uma verdadeira comunidade, reconciliada consigo própria. Mas, tal como o tiro de Mena acaba por subsumir-se, o suicídio de Maria das Mercês não altera praticamente nada, também a revolução, esse tiro colectivo, termina com um estrondo e com muito por mudar. A narração volta à terceira pessoa. A comunhão total, esse outro lugar, essa cidade, não foi alcançada. Terá valido a pena?

Se virmos bem, no episódio da Revolução, também o autor e o leitor se conjugaram num “nós” que pressupõe uma identificação dos leitores com o “leitor modelo” (há um convite do autor para que tal aconteça). Por momentos, o autor e o leitor são, textualmente, cúmplices desse crime, dessa libertação. No final, embora as personagens principais expludam e caiam em terra como o “anjo” que inicia o romance (que, lembremo-nos, é Waldir, igual a Neusa, isto é, o andrógino), o leitor avançou: percebeu, uma vez mais, o mecanismo, a estratégia, a forma de escapar aos círculos de impotência: compreendê-los e ter a coragem de, constantemente, fazer os gestos moralmente necessários. Ou seja, o autor convida o leitor a continuar o percurso, a ir aproximando-se, de círculo em círculo, dessa outra cidade menos impotente e mais livre.

Também nós nos aproximamos a cada passo desse centro, dessas estratégias, desse ideal de “leitor modelo” que no início nos propusemos ser. Assim, vamos recapitular e iniciar mais um círculo nas nossas indagações, tentando aproximar-nos do objec-

---

<sup>55</sup> Veja-se, por exemplo, o “[d]iscurso que Amaral Silva, outrora faquir Rama Siva, pronunciava em Lisboa, Terreiro do Paço, em Outubro de 74, ano I da Revolução dos Cravos” (Alexandra Alpha: 355 e seguintes).

tivo da nossa busca: compreender as estratégias utilizadas por Cardoso Pires para conduzir o leitor em direcção a essa outra cidade.

## B. FUGA PARA A CIDADE

### 1. Tempos e vozes

Como vimos na nossa “visita à oficina” inicial, a obra de José Cardoso Pires pode ser lida sob perspectivas radicalmente diferentes: por um lado, há quem a leia sob o signo do indiferentismo, da dúvida ideológica, do apagamento da função histórica da literatura; outros há que a lêem ideologicamente, sem ver na mesma um corte com a ideologia subjacente ao neo-realismo.

Após o nosso percurso pelas “estratégias de desassossego” que o autor utiliza em relação ao leitor, podemos agora chegar a algumas conclusões mais fundamentadas em relação à leitura que podemos fazer da obra de Cardoso Pires, uma leitura que ultrapasse essa tensão subjacente à crítica do autor ou, em alternativa, que a explique e integre numa explicação dinâmica e conscientemente tensa. Para tal, ponhamos a nossa atenção no tempo, na linguagem e no espaço.

Para começar, detenhamo-nos na utilização do *tempo* nas obras. Maria Lúcia Lepecki (1997) distingue “policronia” e “monocronia” como diferentes concepções culturais do tempo que distinguem culturas (Sul e Norte da Europa) e podem, também, ser encontradas na construção narrativa de textos: José Cardoso Pires seria o monocrónico suficiente para contar uma história, mas introduziria a policronia como inovação na forma de encarar a História (a autora refere-se, especificamente, a *O Delfim*) — inovação que Lepecki apresenta como característica de muita literatura:

Obrigado ao mínimo de monocronia susceptível de permitir a narrativa, um narrador literário não está impedido, de modo algum, de misturar, no seu discurso, a sensibilidade polícrona. Talvez se deva mesmo dizer que um narrador literário é obrigado [a] ter ambas as sensibilidades: o facto é que encontramos essa mistura nos mais diferenciados lados e tempos da Literatura. [Lepecki 1997: 252]

Distingue Lepecki entre estas duas concepções do tempo para melhor explicitar o tratamento da matéria histórica pelo narrador, a forma como ele apresenta o tempo e os discursos sobre o passado (um narrador que viaja no tempo, como facilmente con-

cordará quem ler com atenção *O Delfim*). Apresenta como referências das duas concepções temporais o *ponto* (monocronia) e a *fita* (policronia: fita de passado-presente-futuro que o narrador percorre sem um sentido fixo, ou seja, sem se sujeitar à ditadura da sequência passado > presente > futuro). Entende Lepecki que tal forma de encarar o tempo é essencial para provar que o passado existiu (e existiram crimes no passado) e contribuir, assim, para fazer o “processo-crime ao fascismo” (Lepecki 1997: 251). É uma leitura ideológica da utilização do tempo por José Cardoso Pires (onde Maria Alzira Seixo, 2001a, encontra “relativização de culpas”, Lepecki encontra “processo crime ao fascismo”). Lepecki analisa o tempo narrativo em termos de leitura da História — do *passado* — e dos discursos sobre a mesma pelo narrador (uma leitura partida e titubeante, mas com objectivos claros). A nós, neste ponto da nossa narrativa sobre as narrativas de Cardoso Pires, interessa-nos como o tempo e a narrativa podem ser lidos para explicar o *futuro*, ou seja, como conciliar o empenhamento ideológico da obra de José Cardoso Pires em alterar o rumo do futuro (“mudar o mundo”), com uma técnica literária que olha para o passado, que ouve várias vozes, que permite leituras tão díspares e que se afasta das certezas, da militância e das simplicidades ideológicas do neo-realismo sem deixar de ser empenhada.

Recentremos a nossa análise do *tempo* narrativo utilizando agora dois outros símbolos ou esquemas explicativos: a *linha* (ou a *seta*) e o *círculo*. Em primeiro lugar, este último: o círculo é um símbolo ou representação que aparece ou pode ser associado a vários aspectos da obra de José Cardoso Pires. Temos a caça como metáfora recorrente, caça que se faz em aproximações circulares em direcção a uma presa; temos a policronia como uma linha temporal monocrónica virada sobre si mesma (distanciamos-nos da nomenclatura de Lepecki); temos uma narração que avança e recua, que anda em círculo, tentando atingir uma verdade qualquer, um centro (sem o conseguir); temos,

portanto, toda uma estrutura narrativa circular. Como vimos anteriormente, os romances de José Cardoso Pires podem ser lidos *em círculo* de forma bastante clara a partir de *O Delfim*. (Eduardo Prado Coelho intitulou a sua introdução a *O Delfim* precisamente de “O Círculo dos Círculos”.) Mas não nos detenhamos mais em dissertar sobre o lugar do círculo nas obras de Cardoso Pires. Sigamos até à *linha*: à linha enquanto seta é fácil associar uma leitura ideológica (porque não, marxista) da história — a História seria uma “Grande Marcha” em direcção a um ideal futuro. Assim, os romances neo-realistas ortodoxos apresentam-nos a miséria actual mas indicam o caminho inexorável para sair dessa miséria. Um caminho que passa pela mudança do mundo, pela desmitificação das mentalidades, por um avanço sem recuos nem ritmos circulares de qualquer espécie, quanto muito um avanço dialéctico. Tentando inscrevê-lo nesta linha, Alexandre Pinheiro Torres (1977: 217) fala-nos da “rigorosa cosmovisão dialéctica” de José Cardoso Pires. Esta cosmovisão dialéctica é mais visível nas primeiras obras, mas não acreditamos que tenha desaparecido com o passar dos anos. Acreditamos, no entanto, que José Cardoso Pires se afasta da *dialéctica linear* dos romances neo-realistas para nos apresentar uma *dialéctica circular* nas suas obras.

Vejamos o que disse o próprio autor a Artur Portela em 1989:

A esquerda, certa esquerda socialista, fechou-se tão mecanicamente no compromisso ideológico e num optimismo histórico tão alheio à contradição que se tornou monolítica. Na minha opinião, o optimismo histórico é quase um sebastianismo de sinal contrário a que se apegam os comunistas conservadores quando os ventos lhes são adversos. Grande parte da esclerose dos socialismos de Leste deve-se a isso. [Portela 1989: 79]

Repare-se como critica o “optimismo histórico” de certa esquerda e como denuncia a esclerose dos socialismos de Leste. Parece contrariar a implicação ideológica da sua obra. No entanto, aquilo que Cardoso Pires contraria é, na realidade, uma visão linear da História e da ideologia, uma visão optimista, em que tudo é interpretado como parte de um percurso obrigatório em direcção a um futuro já definido. José Cardoso Pires não acredita em percursos sem sobressaltos, mas tal não significa que não partilhe

das mesmas ideias. Seja como for, a sua literatura não serve para impor respostas, mas antes para interrogar. José Cardoso Pires interroga o passado, o presente e, acima de tudo, o futuro. Como diz António Tabucchi, em relação a *O Anjo Ancorado*:

«Que faz você amanhã?» Fecha-se o livro e resta a inquietação. E amanhã? É provável que para amanhã haja que inventar uma outra história. [Tabucchi 1990: 5]

O autor desconfia das respostas prontas e limpas — dos optimismos históricos, da esclerose de uma esquerda que não dialoga, que não olha e se questiona. O autor prefere círculos que interroguem a realidade. O escritor é o escritor-furão de *O Delfim*: caça a verdade, sabendo que não a encontra. No entanto, acumula vozes, documentos, pedaços de realidade, pondo-os em confronto. Assim se explicam as técnicas inovadoras, “pós-modernistas”, multitemporais, polícronas, o que quisermos. Mas o objectivo da obra mantém-se ideológico: a obra interroga para que o leitor veja, a obra mostra para que o leitor pense, a obra desafia o leitor e nesse desafio tenta quebrar o círculo e fazer avançar a linha, num processo eivado de cepticismo saudável, de permanente interrogação e de consciência plena que a realidade não se coaduna com linhas triunfantes e certas de si mesmas (de dialécticas lineares, feitas a regra e esquadro). José Cardoso Pires desce à terra, ciranda pela cidade, ouve as vozes, estilhaça certezas, interroga: faz círculos com o desejo mal escondido de avançar um pouco — tenta esticar os círculos e fazê-los avançar por um caminho, por um certo lado (ele não se furta a escolher, a denunciar “o outro lado”). Por isso dizemos que José Cardoso Pires se mantém dialéctico: os opostos continuam a preencher a sua obra (como vimos, *Alexandra Alpha*, por exemplo, está construída com base em dualidades, em oposições). A obra de José Cardoso Pires é uma exposição de um mundo fragmentado e eivado de oposições, uma busca de uma unidade e de uma linha que se sabem perdidas e ainda uma tentativa de fecundar o círculo e fazer nascer alguma coisa, uma luta contra a impotência que se sente quando a vida se resume a círculos sem sentido.

José Cardoso Pires aproxima-se do neo-realismo no empenhamento ideológico e na visão dialéctica do mundo. Mas afasta-se ao desconfiar tremendamente de certezas e de “optimismos históricos” de qualquer espécie. José Cardoso Pires sente-se, assim, confortável na utilização de recursos literários “pós-modernistas”, em que se desmontam ilusões de verdade, certezas, explicações únicas. No entanto, é preciso notar, o autor recusa qualquer desumanização causada por esta atitude literária<sup>56</sup>. Não se assiste na sua obra a qualquer branqueamento ideológico, mas o autor também não apresenta certezas, respostas prontas. José Cardoso Pires, resumamos tudo, interroga — interroga o passado, o presente, interroga o futuro: interroga o tempo.

Mas não é apenas na utilização do tempo (da policronia) que podemos perceber certas características que clarificam a ambiguidade da obra de José Cardoso Pires. Também, ou talvez principalmente, na utilização da voz narrativa e da linguagem.

O narrador cardoseano é uma entidade especialmente fugidia e complexa. Em primeiro lugar, a sua voz e o seu olhar anulam-se perante os olhos do leitor, que fica com um complexo emaranhado de vozes, perspectivas, círculos e versões. As conclusões são deixadas para o leitor e o narrador compraz-se em jogar com este processo de esconder-revelar (esconder-se para revelar aos olhos do leitor). (Mesmo em *O Delfim*, o narrador homodiegético é uma entidade que duvida, que não se nomeia, que olha e investiga, sem chegar a conclusões nem agarrar qualquer verdade declarada — o que não implica que o leitor não tire as suas conclusões.)

Este esconder da voz narrativa traz para primeiro plano as linguagens das personagens, as várias vozes que perpassam cada romance, apresentando-as em confronto. Esta técnica apresenta especiais dificuldades ao leitor que forçar a procura de uma voz

---

<sup>56</sup> “Velhos assanhados são muito literários, não contesto, mas não servem senão para entreter os indiferentes. Desumanizam, meu caro crítico.” [*O Delfim*: 115]

central, legitimadora da narração que tem perante os olhos<sup>57</sup>. Ou seja, os romances de José Cardoso Pires apresentam todas as linguagens e vozes que são silenciadas pela linguagem que se afirma única em determinada sociedade. Se a sociedade da Gafeira (Portugal em micro-cosmos) tem como linguagem estruturante a voz do delfim-marialva, já o Portugal de *Balada da Praia dos Cães* tem a voz da autoridade dos autos<sup>58</sup> ou a Casa da Vereda a voz do major. Ou seja, nestes romances, há vozes que tentam assumir-se como únicas, monofónicas, autoritárias: a voz do marialva (a voz do delfim, portanto) em *O Delfim* e a voz da autoridade, dos autos, em *Balada da Praia dos Cães*. Os autos tentam inserir numa mesma estrutura gramatical todas as vozes, reduzi-las a uma corrente de verdade e acerto. Esta voz perpassa também pelas palavras do Abade: são tudo vozes que se assumem como a Voz e a verdade.

