

EUNICE CABRAL NUNES DA SILVA

**REPRESENTAÇÕES DO MUNDO SOCIAL
EM
JOSÉ CARDOSO PIRES**

UNIVERSIDADE DE ÉVORA

ÉVORA

1994

EUNICE CABRAL NUNES DA SILVA

REPRESENTAÇÕES DO MUNDO SOCIAL
EM
JOSÉ CARDOSO PIRES

Dissertação para a obtenção de
doutoramento em Literatura Portuguesa
apresentada à Universidade de Évora



UNIVERSIDADE DE ÉVORA

ÉVORA

1994

AGRADECIMENTOS

AGRADECIMENTOS

Agradeço o apoio e a compreensão do Professor Doutor Manuel Gusmão em relação a esta dissertação de doutoramento de que foi o orientador de estudos. Não poderei também deixar de mencionar a orientação académica e pedagógica da Professora Doutora Maria Alzira Seixo no âmbito da coordenação da docência de Literatura Francesa e Portuguesa no Departamento de Linguística e Literaturas da Universidade de Évora. Devo também incentivo e apoio ao Presidente do Conselho do referido departamento, Professor Doutor José Alberto Gomes Machado. Lembro também o Professor Doutor Eduardo Prado Coelho cujas aulas, no Departamento de Estudos Portugueses na F.C.S.H. (UNL), em 1985-86 e 1986-87, me ajudaram a formular diversas problemáticas expostas neste trabalho.

A título pessoal, tenho que referir a ajuda preciosa do Doutor Carlos Jorge Figueiredo Jorge. E a leitura atenta de algumas partes do trabalho pelo Professor Doutor Juan Pedro Mozzicafreddo.

SIGLAS

SIGLAS

A.A. - O Anjo Ancorado (romance)

D. - O Delfim (romance)

BPC - Balada da Praia dos Cães (romance)

H. de J. - O Hóspede de Job (romance)

M.M. - Maria das Mercês (personagem de **O Delfim**)

J.C.P. - José Cardoso Pires (autor)

U.A. na C. - Uma Abelha na Chuva (romance de Carlos de Oliveira)

ÍNDICE

Introdução	12
Primeira Parte - O Legado Neo-Realista	32
Capítulo 1 - A inscrição da produção literária de José Cardoso Pires na tradição realista	33
Capítulo 2 - Realismo e Realismos	38
2.1. A formação de um imaginário. Elementos biográficos	38
2.2. a literatura da praxis (o legado de Hemingway)	39
2.3. O imaginário americano (o cinema)	42
2.4. A "entrada da realidade" no texto literário: a actualidade, a reportagem e o cinema	44
2.5. Uma literatura nova	49
2.6. Heterodoxias do Neo-Realismo (ou a problemática existencial)	52
Capítulo 3 - O "legado neo-realista"	60
3.1. O Neo-Realismo revisitado e as suas ambiguidades	60
3.2. Os vários Neo-Realismos	64
3.3. Sócio-códigos do pós-guerra: o surrealismo português e o "legado neo-realista"	67

Segunda Parte - A Constituição Sociocultural da Personagem

(A.A. e D.)	86
Capítulo 1 - O ideal, o concreto e o típico na representação do masculino	
(A.A.)	87
1.1. O homem ideal e o típico	87
1.2. A pré-figuração de uma revolução	89
1.3. A geração de 45	92
1.4. O provisório social e individual	97
1.5. A ausência de vida sentimental	100
Capítulo 2 - Comportamentos socioculturais distintos	
- A figuração do feminino (A.A.)	107
2.1. Uma vivência feminina distinta	107
2.2. O Anjo à espera da revelação	109
2.3. Uma mocidade céptica	115
2.4. Uma nova subjectividade latente	118
2.5. A personalidade e a sensibilidade narcísicas	124
2.6. Guida: uma corporização da sensibilidade narcísica ou o narcisismo incompreendido	126
Capítulo 3 - O Masculino e a extinção de um mundo (D.)	133
3.1. A bebida como metáfora da extinção de um mundo	133
3.2. Uma imagética da solidão	137
3.3. O domínio exclusivamente masculino: uma paisagem ibérica recriada	141
Capítulo 4 - O enigma feminino (D.)	146