Os romances de José Cardoso Pires são a negação dessa monofonia. *O Delfim* e *Balada da Praia dos Cães* constituem, por exemplo, a irrupção daquilo que Bakhtin chama de *polifonia* no campo do romance policial, um subgénero do romance que nega, em geral, essa mesma polifonia<sup>59</sup>. Já *Alexandra Alpha* representa a pintura dum quadro de época através das várias linguagens (ou seja, um quadro cujas tintas são diversos registos de língua, diversas artes, diversas vozes), uma época que, na cabeça de muitos leitores, estaria pintada a preto e branco.

A obra de José Cardoso Pires pode ser definida como uma luta de linguagens, uma forma de apresentar várias vozes contra a voz única que se tenta impor como explicação unificada e autoritária do mundo. Para vermos este eixo essencial da obra de Car-

---

<sup>57</sup> Esta tendência de muitos leitores (habituaados a um guia que os leve pela mão por entre as páginas de cada obra) leva a interpretações contraditórias das várias obras, ao proceder-se a uma identificação abusiva de determinada linguagem ou forma utilizada por Cardoso Pires com a própria voz ou estilo autoral. Ou seja, a esses leitores, a ironia ou paródia passa despercebida.

<sup>58</sup> Voz essa que, como vimos, não admite as suas próprias fissuras, a luta entre polícias.

<sup>59</sup> O romance policial, com a sua estruturação em torno duma interrupção do fluir normal da ordem do mundo e a sua busca do restabelecimento da autoridade e da verdade, é um género que se apoia numa voz central, numa linguagem que define o mal e o bem, a inocência e a culpa de forma clara.

doso Pires, é pertinente termos em conta a diferenciação que Bakhtin estabelece entre as forças centrípetas e centrífugas da linguagem:

Alongside the centripetal forces, the centrifugal forces of language carry on their uninterrupted work; alongside verbal-ideological centralization and unification, the uninterrupted processes of decentralization and disunification go forward.

Every concrete utterance of a speaking subject serves as a point where centrifugal as well as centripetal forces are brought to bear. [Bakhtin 2004: 272]

Qualquer palavra ou discurso encerra em si estas duas forças, sendo esta uma condição essencial de toda a linguagem humana, condição essa que Bakhtin define como *heteroglossia* (*разноречие / raznorečie*). Bakhtin considera que o romance, ao contrário de todos os outros géneros literários, é o campo ideal para a expressão dessa condição da linguagem, na medida em que apresenta as várias linguagens/línguas (profissionais, sócio-culturais, nacionais, etc.) na sua heterogeneidade, sendo portanto o género que mais bem expressa a tendência centrífuga da linguagem. A unidade específica dessas linguagens no espaço-tempo da narração, ou seja, a forma como o autor utiliza a panóplia de linguagens ao seu dispor, constitui o material criativo, a paleta que o autor utiliza para criar — em contraste, por exemplo, com um poema, onde o material é constituído pelos vários elementos de uma linguagem e não por várias linguagens:

The novel as a whole is a phenomenon multiform in style and variform in speech and voice. In it the investigator is confronted with several heterogeneous stylistic unities, often located on different linguistic levels and subject to different stylistic controls.

We list below the basic types of compositional-stylistic unities into which the novelistic whole usually breaks down:

- (1) Direct authorial literary-artistic narration (in all its diverse variants);
- (2) Stylization of the various forms of oral everyday narration (*skaz*);
- (3) Stylization of the various forms of semiliterary (written) everyday narration (the letter, the diary, etc.);
- (4) Various forms of literary but extra-artistic authorial speech (moral, philosophical or scientific statements, oratory, ethnographic descriptions, memoranda and so forth);
- (5) The stylistically individualized speech of characters.

These heterogeneous stylistic unities, upon entering the novel, combine to form a structured artistic system, and are subordinated to the higher stylistic unity of the work as a whole, a unity that cannot be identified with any single one of the unities subordinated to it.

The stylistic uniqueness of the novel as a genre consists precisely in the combination of these subordinated, yet still relatively autonomous, unities (even at times comprised of different languages) into the higher unity of the work as a whole: the style of a novel is to be found in the combination of its styles the language of a novel is the system of its “languages.” [Bakhtin 2004: 261-262]

Ora, é fácil perceber como esta teoria do romance se aplica como uma luva à obra de José Cardoso Pires. António Tabucchi afirma:

*O Delfim* é construído sobre pontos de vista, a *Balada da Praia dos Cães* é construída sobre pontos de vista e, olhando bem, até *O Anjo Acorado* é construído sobre pontos de vista. [Tabucchi: 1990: 4-5]

Estes pontos de vista corporalizam-se no texto deste romance e dos restantes através de diferentes sintaxes e vocabulários, ou seja, linguagens. Como vimos atrás, Guida e João são contrastados na sua linguagem. Assim mesmo o velho e a mesma Guida (ou o mundo de São Romão e o mundo da casa da Parede). As várias personagens são várias vozes, várias linguagens, vários textos, todas presentes no corpo do romance da forma descrita por Bakhtin. O jogo de contrastes que descrevemos no capítulo anterior não é só uma forma de descrever o mundo em termos dialécticos, mas também a forma narrativa das obras de Cardoso Pires. Mas é em *O Delfim* e *Balada da Praia dos Cães* que este uso de múltiplas linguagens se torna mais complexo, subtil e profundo. Em *O Delfim*, temos a linguagem da ciência, do investigador; temos as várias vozes e perspectivas das personagens, cada uma convencida da sua verdade absoluta; a linguagem dos mortos (do Abade); a linguagem do Delfim, com a sua sintaxe característica.

Analisemos, com mais atenção, o romance policial. A voz do narrador é um elemento importantíssimo nos romances policiais. Além de ter características específicas — um registo de língua próprio, certas expressões naturais a este género, um estilo facilmente identificável (e parodiável) —, a voz equivale, na narração policial, a uma certa identidade bem definida, assumindo uma ideologia específica que pede ao leitor que se identifique com ela. A voz do romance policial pretende relatar os acontecimentos em que se envolve com objectividade, usando um estilo parco e seco. Mas, como afirma Stephen Knight (1980: 140), referindo-se ao estilo de Raymond Chandler:

The notionally 'objective' style creates an illusion. It suggests the material presented has absolute value, but at the same time the persona's viewpoint is insistently stressed; his own evaluation of the material is itself given a quasi-objective status, made valid by association.

Em resumo, muito do prazer do romance policial mais popular advém da confirmação dos pressupostos ideológicos do leitor, da clara divisão entre os “bons” e “maus” e, acima de tudo, da existência duma voz legitimadora que permite ao leitor chegar ao final seguro de que o eixo do seu mundo se mantém no mesmo lugar. Este prazer “ideológico” é incentivado e auxiliado pelo prazer literário, da sedução, do esconder e do mostrar, do protelar da revelação, etc. Ora, o que José Cardoso Pires faz em *Balada da Praia dos Cães* e, em menor grau, em *O Delfim*, é utilizar estes mecanismos literários inerentes ao género para desmontar, por um lado, a ideologia subjacente a esse mesmo género e, por outro, para desestabilizar certezas prévias do leitor, mesmo que este já recuse a ideologia subjacente ao policial. A ideologia da autoridade, neste caso, não se identifica com o capitalismo norte-americano, mas antes com o autoritarismo português dos anos 60. Esta autoridade, no romance, tenta reduzir a existência das personagens ao que vem nos autos (mecanismo próprio do sistema judicial e, também, do romance policial, que tenta subsumir a realidade à voz do narrador, ilusoriamente identificada com a verdade objectiva). Ou seja, José Cardoso Pires insere em *Balada da Praia dos Cães* a voz pretensamente única: a tendência centrípeta da linguagem, usando a terminologia de Bakhtin. Mas as diferentes vozes ouvidas ao longo do romance são prova de que o Estado nunca consegue reduzir todas as vozes alternativas à voz oficial, nunca as une numa explicação satisfatória dentro dos valores que defende. As “vozes” que aparecem são várias: os autos, os testemunhos, os jornais, o “diário” do major, o relato de Mena, os pensamentos de Elias, etc.<sup>60</sup>. Ao integrar diferentes perspectivas, ou

<sup>60</sup> Apesar de Eunice Cabral (1999: 221) afirmar que “[a]inda que o texto seja fragmentado e se registe a proliferação de discursos das personagens, [...] perspectivação narrativa de *Balada da Praia dos Cães* decorre de um único ponto de vista sobre o real circundante”, o facto é que todas os “discursos”

seja, diferentes linguagens, *Balada da Praia dos Cães* desestabiliza a ilusão de totalidade e universalidade de todas elas. Isto porque as várias linguagens presentes em cada língua têm uma tensão implícita, como afirma Bakhtin:

[T]he ideological systems and approaches to the world that [...are] indissolubly connected with these languages [...contradict] each other and in no way [...can] live in peace and quiet with one another [...]. [Bakhtin 2004: 296]

As diferentes perspectivas / vozes / linguagens deste romance desestabilizam-se umas às outras e, conseqüentemente, todas elas desestabilizam a perspectiva / voz / linguagem da autoridade. Ou seja, a voz legitimadora da narração policial é desacreditada, nunca engloba todas as outras vozes, nunca as une numa explicação satisfatória dentro dos valores que supõe. Estas vozes têm em si a possibilidade de destruição do sistema em potência — o Estado, a ordem estabelecida, aparece assim como instável e incompleta. O Estado nunca garante uma sùmula da multiplicidade da voz, nunca anula a possibilidade de visões alternativas, nunca possui a verdade. No âmbito da investigação policial, a obtenção da verdade no final é apenas uma ilusão — sabem-se pormenores, mas há sempre um mais além que escapa à polícia, ao Estado. Sendo a suposta autoridade reguladora do sistema de valores da sociedade, o Estado intui que, tal como não controlou o comportamento dos membros deste peculiar grupo da Casa da Vereda, ponta de um icebergue muito profundo, há um conjunto de vozes alternativas que se afastam da visão oficial do mundo. O Estado — representado por Elias<sup>61</sup> — percebe que há algo mais, algo que nunca chega a atingir. A frustração reflecte-se, tal como no caso do major, em violência, em repressão, no Estado policial e repressivo que o leitor do romance conhece. Com a verdade por apanhar e as vozes alternativas por anular, a legi-

---

correspondem a diferentes vozes e perspectivas adivinhadas pelo leitor por baixo da capa ilusória duma voz única identificada com Elias. Se mais não fosse, o horizonte de expectativas do leitor, recheado de relatos negativos sobre o Estado Novo, obriga-o a imaginar todas essas vozes, por vezes apenas vagamente aludidas.

<sup>61</sup> Como diz Eunice Cabral (1999: 230): “[...] a imaginação de Elias — compensando as insuficiências da instituição policial de um regime não democrático — subentende que a superfície social esconde uma realidade «recalcada», constituída por projectos sociais diferentes do estabelecido como válido.”

timidade da autoridade é estilhaçada. O que fica é a imagem dum país fechado, parado, controlado por um Estado frustrado, repressivo e, no fundo, impotente. Os autos (registo do processo espiralado com que o sistema de justiça estatal tenta chegar à verdade), na sua ilusão de tudo saberem e incluírem, mais não são do que a masturbação mental com que o Estado compensa esta sua incapacidade de realizar o desejo de controlo íntimo dos cidadãos.

Vimos que o Portugal apresentado em *O Delfim* e em *Balada da Praia dos Cães* é um país estruturado à imagem de uma aldeia. Pois essa aldeia possui essa tal linguagem unívoca cuja ilusória existência é desmontada por José Cardoso Pires. Ora um país que se constrói em redor da ilusão de uma linguagem única (ou seja, que não admite tensões ou diferenças de cosmovisão no seu seio, apesar delas existirem, como descobre Elias ao longo da aparentemente pacífica investigação de *Balada da Praia dos Cães*) acaba por ser um país frustrado, um país impotente. O que faz José Cardoso Pires? Combate essa impotência construindo romances, ou seja, obras onde se expressa artisticamente a polifonia inerente a cada acto de fala, a cada existência linguística, a cada sociedade. A criação de romances dentro do espírito da polifonia é uma actividade profundamente anti-autoritária.

Temos, portanto, a destruição da voz da autoridade, da ilusão de verdade única, da ilusão de se ter chegado a alguma conclusão válida no final. José Cardoso Pires afirma a impotência da autoridade para impor a sua voz ilusoriamente única; a tal equivale dizer que Cardoso Pires afirma a impotência do marialva para definir a identidade nacional. Em alternativa, apresenta uma identidade mais urbana e menos aldeã. Para José Cardoso Pires, a cidade é espaço de liberdade, de escolha, de libertação e possibilidade de diluição das identidades impostas — talvez não qualquer cidade, mas a Lisboa do 25 de Abril, apresentada no episódio do Carmo, uma cidade em contraponto ao cam-

po e em contraponto a outras Lisboas: a Lisboa de *Balada da Praia dos Cães* e a Lisboa que nos aparece em certos momentos de *Alexandra Alpha* (ilusória e impotente).

A obra de Cardoso Pires recusa a monocronia e o monologismo que podem ser associados a uma voz narratorial única e, em alternativa, escreve romances, contos e crónicas que pretendem instaurar uma utilização polifónica e múltipla da literatura. O nosso objectivo é compreender como este aspecto se reflecte nas várias obras, como este percurso pode ser metaforizado como um percurso desde uma aldeia autoritária em direcção a uma cidade de várias vozes e de liberdade. O objectivo da obra de Cardoso Pires é dirigir-se a uma cidade múltipla, com uma linguagem sempre reinventada, para que a linguagem possa ser objectificada, para que o ser humano se liberte dos constrangimentos da linguagem cristalizada, dos mitos identitários, da aldeia que se esconde na cidade, da voz única e do tempo demasiado linear.

O leitor, quando fecha o livro, percebe que há qualquer coisa para lá da voz da autoridade e para lá da identidade imposta a todos os portugueses. Fica, portanto, menos sujeito a uma identidade de camponeses mitificados. A monofonia imposta pelo regime torna-se mais fraca, o círculo parado que é o país voltou aparentemente ao mesmo lugar, mas na verdade avançou um pouco, em direcção a outro paradigma, em direcção a uma polifonia libertadora, pelo menos no leitor. Houve um pequeno tremor na lagoa que espera a fecundação, mas parece condenada à contemplação de delfins impotentes.

Como dissemos e repetimos, este pequeno tremor é, acima de tudo, um tremor provocado no leitor: o leitor de *O Delfim*, possivelmente sossegado num mundo bem delineado pelo autoritarismo e pela ideologia marialva reinante em Portugal, vê-se exposto a todo um outro mundo, à denúncia da sordidez, violência, impotência e frustração dessa Aldeia em ponto grande que é Portugal. O leitor é levado a questionar a sua identidade enquanto português e humano. Num leitor que jogue o jogo das obras, as

obras que analisámos provocam pequenos tremores na lagoa, pequenas acendalhas de lucidez.

Em *Balada da Praia dos Cães* esta estratégia alarga-se e ultrapassa a mera denúncia de um regime específico: afinal, a ditadura privada que é desmontada é a de um major em subversão contra o regime. O autoritarismo não é apenas, vemos nessa obra, o fascismo português: o autoritarismo tem faces perigosas que se escondem nos sítios mais insuspeitos. Seja como for, há um determinado tipo de leitor que estas obras não desassossegam, não interrogam. Imaginemos um leitor que partilha as ideias de José Cardoso Pires, que compreende à partida o ataque a um regime que também o repugna. Este é um leitor sossegado perante esta obra e mesmo o aviso implícito em *Balada da Praia dos Cães* que nem só o fascismo é fascista (digamos assim) chega para o perturbar. Afinal, um leitor pouco inocente da *Balada da Praia dos Cães* em 1982 sabe quem é José Cardoso Pires, sabe o que esperar dele (ou o que pensa que pode esperar dele), sabe com que linhas se cosem os romances deste autor (ou julga que sabe). Assim, ao contrário de um leitor (muito) distraído, compreende que o romance não glorifica a acção de Elias e percebe que José Cardoso Pires desmonta a sociedade portuguesa dos Anos 60 através da subversão do género policial. Mas, na sua placidez de leitor sabido, acaba por deixar passar elementos importantes: *Balada da Praia dos Cães* ataca vários pressupostos: a subversão antifascista não é heróica, a PJ (instituição que sobreviveu à revolução) é uma concorrente directa da PIDE, um homicídio dum chefe subversivo não pode deixar de ser visto com uma certa simpatia pelo leitor. Repare-se, José Cardoso Pires escapa à leitura a preto e branco da realidade pré-25 de Abril que a sociedade democrática havia contraposto à ideologia também a preto e branco que envolvia essa mesma sociedade pré-revolucionária. No entanto, para um leitor habitual, a obra parecia não fugir muito ao que esperava: aquilo não era dirigido a si, ele já sabia

isto, era óbvio que o fascismo fora mau e a democracia acabou por surgir — apetecerá dizer: “e viveram felizes para sempre”. A este leitor sossegado e, assim, distraído, *Balada da Praia dos Cães* parecerá uma obra redundante, chuva no molhado. Mas, como vimos, está longe de o ser. José Cardoso Pires escrevia para incomodar e, com o romance seguinte, ataca sem dó nem piedade esse sossego acomodado do leitor pós-25 de Abril.

Ao atacar o seu próprio lado, magoa-se a si próprio e escreve *Alexandra Alpha*.

Como afirma Petar Petrov:

De todas as narrativas de José Cardoso Pires, esta é uma das mais incómodas, pela subtilidade com que se desmistificam as ilusões de uma sociedade nova, que possui ainda muito da mentalidade da que desapareceu, teoricamente, com a Revolução dos Cravos. [Petrov 2000:75]

*Alexandra Alpha* ataca de frente a sociedade lisboeta dos anos 60, analisando a cidade antes, durante e depois do 25 de Abril. As personagens são gente desalinhada com o regime, envolta em boémia, em fugas ao regime e à voz única que perpassa o país. O grupo a que pertencem as personagens é eminentemente progressista e de esquerda e o leitor é convidado a acompanhá-lo ao longo dos finais da ditadura e dos anos da Revolução, os anos retratados pelo romance.

Depois de atacar o lado da autoridade, da voz única, do governo fascista, José Cardoso Pires vira-se para aqueles que recusam essa autoridade e não partilham da visão única da realidade e da sociedade, nem da identidade portuguesa imposta pela ideologia fascista (transmitida pela voz única da autoridade). A vida boémia e subversiva do pré-25 de Abril é, habitualmente, mitificada e descrita como heróica. Pois José Cardoso Pires pega nessa época e aplica-lhe o mesmo remédio que aplicara à autoridade nos dois romances anteriores: desmonta-lhe as contradições, as oposições, as impotências, as ilusões identitárias. Ora, este lado da boémia e do progressismo é, indubitavelmente, o lado de José Cardoso Pires — assim se explica que alguns leitores tenham

ficado incomodados com este “ataque” às suas próprias hostes. O lógico — numa leitura simplista — seria que esta população urbana fosse apresentada como contraponto positivo ao “mito do camponês”, como paradigma contrastante com a aldeia dos romances anteriores. No entanto, José Cardoso Pires não embarcou em simplismos e apresenta-nos uma Lisboa contraditória, aldeã, provinciana, impotente, que precisa também de caminhar em direcção a esse paradigma urbano (e é esse caminho, essa ascensão — e posterior queda — que preenche o romance). *Alexandra Alpha* não nos apresenta uma Lisboa apenas, mas várias: aí reside o segredo desta obra fundada em várias duplicidades. Na realidade, Cardoso Pires cria neste romance uma rede labiríntica de mútuas iluminações entre várias oposições binárias que estabelecem uma tela multicolor de linguagens, personagens, posições históricas e narrativas<sup>62</sup>. As personagens têm relações ambíguas com o tempo e com a revolução e não atingem (senão momentaneamente) a unidade desejada. Os próprios mecanismos literários utilizados, o recurso a géneros artísticos distintos (que também se iluminam mutuamente numa relação de ironia e complementaridade) e todas as sintaxes e vozes que subjazem à voz não só das personagens mas também do narrador participam activamente em todas estas estratégias de actuação no leitor. Este, no final, fica a ver com bastante mais acuidade um tempo e uma geração que julgava conhecer e fica, se não for distraído, muito desassossegado.

Como sempre, quem muda é o leitor, que fica mais perto dessa cidade para onde o autor o quer levar.

---

<sup>62</sup> “[É] um romance construído sobre fragmentos de romances alternativos, reflexos que definem, de fora para dentro, o centro necessariamente ilusório de que derivam.” [Macedo 2003: 86]

## 2. A cidade desentranhada

Para compreendermos melhor a forma como Cardoso Pires tenta levar o leitor a recusar uma *aldeia* e a dirigir-se a uma *cidade*, teremos de perceber como se enquadram estes dois conceitos nas obras que estamos a analisar. Para começar, é fácil perceber que Cardoso Pires associa a ideologia marialva à ideia de aldeia, ou mundo rural, como se percebe na seguinte passagem de *Cartilha do Marialva*:

Certos provincianismos de pronúncia, certo prazer de terminologia rural exibidos pelos filhos de lavradores que habitam as capitais traduzem isso mesmo. São uma demonstração de desprezo pelos gostos e pela expressão comum dos cidadãos e, mais profundamente, um desejo de afirmação de passado... [*Cartilha do Marialva*: 64]

Ora, por contraponto a esta imagem de aldeia, temos a imagem de cidade:

Paris, mãe do vício. A cidade. E enquanto Pierre de Celles, por exemplo, proferia as suas oratórias de maldição («Oh, Paris, como tu sabes perder as almas!»), enquanto isso os goliardos entoaram bem alto: *Paradisius mundi, Parisius...* – a fórmula do primado do espírito de cidade sobre as crendices mágicas, reaccionárias e anticientíficas da aldeia. [*Cartilha do Marialva*: 31]

Como já explicámos, é nossa convicção que a dicotomia entre aldeia e cidade permite ler de forma produtiva a obra de José Cardoso Pires. Sigamos, por momentos, o percurso do conceito de cidade, de forma a ponderarmos mais ajuizadamente a adequação simbólica desta dicotomia para ler a obra de José Cardoso Pires.

Diz-nos Reckert (1989: 9) que o primeiro ideograma para cidade na língua chinesa representava um homem ajoelhado. A cidade liga-se, nas civilizações da Antiguidade, à ideia de ordem, de hierarquia, de sagrado. A cidade representa uma organização estruturada da sociedade e é o centro do poder. Demos um salto até à Idade Média. Com o passar do tempo, a cidade deixa de ser vista como um aglomerado organizado de seres humanos para passar a ser reconhecida como aquilo que, cada vez mais, é: um aglomerado muitas vezes caótico de seres humanos, onde a hierarquia e a ordem social são mais difíceis de impor do que no espaço rural, onde predominam aglomerados mais pequenos (as aldeias), estes sim organizados e com um apertado controlo social. Como o passar do tempo, as cidades conseguem maior organização (com o advento do urba-

nismo, etc.), mas não deixam de ser espaços considerados caóticos e de moralidade duvidosa. Da cidade sagrada passamos à cidade humana. Assim se explica que a fuga ao sistema feudal tenha significado, para muitos camponeses, uma fuga para a cidade. A cidade passa a ser um espaço conotado com a liberdade, com a ascensão social, com as novidades tecnológicas, etc. Nas mentes mais conservadoras, a cidade é o espaço do pecado, da promiscuidade. A ideologia conservadora transfere as qualidades da cidade sagrada para a aldeia, um espaço que se mantém hierarquizado, com elevado controlo social e onde o espaço (físico e social) exíguo permite um melhor e mais eficaz exercício da autoridade.

Portanto, quando referimos uma dicotomia aldeia-cidade, estamos a referir-nos a esta dicotomia entre um espaço organizado, hierarquizado, controlado e um espaço de liberdade, de novidade, de mudança. A consideração de um destes dois espaços como ideal permite estabelecer dicotomias ideológicas: assim, um conservador tenderá a considerar o espaço da aldeia como ideal, vendo a cidade como lugar de pecado e de perdição; um progressista verá a cidade como lugar ideal, onde a liberdade e a igualdade são mais facilmente atingíveis, vendo a aldeia como o protótipo de uma sociedade estratificada e autoritária.

Estas atitudes perante a cidade importam-nos para delinear a simbologia que subjaz a estes conceitos: *aldeia e cidade*. Para José Cardoso Pires, como veremos, cidade mantém-se o lugar de liberdade, pelo menos como utopia (ou seja, como não-lugar a que podemos aspirar). Tal não significa, obviamente, que ele encontre na realidade que descreve um lugar que corresponda à tal cidade-liberdade. Por isso, descreve todo o país como uma aldeia em ponto grande (a começar por Lisboa). A ideologia conservadora-fascista que impregnava o país durante o Estado Novo impôs uma identidade portuguesa baseada no mito da aldeia, dessa cidade sagrada adâmica e paradisíaca, onde a ordem

impera e o controlo social é absoluto. É esta a “cidade” que o Estado Novo deseja que Portugal seja, mas não a cidade que José Cardoso Pires deseja.

Ora, entre estes dois pólos (a aldeia desejada pelo Estado Novo e a cidade imaginada por Cardoso Pires) está o país que o escritor descreve, uma aldeia autoritária sulcada pelas contradições e impotências que já descrevemos. O mundo que José Cardoso Pires descreve está em decomposição.

José Cardoso Pires, ao descrever-nos as fissuras e impotências que perpassam a aldeia que o país é, tenta fazer o leitor descobrir a cidade que se esconde (ou que se pode criar) por trás dessa aldeia imposta. Há, portanto, um percurso que o autor nos convida a fazer: da aldeia sagrada (e podre) do autoritarismo para a cidade ainda por criar da liberdade. Este percurso implica uma libertação dos oprimidos (na linha ideológica típica do neo-realismo) e ainda a quebra das ilusões identitárias impostas pelo Estado Novo ou criadas por cada qual (as ilusões desmontadas em *Alexandra Alpha*). Ou seja, o percurso entre a aldeia e a cidade, em Cardoso Pires, significa também a emergência de uma nova identidade nacional e uma nova forma de encarar a identidade individual (mais fluida, mais livre).

Há que ter em conta outro ponto relativo à cidade: a cidade é, por excelência, o lugar do ser humano. Assim, este percurso refere-se também à procura de uma sociedade mais humana, ou seja, onde o ser humano se liberte das suas opressões, incapacidades, impotências e consiga surgir como um ser mais liberto, sem ilusões identitárias nem opressões quasi-feudais.

Quando o Portela tenta arranjar trabalho (*O Hóspede de Job*), quando os caçadores tomam conta da Gafeira (*O Delfim*), quando o Velho caça o perdigoto ou quando o rapazito tenta vender a renda, quando Maria tenta que os amigos assinem o abaixo-assinado, estão a tentar fazer das fraquezas força e a tentar ultrapassar a sua situação de

necessidade e a progredir em direcção à cidade. Mas estes são elementos que não seria difícil encontrar em qualquer obra neo-realista ou empenhada. A verdadeira inovação de José Cardoso Pires é que ele descreve certas irrupções de violência e certos gestos morais para atentar contra a sociedade da aldeia de que se quer libertar, tentando instaurar algo mais parecido com a cidade que deseja. Ou seja, José Cardoso Pires, através dos seus romances, tenta explodir os círculos e instaurar uma linha, sem, no entanto, se deixar enleiar em explicações e em optimismos históricos despropositados.

Cardoso Pires, ele próprio, através dos mecanismos literários que utiliza, comete um determinado crime contra imposições estético-literárias e ideológicas. Ou seja, recusa que uma perspectiva ideológica determinada tenha de se sujeitar a ditames literários determinados. Assim, utiliza géneros (como o romance policial e a fábula) e métodos (como a paródia, a objectivação da linguagem, etc.) que poderiam ser considerados poucos próprios de um escritor empenhado na senda do neo-realismo. Mais ainda: José Cardoso Pires utiliza a sua panóplia de recursos literários de forma “criminosa” e subversiva — por exemplo, quando utiliza o romance policial e fábulas (géneros que são, geralmente, conservadores), fá-lo para minar as próprias assumpções ideológicas de cada género e para atingir de forma mais eficaz os objectivos em relação ao leitor e à sociedade (sem deixar de se deleitar com as possibilidades literárias e imaginativas que as formas literárias lhe oferecem).

Quando chegamos a *Alexandra Alpha*, chegamos a uma cidade concreta, Lisboa. Esta capital estrutura-se ainda como a aldeia dos romances anteriores, com imposições, impotências, círculos. No entanto, José Cardoso Pires apresenta-nos vários registos, várias vozes, vários tiques de linguagem. Todos estes registos ouvem-se da boca das personagens que percorrem a cidade e o leitor vai adquirindo a cor, o ruído, a textura dos cenários e das épocas por esses pormenores linguísticos. Temos, por exemplo, a

linguagem dos bares, da boémia, a conversa do grupo de amigos. Nestas conversas, ouvimos desde o calão até à linguagem intelectual afrancesada ou académica. Temos também a linguagem do marketing, a linguagem do emigrante novo-rico, a linguagem do artista, do vendedor da banha da cobra, a linguagem popular e o *montanhês* de Opus Night a irromper por Lisboa, com seus discursos a soarem a ameaça, contraponto, constituindo, de certa forma, parte integrante da cidade. O romance acompanha ainda as alterações ou pervivências desses mesmos tiques após a revolução. Mas não se pense que se limita a descrever a linguagem verbal: lembremo-nos, por exemplo, do filme de Déssanti: Cardoso Pires descreve o filme do cineasta francês, ilustrando uma espécie de linguagem cinematográfica artificial e afectada que é contraposta a um filme bem mais real e genuíno realizado apenas com palavras pelo próprio autor, nesse verdadeiro filme que é *Alexandra Alpha*.

Todos estes registos de linguagem e vozes colocados lado a lado iluminam-se uns aos outros, aparecendo, assim juntos, a uma luz irónica. Os discursos intelectuais, a linguagem do marketing, a linguagem pós-revolucionária da esquerda e da direita ironizam-se uns aos outros, salientando a sua aparente auto-suficiência e quebrando qualquer ilusão de verdade absoluta de uns ou outros.

A linguagem de *Alexandra Alpha* serve para pintar a cidade pela pronúncia, enchendo-se de linguajares impuros, calão, estrangeirismos, etc. José Cardoso Pires não tem pejos de pureza da língua — dá-no-la suja, completa, genuína: assim, encontramos a verdadeira cidade nos interstícios destes discursos auto-satisfeitos e ilusoriamente completos, ou seja, no calão da cidade, da boémia, das pessoas que percorrem Lisboa sem roupas de intelectualidades ou marketings — portanto, quando as mesmas personagens deixam cair as defesas e começam a falar *lisbio*<sup>63</sup>. Dito doutro modo, é ao desmon-

---

<sup>63</sup> Como viria a chamar José Cardoso Pires ao verdadeiro lisboeta, em *Lisboa, Livro de Bordo*.

tar as várias vozes da cidade que cada um julga saber *dizer* a uma só voz que José Cardoso Pires oferece ao leitor uma cidade fragmentada, caleidoscópica, verdadeira, urbana. Este acto de mostrar transporta o leitor em direcção à verdadeira cidade, que se esconde nas várias aldeias que percorre. E isto, como vemos em *Alexandra Alpha* e nas obras posteriores do autor, é válido para antes e depois da revolução (estamos já muito além da simples denúncia de um regime particular). O objectivo é desentranhar a cidade na aldeia onde o leitor, necessariamente, vive.

*Alexandra Alpha* foi o último romance publicado de José Cardoso Pires. A partir desse relato de uma ascensão e queda da cidade de Lisboa enquanto cidade-cidade (e não cidade-aldeia), Cardoso Pires publicou contos, crónicas, o relato *De Profundis, Valsa Lenta* e *Lisboa, Livro de Bordo* que, à excepção dum pequeno conto publicado por ocasião da Expo '98 ("*Viagem à Ilha de Satanás*") seria a sua última obra. Este percurso estilhaçado configura várias formas de ler *ao contrário* a cidade de Lisboa (que, a partir de *Alexandra Alpha*, institucionalizou-se definitivamente como cenário e tema central da obra do autor), ou seja, de treslar os seus mitos, de desmontá-los, impedindo que a cidade, aos olhos do leitor, se cristalizasse na Lisboa-aldeia, mitificada, ilusória e pesada.

Em *República dos Corvos*, livro de contos, Cardoso Pires descreve um "bestiário privado" da cidade (os animais têm, em Cardoso Pires, uma importância fulcral enquanto representantes de vícios e virtudes bem humanas). Logo a abrir, temos um corvo a desfazer o mito de que é protagonista ("*A República dos Corvos*"); pelo meio, temos "animais voadores não identificados", baratas, um congresso de cegos conduzidos por cães; o dinossauro que já conhecêramos em *Dinossauro Excelentíssimo* e, finalmente, um "Pássaro das Vozes", um conto em que o silêncio, por vezes, é melhor forma de

subversão para quem querem que fale à força. O que o autor está a fazer é denunciar formas de cristalização da cidade e das suas formas de representação mítica.

Em *A Cavallo no Diabo*, o autor reúne um conjunto de crónicas, onde relata vários episódios da cidade, registando-a e dando ao leitor uma imagem da sintaxe, das histórias, das lendas, das personagens da cidade em forma de caleidoscópio. Numa destas crónicas (“A Cidade Inventada”), um advogado Sri Lanka descreve-lhe uma Lisboa delirante, dita numa linguagem inventada:

Quanto à palavra Lisboa, tudo bem, mas o resto era um labirinto de sílabas enredadas em frase de muitos tons. Lisboa, dizia ele, e eu imaginava-o a falar dum Tejo bordejado de delfins de prata, via ouro a escorrer dos areais, castelos de espelho que cegavam águias loucas, e pensava na mitologia das cidades inventadas sobre a geografia do real: a Lisboa que Públius Terêncio consagrou, a que Sade, o divino Marquês, redigiu na sua cela da Bastilha e, pior que todas, aquela que alguns ulissiponenses encartados têm divulgado pelo tempo fora com burocrático fervor.

Da Lisboa que um pequeno diabo alucinado me mostrou na varanda dum hotel de Colombo resta-me uma recordação maior porque me foi descrita numa linguagem inventada. Assim, ouvida em mistério, talvez alguém pudesse inventar dela ainda uma outra Lisboa. [*A Cavallo no Diabo*: 31-32]

O autor ironiza com as cidades que se criam afastadas da realidade (“a mitologia das cidades inventadas sobre a geografia do real”), mas não deixa de reconhecer que a Lisboa do advogado cingalês lhe resta como “recordação maior”: a invenção contínua da cidade, contrabalançada por uma recurso constante à realidade e vice-versa. Temos dois movimentos: um em direcção à cidade real, mas outro ainda em direcção aos vários reflexos literários e lendários da cidade. Nesta tensão se fixa o autor, para que nenhuma dessas Lisboas se sobreponha a outra, para que as Lisboas inventadas não esqueçam a Lisboa da rua, mas também que a cidade real não deixe de ser infectada pela cidade imaginada<sup>64</sup>.

<sup>64</sup> Todo este processo insere-se na desmontagem de leituras lineares e monológicas que já descrevemos, como reconhece Carlos Reis (2003: 20): “[Em *O Delfim e Balada da Praia dos Cães*] o discurso do narrador interage com outros discursos e com específicas linguagens verbais e verbo-icónicas, tudo concorrendo para uma lógica de representação eminentemente ecléctica e sobretudo irreductível a um desenvolvimento monológico e linear. [...] À sua maneira, as prosas de *A Cavallo no Diabo* participam no duplo processo a que temos vindo a aludir: o de miscigenação discursiva e genológica e o de renovação dos procedimentos de representação realista.”

Finalmente, *Lisboa, Livro de Bordo*. Este livro — que, sem ser uma obra de ficção, ultrapassa o simples roteiro turístico para ser uma especialíssima declaração de “amor sofrido” (p. 14) pela cidade —, além de passar por vários cenários, vivências, texturas, cheiros, sabores, sons e luzes de Lisboa, é como que uma súpula duma certa visão de Lisboa, em caleidoscópio, que José Cardoso Pires foi fazendo ao longo da sua obra, uma colagem de diversas fontes, de diversos episódios espalhados pela sua obra e pela de outros. Cheio de citações, de referências, de transcrições de partes de outros livros (como *Alexandra Alpha*), este *Livro de Bordo* constrói uma Lisboa literária, imaginada, mas muito real e palpável, mais que aquele que os guias de bolso turísticos querem fazer aparecer aos olhos dos seus apressados turistas de rotas definidas. Esta é a Lisboa de José Cardoso Pires, com a sua mitologia, a sua simbologia, as suas lendas e os seus autores passeando com as suas personagens: ali está Pessoa, ali está Eça, ali está Tabucchi e ali está, claro, Cardoso Pires, com uma citação de *Alexandra Alpha*, essa sua outra obra de Lisboa. Ali estão vários outros escritores, Almada, Ramalho Ortigão, etc. Cardoso Pires recria os ambientes do Chiado, a que chama “cenário” e “ritual”. As figuras a que Cardoso Pires alude surgem desenhadas num traço exacto e vivo, próprio dum escritor experiente e hábil manejador da língua:

[...] De charuto a fumar à porta da Havaneza, Ramalho Ortigão assistiu à passagem por aqui *du tout Lisbonne* do seu tempo. Snobérrimo como um gato de salão, era uma figura do *Álbum de Glórias* de Bordalo transposta ao vivo para as tardes urbaníssimas, mão enluvada, bengala fina e o *Figaro* a espreitar do bolso do fraque. [*Lisboa, Livro de Bordo*: 44]

O autor envolve o Chiado num ambiente de “diz-se”, de lendas e imaginário, próprio da cidade transbordante de imaginário e de figuras populares, literárias e imaginárias que Cardoso Pires cria e recria em toda sua obra. Escritores e personagens encontram-se como iguais nas ruas desta Lisboa:

[...] Com o Eça [Ramalho Ortigão] encontrava-se muito, apesar de o Eça andar constantemente misturado com as personagens que descrevia. [...] Passear, passeava na companhia do Eça e do Carlos d’*Os Maias* em voltinhas compassadas pelo Loreto e pelo Largo de Camões, e para dar gosto à malícia ia até ao Conselheiro Acácio que ficava logo

ali, na Rua Victor Cordon. À Luísa, tudo leva a crer, procurava-a no Jardim de São Pedro de Alcântara que era onde aquele coraçãozinho costumava fazer horas para cair nos braços do Primo Basílio, esse galdério. [*Lisboa, Livro de Bordo*: 45]

Estes mitos e lendas são formas de desestabilizar e reescrever criativamente esses próprios mitos e lendas, para que a realidade e a imaginação se integrem numa relação frutífera e fecunda. Ao integrar literatura e realidade, Cardoso Pires mostra que a sua literatura tem o objectivo de infiltrar o mundo real através da ficção: ou seja, quebrar o círculo vicioso de mundos estanques descritos, por exemplo, em “Uma Simples Flor nos Teus Cabelos Claros”. Em suma, é sua intenção fecundar o real (um real que descreve como imerso em círculos de impotência e infecundidade). Como? Já o dissemos várias vezes: actuando no leitor. Para isso, Cardoso Pires inventa-se e convida o leitor a inventar-se, mas sem ilusões, frustrações e impotências. *Lisboa, Livro de Bordo* termina:

«Noutros tempos, longos tempos, havia em Lisboa uma sereia...» Conheço uns versos de Robert Desnos que começam desta maneira mas é melhor ficar por aqui porque o Tejo não é de fábula nem de poema e corre sem nostalgias. E Lisboa a mesma coisa, disso podemos estar nós bem seguros. Só que, com o saber dos séculos e os sinais de muito mundo que a perfazem, sugere várias leituras, e daí que a cada visitante sua Lisboa, como tantas vezes se ouve dizer.

Daí também que nós, os que somos dela, lhe estejamos tão errantes na paixão. Um dia pode acontecer que, sentados como agora sobre o rio, a tentemos ler pela voz dos outros e então ainda nos sentiremos mais errantes, mais incertos. Entre uma Lisboa de Tirso de Molina, saudada como «a oitava maravilha», e a Lisboa que Fielding, o genial, amaldiçoou como um pesadelo leproso, correm águas insondáveis. Beckford viveu-a em palácio, Sade inventou-a num cárcere de rancores. «Lisboa oferece uma apreciável variedade de escolhas para um nobre suicídio», escreveu um dos grandes narradores dela, António Tabucchi. Vozes, tudo vozes. Olhares. Memorações.

Quando por fim fechamos a página onde líamos a cidade, descobrimos que a vidraça do café está toldada por uma dança de gaivotas em turbilhão e que não há Tejo. Que desapareceu por trás duma desordem de asas e já não é prenúncio de oceano.

Então, ternamente, confiadamente, reconhecemo-nos ainda mais ancorados à cidade que nos viu partir, [*Lisboa, Livro de Bordo*: 76-77]

Repare-se: mais uma vez, o autor contrapõe a Lisboa inventada e vista por miríades de olhares a uma Lisboa que ele, após fechar a página, sente real, “uma desordem de asas”, ali mesmo à sua frente. Só que este movimento de fechar a página onde se lia a cidade e olhar para a montra é necessário para que nos possamos reconhecer (autor e leitor) “ancorados à cidade que nos viu partir”. As várias mistificações, os

vários mitos, desconstroem-se uns aos outros e permitem-nos ver melhor uma certa Lisboa, um certo país, uma certa realidade, vista em liberdade e desordem, sem imposições nem vozes únicas.

### 3. A invenção de si

No percurso que fizemos até aqui, referimos o tratamento do tempo, da linguagem e do espaço — é fácil ver em todos estes aspectos a impressão de uma dicotomia fundamental entre a linha e o círculo, a voz e as vozes, a aldeia e a cidade, entre, no fundo, a unicidade e a pluralidade. Ora, esta dicotomia, e tensão subjacente, é devedora de uma determinada concepção da literatura que transparece nos textos de Cardoso Pires.

Para entendermos essa concepção, temos de compreender que a origem da literatura na civilização europeia baseou-se com a necessidade de legitimação dos poderes imperiais ou das identidades nacionais emergentes. Como afirma Even-Zohar:

By adhering to the habit of perpetuating textual activities, rulers propagated the idea of their superiority, distinguishing themselves from the rest of society, or from "lesser" rulers, as it were. [Even-Zohar 1996: 23]

A literatura era uma forma de prestígio do poder e servia para perpetuar a visão do mundo de cada governante. Com base nesta tradição, os textos literários serviram também de base à criação das identidades nacionais europeias durante os séculos XVIII e XIX:

In short, French, German and Italian identities, or "nations," from the point of view of socio-cultural cohesion, are late inventions. In making them, the time-honored set-of-operations was mobilized and utilized, naturally augmented and adapted to local circumstances. Texts, produced together with a new or a re-standardized language, functioned in all of these cases as a major vehicle of unification for people who would not necessarily consider themselves as "belonging to" a certain entity. [...] In the German, Italian, Bulgarian, Serbo-Croatian, Czech and perhaps even the modern Greek cases, "literature" has been even more indispensable for the creation of the "nations" under these names. In each of these cases, a small group of people, whom I would like to call "socio-semiotic entrepreneurs," popularly known under various titles, such as "writers," "poets," "thinkers," "critics," "philosophers" and the like, produced an enormous body of texts in order to justify, sanction, and substantiate the existence, or the desirability and pertinence of such entities — the German, Bulgarian, Italian and other nations. At the same time, they also had to bring some order into the collection of texts and names which in principle could be rendered instrumental in justifying what their cause. [Even-Zohar 1996: 27]

Assim, a literatura seria a forma de registo (ou, mais propriamente, de criação) dos acontecimentos fundacionais de cada civilização, da sua história, dos seus valores, da sua autoridade. A literatura e historiografia estariam unidas, no que se poderia cha-

mar, mais propriamente, *mitografia*. A literatura ligava-se ainda ao processo de estabelecimento duma língua única, a forma oficial e autoritária que se impunha ao conjunto de dialectos e variedades linguísticas:

It is by now widely accepted that there would have been no German nation without the German literature, which could not, in its turn, have become unified without a well-defined and standardized language. [...] For the new socio-cultural cohesion aspired at by the entrepreneurs of such an undertaking, the act of establishing a national language, and a national literature, is equivalent to the act of acquiring self-identifying, and self-edifying commodities, typical in other periods of ruling groups only. [Even-Zohar 1996: 27]

Ora, quando, nos inícios do século XX, Bakhtin escreve a sua obra crítica sobre o romance do século XIX, detecta uma visão diferente da literatura tal como encarnada nesse género particular. Antes disso, no entanto, reconhece as características que acabamos de definir, por exemplo, quando descreve o género épico (género que contrapõe ao romance):

Whatever its origins, the epic as it has come down to us is as an absolutely completed and finished generic form, whose constitutive feature is the transferral of the world it describes to an absolute past of national beginnings and peak times. [Bakhtin 2004: 15]

Mas Bakhtin não identifica apenas a orientação passadista da literatura. Percebe também que a teorização literária pressupusera sempre um movimento centrípeta em direcção a uma linguagem única, a um centro de legitimação linguística:

Aristotelian poetics, the poetics of Augustine, the poetics of the medieval church, of “the one language of truth,” the Cartesian poetics of neoclassicism, the abstract grammatical universalism of Leibniz (the idea of a “universal grammar”), Humboldt’s insistence on the concrete—all these, whatever their differences in nuance, give expression to the same centripetal forces in socio-linguistic and ideological life; they serve one and the same project of centralizing and unifying the European languages. [Bakhtin 2004: 271]

O romance, por seu turno, afasta-se dessa força centrípeta e afirma a relatividade de toda a linguagem:

The novel is the expression of a Galilean perception of language, one that denies the absolutism of a single and unitary language—that is, that refuses to acknowledge its own language as the sole verbal and semantic center of the ideological world. It is a perception that has been made conscious of the vast plenitude of national and, more to the point, social language—all of which are equally capable of being “languages of truth,” but, since such is the case, all of which are equally relative, reified and limited, as they are merely the languages of social groups, professions and other cross-sections of everyday life. The novel begins by presuming a verbal and semantic decentering of the ideological world, a certain linguistic homelessness of literary consciousness, which no

longer possesses a sacrosanct and unitary linguistic medium for containing ideological thought [...] [Bakhtin 2004: 271]

Não só a linguagem e a ideologia ficam destituídas duma validade central, como a própria realidade se torna portadora doutras possibilidades:

Reality as we have it in the novel is only one of many possible realities, it is not inevitable, not arbitrary, it bears within itself other possibilities. [Bakhtin 2004: 37]

Em resumo, a literatura que Bakhtin analisa não serve para estabilizar os fundamentos de qualquer sociedade, mas antes para subvertê-los, questioná-los. essencialmente através da utilização de forma paródica de várias linguagens que, ao existirem no mesmo texto simultânea e conflituosamente, destroem a ilusão de explicação global da realidade que cada uma encerra em si. Temos aqui um confronto entre a ideia inicial de literatura (tal como descrita por Even-Zohar) e a ideia base de um género específico, o romance (*novel* em inglês ou *novela* em espanhol). Bakhtin defende que o romance estabeleceu um novo paradigma literário cuja principal característica é aquilo a que o autor chama de *polifonia*. Assim, o romance será o primeiro género a assumir a diversidade da linguagem humana, a introduzir no seu seio as forças centrífugas da linguagem, apesar de as sujeitar à intenção do autor. Esta nova literatura tem como características a utilização humorística, paródica ou irónica das várias linguagens, a sua reacentuação, a sua objectivação. Ou seja, as linguagens dos vários extractos sociais, dos vários contextos sociais, etc. aparecem como elementos da composição artística. O autor utiliza as várias linguagens, reacentuando-as; ao mesmo tempo vê as várias linguagens pelos olhos das outras, desestabilizando qualquer visão uniforme do mundo<sup>65</sup>.

A linguagem, no paradigma literário descrito por Bakhtin, é objectivada e esta objectivação permite desmontar as várias linguagens e criar uma literatura de confronto,

<sup>65</sup> Repare-se que este tipo de literatura não se limita ao romance, mas a toda a literatura que transfere a importância primordial da narrativa ou da voz do eu poético para a coexistência contraditória e desestabilizadora de várias vozes e de diferentes extractos linguísticos. Esta outra literatura é, por definição, subversiva e menos complacente perante as grandes narrativas ideológicas e nacionais. Esta literatura não cria nações ou mitos, mas interroga-os.

diálogo e superação, uma literatura que parece olhar para si mesma ao estar a olhar para a linguagem. O enredo, a narração, embora sempre importantes, perdem o estatuto central que sempre haviam detido, para que a forma como essa narração é contada (de várias formas, através de várias vozes, de várias linguagens, de vários extractos sociais) passe a ser o centro da atenção do leitor.

Há aqui um deslocamento do *contar* para o *mostrar* e uma primazia da forma como se conta, condizente com a literatura de José Cardoso Pires. A esta luz, podemos interpretar o afastamento de Cardoso Pires em relação ao neo-realismo como um afastamento do tipo de literatura narrativa e uma aproximação à literatura subversiva: o neo-realismo, embora associado à luta sem tréguas contra o regime do Estado Novo e à subversão dessa ideologia, deve ser entendido como uma literatura que segue a narração solar da marcha invencível da História em direcção a um determinado objectivo.

Entendamo-nos: quando falamos de “literatura narrativa” não nos limitamos a falar de técnica literária (tecnicamente, muitas obras neo-realistas inscrevem-se numa visão mais bakhtiniana da literatura). Falamos de literatura que se apoia numa narrativa única, numa visão, numa ideologia, numa perspectiva, numa voz e autoridade. Desta forma, o afastamento de José Cardoso Pires em relação a esta literatura aproxima-o à literatura que interroga sempre, que não tem certezas, mas sim questões. Como dissemos, é uma literatura que não conta (uma qualquer narração), mas mostra ou desmonta (linguagens, ilusões, narrações, etc.).

Ora, ao vermos na obra de Cardoso Pires uma constante negação de certezas, não estamos a cair na tentação da leitura da mesma enquanto produto *indiferente* ao mundo, sem certezas e sem valores onde se apoiar? Ou seja, não estamos a retirar a Cardoso Pires o empenhamento em determinadas certezas, ideologias, visões, para deixá-lo cair no saco sem fundo da “desconstrução” e do “pós-modernismo”?

Aqui reside um engano habitual da crítica pós-modernista. Para clarificarmos a nossa visão da obra de José Cardoso Pires, voltemos a Bakhtin (ensaísta que, aliás, teve grande importância — involuntária — para a imposição de certas teses pós-modernistas).

Michael Holquist afirma, em relação a Bakhtin, que a tensão entre as forças centrífugas e centrípetas na linguagem é o aspecto fundamental da perspectiva do académico russo em relação à linguagem e à literatura:

At the heart of everything Bakhtin ever did—from what we know of his very earliest (lost) manuscripts to the very latest (still unpublished) word—is a highly distinctive concept of language. The conception has as its enabling *a priori* an almost Manichean sense of opposition and struggle at the heart of existence, a cease-less battle between centrifugal forces that seek to keep things apart, and centripetal forces that strive to make things cohere. This Zoroastrian clash is present in culture as well as nature, and in the specificity of individual consciousness; it is at work in the even greater particularity of individual utterances. The most complete and complex reflection of these forces is found in human language, and the best transcription of language so understood is the novel. [Holquist 2004: xviii]

Esta tensão entre forças de dispersão e forças de união pode ser entendida a vários níveis. Afinal, a cultura apresenta-se como uma estruturação de forças naturais presentes nos seres humanos. A ideologia apresenta-se como explicação ideal de uma realidade que poucas vezes se conforma à mesma. A linguagem, ela própria, é uma estruturação centrípeta de uma realidade que, constantemente, foge ao alcance da teia linguística com que os humanos a tentam circunscrever. Mas a própria linguagem sofre da actuação simultânea destas duas forças e é essa tensão intralinguística de que se ocupa Bakhtin<sup>66</sup>.

A introdução de Bakhtin no cânone da crítica literária do Ocidente não se fez sem percalços e atrasos. Este processo implicou certos enganos e ambiguidades na

<sup>66</sup> Podemos traçar um paralelo com a atitude do leitor, que perante uma obra complexa como a de Cardoso Pires, vacila entre querer à força uma explicação simples que a ilumine e desistir de encontrar seja que explicação for, assumindo uma ausência última de significado da mesma: muitas discussões literárias, políticas e sociais estão imbuídas desta tensão e desta ambiguidade entre a necessidade de uma força unificadora e sólida e uma atitude dispersa, sem significado e fluida. A nossa análise pretende incluir os dois pólos paradigmáticos desta tensão numa estruturação que não abdica da ambiguidade, mas não cai na tentação da explicação niilista da obra cardosiana. No final deste trabalho, pretendemos que fique claro em que medida a obra aproveita esta bipolaridade e assume a tensão e a contradição como forças criativas.

interpretação da obra bakhtiniana. A sua explicação da tensão entre forças centrípetas e centrífugas no uso da linguagem foi integrada no surgimento do estruturalismo (com centro em França, nos anos 60) e, mais tarde, do pós-estruturalismo e do pós-modernismo (cuja importância se mantém viva, com centro nos E.U.A.). É nossa opinião que o aproveitamento de Bakhtin para leituras pós-modernistas baseia-se em pressupostos errados quanto à sua obra, que explicam também, aliás, algumas leituras erradas que se fizeram em relação à obra de José Cardoso Pires. O pós-modernismo, embora uma quimera e um conceito por demais fugidio e ambíguo, assenta nalgumas linhas que podemos já considerar seguras: certo anti-humanismo, niilismo ideológico (apesar de muitos proponentes e defensores do mesmo se pretenderem integrar numa determinada esquerda), anti-racionalismo, aceitação de qualquer interpretação, utilização abusiva de conceitos científicos, utilização de todo o tipo de linguagens, mistura de diferentes artes, auto-reflexividade da arte, recusa de qualquer utilidade prática da arte, utilização paródica de discursos e atitudes, recusa de qualquer crença, ludismo, elitismo artístico e intelectual, importância absoluta do texto e afastamento do autor (saliente-se que esta não será uma explicação exaustiva nem aplicável a todos os autores ditos pós-modernistas). Repare-se: muitas destas características são contraditórias ou comuns a muitos autores não conotados com o pós-modernismo. Aliás, os teóricos do pós-modernismo aproveitam e tentam fazer passar como originais conceitos e técnicas antiquíssimas (a paródia será um exemplo) ou abusam de certas linhas do pensamento teórico contemporâneo (como o conceito de “obra aberta” de Umberto Eco). Mas mais do que descrever e criticar o pós-modernismo, importa-nos explicar de que forma José Cardoso Pires não é um escritor pós-modernista, no sentido que aqui damos ao termo, nem Mikhail Bakhtin é um crítico pós-modernista (embora ambos sejam lidos em “chave pós-modernista”). O destrinçar dos traços que permitem esta confusão permite-nos avançar para lá de uma

bipolaridade falsa entre significado e ideologia imutáveis e a ausência absoluta da hipótese de significado e de ideologia. O que surge é a compreensão da tensão entre as forças centrífugas e centrípetas que actuam na palavra e no ser humano e a forma como o pós-modernismo (pelo menos nas suas formas mais radicais) representa, no fundo, uma atitude monofónica e uma fuga às questões colocadas pela literatura.

José Cardoso Pires não recusa a ideologia (muito pelo contrário) e está empenhado na História, através da sua acção no leitor. Ou seja, o autor inscreve-se numa visão muito particular da literatura. É uma literatura que interroga, que utiliza a linguagem como objecto (um objecto que permite retratar, satirizar e mexer na sociedade como nenhum outro) e não apenas como meio de contar uma narração exacta, cheia de certezas. Esta literatura, que mantém o desejo de avançar e mudar o mundo, possui em si essa dualidade entre desejo e realidade, entre a utopia e a desconfiança da utopia. Não conta histórias que iludam e criem identidades falsas, prefere antes pintar com palavras, capturar a textura da fala e a sintaxe da cidade, recusando participar na imposição de uma qualquer aldeia estruturada, hierarquizada, controlada por uma só voz e perspectiva. José Cardoso Pires, sem ilusões, descreve a voz da aldeia, a voz do provincianismo, do país enterrado num pesadelo de identidade imposta. Mas também permite ao leitor avançar em direcção às vozes múltiplas da cidade, uma cidade que significa a multiplicidade de olhares, vozes, linguagens, histórias e utopias — ele não abdica de escolher o lado, mas nunca deixa de ser subversivo para todas as linguagens que se presumem totais (totalitárias).

No conto “Uma Simples Flor nos Teus Cabelos Claros”, que analisámos no início desta nossa dissertação, vimos como o leitor é posto perante uma situação de impotência da literatura perante o mundo. Ou seja, a literatura e a realidade estavam em planos paralelos (que não se tocam). Como vimos no seguimento desse arranque da nossa

análise, toda a obra de José Cardoso Pires pode ser interpretada como uma denúncia da impotência (da fome, da amputação) e uma tentativa de fecundação do mundo (através da actuação sobre o leitor e da sua capacidade de ver o mundo), ultrapassando esse *pecado original* da impotência da literatura. Em primeiro lugar, denuncia-se a impotência dos explorados para mudar o mundo, mas também a impotência dos exploradores para controlarem por completo os explorados (há uma liberdade última que não pode ser violada: e a dignidade de certos gestos e de certas resistências — Mena perante Elias, Maria com o abaixo-assinado, a morte do major, o 25 de Abril — é a prova disso). Em segundo lugar, a obra de José Cardoso Pires é uma tentativa de fecundar o mundo, mas com todas as cautelas de que estamos a falar (ou seja, com uma desconfiança instintiva nas certezas e nos caminhos impostos — esta fecundação é feita através do processo de *mostrar* e não de *contar* ou impor uma narrativa única a todos os leitores). Por outras palavras, a realidade é descrita como uma luta de opostos que se digladiam em círculos fechados e impotentes; a obra de José Cardoso Pires é uma tentativa de quebrar o círculo, de fecundá-lo para que se avance e mude o mundo — mas esta fecundação e quebra é feita através de mais círculos.

O mundo avança através da quebra e fecundação dos vários círculos e oposições. Como é que os contos e romances de Cardoso Pires fazem este “milagre” de fecundarem o mundo? José Cardoso Pires descreve a realidade para tentar mudar essa mesma realidade e utiliza técnicas que apelam à capacidade imaginativa do leitor. Essas técnicas privilegiam o *mostrar* ao *contar*, embora a faceta narrativa nunca seja completamente descurada: ao mostrar ao leitor, Cardoso Pires obriga o leitor a realizar o seu próprio filme através da imaginação<sup>67</sup>. Utilizando as imagens que temos vindo a utilizar, José Cardoso Pires descreve a circularidade da realidade, as suas oposições e contrastes, e

---

<sup>67</sup> Já muitos reconheceram a tendência cinematográfica da literatura de Cardoso Pires, a começar por Maria Lúcia Lepecki (cf. Lepecki 1977) e passando pelo próprio autor (cf. Portela 1989).

tenda quebrar e fecundar esses mesmos círculos através da literatura e da imaginação<sup>68</sup>. Nem todos os textos de Cardoso Pires podem ser lidos desta forma, mas como vimos há uma estrutura que se repete em vários deles: descrevem-se oposições de pessoas, grupos ou interesses e denunciam-se circularidades impotentes; por baixo desta estrutura adivinha-se um desejo de unidade, de avanço e de mudança do mundo (um desejo de linha por baixo do círculo) — esse desejo é sempre contrabalançado por uma desconfiança de todos os caminhos impostos e de todas as certezas. *Dualidade, impotência, desejo*, por aqui cirandamos, à caça de um centro e de uma unidade na obra de Cardoso Pires: não o acharemos inequivocamente e é esse também um dos aspectos da obra — o saber que o tentar é preciso mesmo quando o objectivo final é inalcançável, pelo menos a curto prazo. É preciso tentar, é preciso procurar, é preciso avançar e ter gestos corajosos (como os que se descrevem nas obras).

Retomemos os textos que analisámos. *O Anjo Acorado* ilumina dois mundos incomunicantes, apresentando as oposições internas e a absoluta impotência de ambos os mundos (enquanto a pequena burguesia lisboeta se entretém a discutir o sexo dos anjos, o resto do mundo continua nos seus jogos de caça e de luta). Em *O Hóspede de Job*, o narrador ilumina vários aspectos do mundo rural do Alentejo e o leitor — o verdadeiro hóspede de Job — tira as suas conclusões (é ainda um romance marcado pela denúncia da miséria pura e dura, talvez mesmo mais do que os contos de *Jogos de Azar*). Em *O Delfim*, o tempo é descrito como parado, feito de ciclos naturais, hierarquizado e controlado por um marialva infecundo e um abade morto, à beira duma lagoa parada. Em *Balada da Praia dos Cães*, o espaço é descrito em círculos de repressão, com um país fechado sobre si mesmo: a relação Mena-Major, a Casa da Vereda, o país, a prisão onde está Mena, a casa de Elias, a jaula dos domadores, no final. Um país em

<sup>68</sup> Contraindo-se ao *mito* pessoano que fecunda a realidade — a mitificação de Cardoso Pires é um desfazer do mito através da imaginação fértil e não o intensificar ou o ressuscitar de mitos velhos ou novos (cf. Coelho 1999).

circuito fechado em que o crime é a libertação de um dos círculos (a sua explosão), sem que os outros se consigam, ainda, destruir. Em *Alexandra Alpha*, toda a estrutura é mais complexa: há dois mundos que não comunicam: o da subversão boémia antes do 25 de Abril e o mundo da resistência reaccionária ao 25 de Abril. São dois mundos descritos e separados por uma data e por um mundo inteiro. Mas existem outras oposições: o mundo do país de sucesso (Alexandra) e o mundo do país real (Maria), a cidade nocturna vista pela lente alcoolizada de *Opus Night* e a Lisboa diurna, pesadelo da mesma personagem. As dualidades multiplicam-se, a circularidade dos comportamentos das personagens é clara aos olhos do leitor (dentro da subversão boémia, assiste-se a comportamentos circulares e impotentes, prontamente ridicularizados por um autor avesso a pinturas a preto-e-branco). Neste romance, no entanto, há um momento de reconciliação, em que as dualidades e oposições se subsumem numa única voz plural (o narrador utiliza a primeira pessoa do plural): o episódio do Carmo, o 25 de Abril. O círculo maior, que é o tempo português, o tempo do país, por um momento rebenta e faz nascer uma nova cidade, uma nova voz. Claro que, logo a seguir (na segunda parte da obra, intitulada “Ascensão e Morte”), os dois mundos opostos voltam à sua dança circular. Numa construção intrincadíssima, José Cardoso Pires apresenta a obra como uma linha de avanço em direcção à Revolução, para logo a seguir apresentar o refluxo desse verdadeiro acto de amor, sobre o qual se vão acumulando pistas e indícios ao longo da primeira parte do texto. Essa linha de avanço, no final, acaba por se dobrar de novo sobre si mesma (a explosão revolucionária não se concretizaria numa explosão definitiva dos mitos e dos círculos nacionais). Em *Alexandra Alpha*, compreende-se que há um elemento fundamental na obra de Cardoso Pires: a procura da identidade, da identificação com um grupo e uma comunidade. Cardoso Pires pretende destruir os mitos identitários para criar uma identidade verdadeira, real, mais fluida e livre que todas as identidades

impostas. Nunca abandona a vigilância perante o aparecimento de identidades falsas, de mitos estéreis (as falsas gravidezes, simbolizadas por Sophia). Este processo de desconstrução dos mitos identitários e da construção daquilo que o autor chama de “señas de identidad”<sup>69</sup> faz-se através da ruptura, da subversão, da construção — do abandono da cidade (aldeia) mitificada para criar uma nova cidade, mais real e livre. Para a criação desta identidade mais livre, há um processo fundamental: a preservação da memória. Por isso Cardoso Pires olha para o passado: só através do uso quotidiano e activo da memória e da imaginação podemos fugir a comportamentos circulares, a repetições de erros e prisões, podemos, portanto, ser verdadeiramente livres (assim se explica o uso da matéria histórica por José Cardoso Pires: usa-a para actuar no presente). *Identidade, memória e liberdade*: outro dos eixos da obra de José Cardoso Pires, que se opõe ao eixo do *círculo, impotência e desejo*. Cardoso Pires utiliza uma técnica literária que descreve o mundo em termos de circularidades, oposições e impotências (e desejo de sair de tais círculos, oposições e impotências); o objectivo subjacente é obrigar o leitor a reflectir sobre o que esses círculos, oposições e impotências têm de importante para si, obrigar o leitor a “sair de si” (ou do círculo) e a reavaliar a sua identidade, a sua memória e a sua liberdade. Há aqui uma actuação directa, moral e concreta sobre a vida do leitor e, por consequência, do país: José Cardoso Pires interroga o leitor, o país e interroga-se a si próprio. Neste intrincadíssimo labirinto de complexificação da realidade (como diria Maria Lúcia Lepecki, 1977) com o objectivo de expor ao leitor os seus enganos, mitos e ilusões, Cardoso Pires constrói um espelho do país e da sua memória, um espelho que interroga — interroga o leitor e o próprio Cardoso Pires (lembramo-nos da imagem final de *E Agora, José?*: o autor frente ao espelho, a fumar e a questionar-se).

---

<sup>69</sup> Cf. Abreu 1991.

Como vemos, a literatura de Cardoso Pires continua a ser uma forma de intervenção na identidade nacional, tal como descrevera Even-Zohar. No entanto, é-o de forma subversiva e a partir da interrogação ao leitor e a si própria: a leitura reflecte e reflecte-se. Se a literatura já serviu para impor uma determinada identidade, as obras de Cardoso Pires servem para questionar e recriar essa identidade — não para a recusar, mas para a libertar. Ao contrário do que pensariam os defensores da voz única, da identidade imposta de cima, ser subversivo não equivale a ser traidor. Como diz Fernanda de Abreu:

O que o leitor pode saber, o que pelo menos a esta leitora lhe apraz saber, é o que a voz solidária e partilhada deste par deambulante lhe diz. E o que lhe diz — além de tudo o muito mais que também lá está — é que a visão atenta, amorosa e empenhada da sua terra não obriga ninguém a aceitar as lendas, os mitos e as histórias em que outros no-la querem representar. E que uma voz desmitificadora não é uma voz traidora. Como em tempos maniqueístas de poderes vários nos têm querido fazer crer. E não será despiçando que seja por via da fábula que José Cardoso Pires ousa interrogar as fábulas da sua cidade e dos poderes que a conformaram. [Abreu 2003: 134-135]

José Cardoso Pires continua a tratar a identidade, mas a interrogá-la, não a impor uma certa visão fixa. Não se trata de negação de identidade, mas sim de negação de todas as ilusões identitárias e a perseguição de uma identidade mais livre.

Esta forma de encarar a literatura configura um convite ao leitor: Cardoso Pires interroga-se e constrói-se e, nesse interrogar e nessa construção, está a propor ao leitor uma determinada atitude e uma determinada forma de ver o mundo.

Essa atitude e essa forma configuram-se numa linguagem infantil<sup>70</sup> e adulta ao mesmo tempo, ou seja, uma linguagem permanentemente inocente e conhecedora, que

<sup>70</sup> Podemos vislumbrar esta atitude em toda a obra, mas principalmente nos últimos livros de contos: *O Burro-em-Pé* e *República dos Corvos*. *O Burro-em-Pé*, especificamente, é uma recolha de contos a maioria dos quais tem como tema ou interlocutor uma criança: Janico de “Os Reis-Mandados”, a filha Ritinha de “Dinossauro Excelentíssimo”, Celeste de “Celeste e Lãlinha por Cima de Toda a Folha”. Estes contos de cariz infantil têm, no entanto, preocupações bem adultas, como se percebe, aliás, logo “Conversa a Várias Vozes”, intróito da obra: “— Burro-em pé é paciência... / —... Debicar por debicar. / — É brincado... / — Entretém... — Prò vòzinho e prà criança. / «Tem-se dado muita desgraça nas brincadeiras das crianças, sim senhor» — disse uma mulher que coçava a cabeça e comia carapaus, encostada ao balcão.” (*O Burro-em-Pé*: 13)

não cai em certezas e linguagens petrificadas, mas constantemente joga com a linguagem, com os mitos, com as certezas, com o mundo.

Mas em que consiste esta atitude? Essencialmente em recusar os mitos e as vozes impostas, nem que para isso se tenha de inventar novos mitos e novas vozes, jogando com o leitor de forma a não o deixar descansar num qualquer prazer de confirmação de certezas, valores, olhares já gastos, mas antes a obrigá-lo a ver-se, a questionar a sua identidade e as suas certezas em relação a si, ao país, à literatura: é esse o caminho que percorremos nos vários romances, um caminho em que fomos guiados por esse autor-criança, esse narrador-furão, esse menino-traquinas que nos atira ao tapete a cada obra.

José Cardoso Pires não é indiferente à realidade, muito pelo contrário — apenas brinca, de forma a desassossegar, seduzir e libertar o leitor, na senda do texto de fruição definido por Barthes:

Texto de fruição: aquele que coloca em situação de perda, aquele que desconforta (talvez até chegar a um certo aborrecimento), faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas, do leitor, a consistência dos seus gostos, dos seus valores e das suas recordações, faz entrar em crise a sua relação com a linguagem. [Barthes 1997: 49]

Este vacilar das bases históricas, culturais e psicológicas do leitor não se faz para destruí-lo ou para negar qualquer tipo de valores. Faz-se para garantia do valor que passa em todas as obras de Cardoso Pires (e por isso é empenhado): a liberdade. A sua negação de todo o tipo de cristalizações, a sua impiedade para com as ilusões da sua própria geração (em *Alexandra Alpha*), tudo isso é uma forma de fazer a pedagogia da liberdade, uma forma de ensinar o leitor a procurar essa “outra cidade” dentro de si, quando a cidade desejada (a utopia em que cada um possa acreditar) se revela impossível.

A interrogação ao país e ao mundo que José Cardoso Pires enceta na sua obra tem paralelo noutra nível: a sua própria identidade enquanto pessoa. Aliás, a primeira

obra que publica depois da revolução é *E Agora, José?* A interrogação no título dirige-se directamente a si. Uma vez experimentada — e, em parte, fracassada — a sua cidade colectiva (com a Revolução), o autor interroga-se a si, pergunta-se, continua o processo. Ao inventar-se a si, inventa o país e inventa o leitor (caberá ao leitor real aceitar ou rejeitar esta proposta). Para isso, inventa-se a si próprio, expõe-se, num percurso magoado: o autor que se põe dentro dos textos é um homem cidadão, escritor, libertino, simultaneamente criança e adulto.

Tudo isto equivale, é certo, à criação duma determinada “identidade”. Mas esta identidade cria-se na recusa constante de imposições exteriores, na procura difícil e rigorosa da liberdade — é, no fundo, um afastar contínuo de todas as ilusões e cristalizações que nos prendem; é, por fim, um contínuo gesto criminoso de liberdade.

## 5. CONCLUSÃO

Propusemo-nos identificar, na obra de José Cardoso Pires, aquilo que era estratégia de desassossego do leitor. Ora, onde chegámos? O autor começa por desmontar o que havia (e há) de aldeia (lugar controlado, centralizado, etc.) em Portugal. Este processo representa um esforço precário em direcção a outro paradigma: o da cidade. O esforço de movimento em direcção à cidade é representado nas obras por personagens que cometem crimes (o crime pouco esclarecido em *O Delfim* e o crime resolvido em *Balada da Praia dos Cães*) de forma a libertarem-se das suas “ditaduras privadas” (cujos ditadores são o Delfim e o Major). A apresentação destes crimes da forma como é feita representa outro crime, por parte do autor: o leitor é levado a ver para lá da superfície, ao ser puxado por técnicas policiais que, no entanto, o fazem interrogar o autoritarismo. No final, estas tentativas de libertação parecem esfumar-se como o carro vermelho que passa por São Romão aparentemente sem deixar rasto.

Claro que o leitor percebe que não se esfumam: são pequenos passos em direcção a um mundo menos impotente, menos frustrado, menos *autoritário*. Chegados a *Alexandra Alpha*, o autor mostra-nos como todo o país, enredado nesse manto de autoritarismo, soube fazer o gesto necessário. No final, também a Revolução passa e o gesto pode parecer inútil. Mas o leitor percebe que já não estamos exactamente no mesmo local. A cada círculo, um pequeno avanço em direcção a uma cidade e a cada leitura, um pequeno desassossego e uma realidade fecundada pelo autor através do leitor.

Resta reconhecer que todas estas leituras e estes jogos são uma forma de nos inventarmos a nós e à cidade onde queremos habitar. Ora, não há conclusões que nos cheguem, apenas novas introduções, novos inícios, novos gestos, novas leituras.

Uma invenção contínua da liberdade.

## BIBLIOGRAFIA

### Textos de José Cardoso Pires<sup>71</sup>

*Os Caminheiros e Outros Contos*, 1949 (contos — retirado de circulação).

Lisboa: Cento Bibliográfico.

*Histórias de Amor*, 1952 (contos — retirado de circulação).

Lisboa: Editorial Gleba.

*O Anjo Acorado*, 1958 (romance).

Lisboa: Ulisseia.

[Lisboa: TV Guia Editora (sob licença de Publicações Dom Quixote), <sup>9</sup>1996].

*O Render dos Heróis*, 1960 (teatro).

Lisboa: Editorial Gleba.

*Cartilha do Marialva*, 1960 (ensaio).

Lisboa: Ulisseia.

[Lisboa: Publicações Dom Quixote, <sup>8</sup>1999].

*Jogos de Azar*, 1963 (recolha de contos dos dois primeiros livros).

Lisboa: Editora Arcádia.

[Lisboa: Editora Planeta DeAgostini, <sup>[8]</sup>2000].

---

<sup>71</sup> As indicações entre parênteses rectos referem-se à edição utilizada, quando diferente da primeira edição.

*Hóspede de Job*, 1963 (romance).

Lisboa: Editora Arcádia.

[Lisboa: Publicações Dom Quixote, <sup>9</sup>1998].

*O Delfim*, 1968 (romance).

Lisboa: Moraes Editores.

[Lisboa: Publicações Dom Quixote, <sup>18</sup>1999].

*Dinossauro Excelentíssimo*, 1972 (fábula).

Lisboa: Editora Arcádia.

[Lisboa: Publicações Dom Quixote, <sup>7</sup>1999.

*E Agora, José?*, 1977 (ensaios).

Lisboa: Moraes Editores.

[Lisboa: Publicações Dom Quixote, <sup>2</sup>1999.]

*O Burro-em-Pé*, 1979 (contos).

Lisboa: Moraes Editores.

[Lisboa: Publicações Dom Quixote, <sup>2</sup>1999.]

*Corpo-Delito na Sala de Espelhos*, 1980 (teatro).

Lisboa: Moraes Editores.

*Balada da Praia dos Cães*, 1982 (romance).

Lisboa: Publicações O Jornal.

[Lisboa: Editores Reunidos, 1994.]

*Alexandra Alpha*, 1987 (romance).

Lisboa: Publicações Dom Quixote.

[Lisboa: Publicações Dom Quixote, <sup>6</sup>1999].

*República dos Corvos*, 1988 (contos).

Lisboa: Publicações Dom Quixote.

[Lisboa: Publicações Dom Quixote, <sup>3</sup>1999].

*A Cavalho no Diabo*, 1994 (crónicas).

Lisboa: Publicações Dom Quixote.

[Lisboa: Publicações Dom Quixote, <sup>2</sup>1999].

*De Profundis. Valsa Lenta*, 1997 (memória).

Lisboa: Publicações Dom Quixote.

*Lisboa, Livro de Bordo*, 1997 (crónica).

Lisboa: Publicações Dom Quixote.

[Lisboa: Publicações Dom Quixote, <sup>6</sup>1999].

*Viagem à Ilha de Satanás*, 1998 (conto).

Lisboa: Expo '98.

*Dispersos I. Literatura*, 2005 (recolha póstuma de textos sobre literatura).

Lisboa: Publicações Dom Quixote.

## 2. Textos de teoria e crítica literária

AA. VV.

1989 *O Imaginário da Cidade Compilação das comunicações apresentadas no Colóquio sobre O Imaginário da Cidade realizado em Outubro de 1985.*

Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

AA. VV.

1995 *Littérature et la Ville. Actes du XVII Colloque International de l'Association Internationale des Critiques Littéraires.* Lisboa: Association Internationale des Critiques Littéraires.

AA. VV.

2000 *Literatura e Pluralidade Cultural. Actas do III Congresso da Associação Portuguesa de Literatura Comparada, 1998.* Lisboa: Edições Colibri.

ABREU, Maria Fernanda de.

1991 “José Cardoso Pires” [entrevista]. *Culturas (Suplemento Semanal de Diário 16)*. Madrid, 20 de Julho de 1991. [Republicada, em versão integral e com introdução, em *Semear* N.º 11, pp. 209-217.]

- 
- 2003 “De um Corvo e um Narrador Con(v)iventes: a Lisboa de José Cardoso Pires”. *In* Lepecki 2003a, pp. 129-137.

ARNAUT, Ana Paula.

- 2002 *Post-Modernismo no Romance Português Contemporâneo. Fios de Ariadne. Máscaras de Proteu*. Coimbra: Almedina.

BAKHTIN, Mikhail.

- 2004 *The Dialogic Imagination. Four Essays*. Ed. Michael Holquist. Trad. Vadim Liaponov e Kenneth Brostrom. Austin: University of Texas Press  
<sup>15</sup> [1981] [1975: *Вопросы литературы и эстетики / Voprosy literatury i estetiki*].

BARTHES, Roland.

- 2001 *O Prazer do Texto*. Trad. Margarida Barahona. Lisboa: Edições 70  
[1978: *Le Plaisir du Texte*].

BRITO, Ana Maria *et al.* (org.).

- 1997 *Sentido que a Vida Faz. Estudos para Óscar Lopes*. Porto: Campo das Letras.

BUESCU, Helena Carvalhão.

- 1997 “Diferença do Campo, Diferença da Cidade: Cesário Verde e António Nobre”. *In* Brito 1997, pp. 123-128.

CABRAL, Eunice.

- 1999 *José Cardoso Pires. Representações do Mundo Social na Ficção (1958-82)*. Lisboa: Edições Cosmos.

CARDOSO, Luís Miguel Oliveira de Barros.

- s/d “José Cardoso Pires: Um Delfim da Escrita Dialéctica e Transparente”.  
<[www.ipv.pt](http://www.ipv.pt)>. s/l: s/e.

CEIA, Carlos.

- 1997 “A Construção da Cidade Hipodâmica na Poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen”. In Brito 1997, pp. 157-172.

- 
- 1996 *De Punho Cerrado. Ensaios de Hermenêutica Dialéctica da Literatura Portuguesa Contemporânea*. Lisboa: Cosmos.

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain.

- 1994 *Dicionário dos Símbolos*. Trad. Cristina Rodrigues e Artur Guerra. Lisboa: Editorial Teorema <sup>s/e</sup> [1982].

COELHO, Eduardo Prado.

- 1999 “O Círculo dos Círculos” [Introdução]. In *O Delfim* <sup>18</sup>.

- 
- 2001 “Prefácio”. In Barthes 2001, pp. 9-30.

DALAMATER, Jerome H. & PRIGOZY, Ruth (ed.).

1997 *Theory and Practice of Classic Detective Fiction*. Westport, Connecticut & London: Greenwood Press.

*Dedalus. Revista Portuguesa de Literatura Comparada*.

N.º 1 Dezembro de 1991. Lisboa: Associação Portuguesa de Literatura Comparada / Edições Cosmos.

DIONÍSIO, Mário.

1984 “Uma Pequena Grande História”. In *O Anjo Ancorado*. Lisboa: O Jornal <sup>7</sup> [1959].

ECO, Umberto.

1997 *Seis Passeios nos Bosques da Ficção*. Trad. Vanda Ramos. Algés: Difel Difusão Editorial [1994: *Six Walks in the Fictional Woods*].

EVEN-ZOHAR, Itamar.

1996 “The Role of Literature in the Making of the Nations of Europe: A Socio-Semiotic Examination”. *Applied Semiotics / Sémiotique appliquée*. N.º 1 / Março de 1996. Toronto: University of Toronto, pp. 20-30.

FORTUNA, Carlos.

1999 *Identidades, Percursos, Paisagens Culturais: Estudos Sociológicos de Cultura Urbana*. Oeiras: Celta Editora.

GOMES, Renato Cordeiro.

1994 *Todas as Cidades, a Cidade*. Rio de Janeiro: Editora Rocco.

HOLQUIST, Michael.

2004 "Introduction". *In Bakhtin 2004*, pp. xv-xxxiii.

HUTCHEON, Linda.

1989 *Uma Teoria da Paródia*. Trad. Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70  
[1985: *A Theory of Parody*].

JAUSS, H. R.

2002 *Pour une esthétique de la réception*. Trad. Claude Maillard. s/l: Gallimard <sup>sc</sup> [1978] [1972: *Kleine Apologie der ästhetischen Erfahrung*; 1975: *Rezeptionsästhetik*; 1974: *Literaturgeschichte als Provokation*].

KNIGHT, Stephen.

1980 *Form & Ideology in Crime Fiction*. Bloomington: Indiana University Press.

LEPECKI, Maria Lúcia.

1977 *Ideologia e Imaginário. Ensaio sobre José Cardoso Pires*. Lisboa: Moraes.

---

1997 “Questões de Antropologia do Tempo. Sobre o Delfim de José Cardoso Pires”. In Brito 1997, pp. 249-259.

---

(org.).

2003a *José Cardoso Pires. Uma Virgula na Paisagem*. Roma: Bulzoni Editore.

---

2003b “O Intertexto Evangélico em Dinossauro Excelentíssimo”. In Lepecki 2003a, pp. 139-157.

LISBOA, Eugénio.

1997 “Historiar um Passado Recente”. In Brito 1997, pp. 281-284.

LOPES, Óscar.

1990 “Os tempos e as vozes na obra de Cardoso Pires”. In LOPES, Óscar. *Cifras do Tempo*. Lisboa: Editorial Caminho, pp. 287-307.

LOPES JÚNIOR, Francisco Caetano.

1997 *Anotações à Margem: questões de crítica cultural nos romances de Manuel Puig (El beso de la mujer araña), Silviano Santiago (Stella Manhattan) e José Cardoso Pires (Balada da Praia dos Cães)* [texto policopiado]. Michigan: UNI, [tese de doutoramento apresentada à University of Pittsburgh, 1988].

LOURENÇO, Eduardo.

2005 *Heterodoxia I*. Lisboa: Gradiva <sup>sc</sup> [1949].

---

1994 *O Canto do Signo. Existência e Literatura (1957-1993)*. Lisboa: Editorial Presença.

---

2001 *O Labirinto da Saudade*. Lisboa: Gradiva <sup>[7]</sup> [Dom Quixote, <sup>1</sup>1978].

MACEDO, Helder.

2003 “J.C.P.: A Propósito de Londres”. In Lepecki 2003a, pp. 83-87.

MACHADO, Álvaro Manuel *et al.*

1981 *Literatura Portuguesa Literatura Comparada e Teoria da Literatura*. Lisboa: Edições 70.

MANDEL, Ernest.

- 1986 *Delightful Murder. A social history of the crime story*. Minneapolis: University of Minnesota Press (London: Pluto Press, 1984).

MARGATO, Izabel.

- 2003 “Movimentos de Escrita e a Arte de Habitar as Cidades”. *In* Lepecki  
2003a, pp. 101-116.

- 
- 2005 “Apresentação”. *Semear* N.º 11.

McCRACKEN, Scott.

- 1998 *Pulp. Reading popular fiction*. Manchester and New York: Manchester University Press.

MORÃO, Paula.

- 2002 “José Cardoso Pires: O Retrato em ‘Modo José’”. *Colóquio-Letras*.  
Número 159-160 / Janeiro-Junho de 2002. Lisboa: Fundação Calouste  
Gulbenkian, pp. 299-313.

PACHECO, Fernando Assis.

- 1981 “José Cardoso Pires. ‘Fui claro?’”. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*. N.º 1  
/ 3 a 16 de Março de 1981. Lisboa.

PALMER, Jerry.

1978 *Thrillers. Genesis and Structure of a Popular Genre*. London: Edward Arnold.

PEDROSA, Inês.

1999 *José Cardoso Pires. Fotobiografia*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

---

2003 “José Cardoso Pires, Agente Duplo do Talento”. In Lepecki 2003a, pp. 89-100.

---

2004 *Anos Luz. Trinta Conversas para Celebrar o 25 de Abril [Entrevistas]*. Lisboa: Dom Quixote.

PEPPER, Andrew.

2000 *The Contemporary American Crime Novel. Race, Ethnicity, Gender, Class*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

PETROV, Petar.

2000 *O Realismo na Ficção de José Cardoso Pires e Rubem Fonseca*. Miraflores: Difel Difusão Editorial.

---

2000 “Marcas de Historicidade nos Romances de José Cardoso Pires e de Rubem Fonseca”. *In* AA. VV. 2000, pp. 309-316.

---

2003 “Da Transtextualidade em *O Delfim* de José Cardoso Pires”. *In* Lepecki 2003, pp. 159-173.

PORTELA, Artur.

1990 *Cardoso Pires por Cardoso Pires* [entrevista]. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

REDDY, Maureen T.

2003 *Traces, Codes and Clues. Reading Race in Crime Fiction*. New Brunswick, New Jersey & London: Rutgers University Press.

RECKERT, Stephen.

1989 “O Signo da Cidade”. *In* AA. VV. 1989, pp. 9-31.

REIS, Carlos (org.).

1981 *Textos Teóricos do Neo-Realismo Português*. Lisboa: Seara Nova / Editorial Comunicação.

REIS, Carlos.

2003 “José Cardoso Pires, *A Cavallo no Diabo*: Aproximações e Derivações”.

*In* Lepecki 2003a: 9-23.

RICCEUR, Paul.

2000 *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris: Éditions du Seuil.

RIMMON-KENAN, Shlomith.

2002 *Narrative Fiction*. London & New York: Routledge<sup>2</sup> [<sup>1</sup>1983].

RIVKIN, Julie & RYAN, Michael.

2001 *Literary Theory: An Anthology*. Malden, Massachusetts & Oxford:

Blackwell Publishers [<sup>1</sup>1998].

SAINT-CYR, Carlos Rodriguez Joulia.

1970 *La Novela de Intriga*. Madrid: Asociación Nacional de Bibliotecarios,

Archiveros y Arqueólogos.

SEIXO, Maria Alzira.

1991 “Modernités Insaisissables – Remarques sur la Fiction Portugaise

Contemporaine”. *Dedalus* N.º 1, pp. 303-313.

---

2001a “Para uma Leitura Crítica da Ficção em Portugal no Século XX. Anos Quarenta a Noventa”. In SEIXO, Maria Alzira. *Outros Erros. Ensaios de Literatura*. Porto: Edições Asa, pp. 21-44.

---

2001b “Narrativa e Ficção. Problemas de Tempo e Espaço na Literatura Europeia do Pós-Modernismo”. In SEIXO, Maria Alzira. *Outros Erros. Ensaios de Literatura*. Porto: Edições Asa, pp. 45-59.

*Semear, Revista da Cátedra Padre António Vieira de Estudos Portugueses.*

N.º 11 José Cardoso Pires, *Oitenta Anos*. Rio de Janeiro: Instituto Camões/PUC-Rio

SILVA, Helena Gonçalves (org.).

2003 *A Poética da Cidade*. Lisboa: Edições Colibri.

SILVA, Vítor M. Aguiar e.

1990 *Teoria e Metodologia Literárias*. Lisboa: Universidade Aberta.

SILVANO, Filomena.

2001 *Antropologia do Espaço. Uma Introdução*. Oeiras: Celta Editora.

SOITOS, Stephen F.

- 1996 *The Blues Detective. A Study of African American Detective Fiction*.  
Amherst: The University of Massachusetts Press.

TABUCCHI, António.

- 1996 “Um Romance Interrogativo” [prefácio]. In *O Delfim*.

TODOROV, Tzvetan.

- 1981 *Os Géneros do Discurso*. Trad. Ana Mafalda Leite. Lisboa: Edições 70  
[1978: *Les genres du discours*].

- 
- 1993 *Poética*. Trad. Carlos da Veiga Ferreira. Lisboa: Teorema [1973: *Poétique*].

TORRES, Alexandre Pinheiro.

- 1977 “Sociologia e Significado do Mundo Romanesco de José Cardoso Pires”.  
*In O Anjo Ancorado*<sup>5</sup>, pp. 151-218.

VILAS-BOAS, Gonçalo & SAMPAIO, Maria de Lurdes (org.).

- 2001 *Crime, Detecção e Castigo. Estudos sobre Literatura Policial. Actas do  
“Encontro sobre Literatura Policial”, 23 e 24 de Novembro de 2000*.  
Porto: Granito Editores e Livreiros.

WARREN, Austin *et al.*

s/d *Teoria da Literatura*. Trad. José Palla e Carmo. Mem Martins: Europa-América<sup>5</sup> [1942: *Theory of Literature*].

ZUMTHOR, Paul.

1998 *Babel ou o Inacabamento*. Trad. Gemeniano Cascais Franco. Lisboa: Editorial Bizâncio [1997: *Babel ou L'Inachèvement*].