4.1. Uma personagem enigmática (as possibilidades da verdade)	146
4.2. A representação dos corpos femininos	151
4.3. Um mal-estar bovarista	154
4.4. A excepcionalidade da personagem (M.M.)	156
4.5. O enigma feminino	159
Capítulo 5 - O Feminino, o Masculino e as actividades narcísicas (A.A. e D.)	164
5.1. Uma prática descontextualizada (o "jogo a sós")	164
5.2. A apreensão fragmentada da realidade (o "pensar"/ o "agir")	170
Terceira Parte - A Problemática Existencial	186
Capítulo 1 - A representação do espaço: fragmentação e descoincidência de mundos	187
1.1. A representação de um espaço pós-rural	187
1.2. Descoincidência de mundos	198
1.3. A representação fragmentada dos espaços citadino e rural	202
1.4. A "transmissão individualizada da experiência colectiva"	217
Capítulo 2 - A representação do tempo: a estagnação de um "deserto sem esperança"	224
2.1. O desvanecimento de uma postulação histórica	224
2.2. A dimensão social da representação do tempo em moldes estáticos	226
Capítulo 3 - A problemática existencial	233

3.1. Um clima existencial	233
3.2. Olhares de dentro das existências	236
3.3. A experiência dos "existentes"	245
3.4. Uma dupla negatividade	251
Quarta Parte - A Psicologia Negativa	278
Capítulo 1 - A Crise do Psicológico	279
1.1. A valorização da instância da narração	279
1.2. A instância psicológica em crise	285
1.3. O discurso de "transindividualidade"	
(a "desfundamentalização do sujeito")	294
Capítulo 2 - A Potência de Não Ser	300
2.1. A enunciação irónica de uma diegese abstracta	300
2.2. O procedimento analógico da memória	304
2.3. A paródia do romance realista	309
Capítulo 3 - A Experiência Fundada	320
3.1. A "verdade instrumental" da experiência pragmática	320
3.2. O "primado da percepção": a "inclusão ocasional"	
de dados do mundo	325
3.3. O "enfraquecimento" da realidade e do ser	332

Quinta Parte - A Representação de um Universo Fechado (BPC)	366
Capítulo 1 - O funcionamento orgânico do universo estabelecido	367
1.1. A representação fechada de uma socialidade passada	367
1.2. A perspectiva do "agir" policial	372
1.3. A configuração de um crime significativo da repressão	375
1.4. A recontextualização de certos arquétipos do romance policial	379
Capítulo 2 - A constituição sociocultural da personagem feminina	387
2.1. A mulher-objecto ou a personagem desfigurada	387
2.2. O discurso masculino de objectualização da mulher	389
Capítulo 3 - A destituição de identidade do universo clandestino	398
3.1. O imobilismo do universo estabelecido	398
3.2. A cena vazia da revolução	401
Conclusões	420
Bibliografia	433

INTRODUÇÃO

1. Objectivos do trabalho

O nosso trabalho é um estudo de inspiração sociocrítica de três romances de José Cardoso Pires, **O Anjo Acorado** (1958), **O Delfim** (1968) e **Balada da Praia dos Cães** (1982), que procura analisar as principais representações do mundo social português contemporâneo (décadas de 50 e de 60) inscritas nos romances referidos.

Ao estudarmos as representações narrativas dos três textos em causa, fomos levados a considerar que este conjunto de romances do autor forma dois ciclos romanescos. Definindo ciclo romanesco pela existência de determinados traços comuns, consideramos que o primeiro se estabelece desde os primeiros contos até ao romance **D.**, que aparece como epílogo desse ciclo ⁽¹⁾, e que o segundo se inicia com o romance **BPC**. Excluimos do nosso *corpus* tanto os contos do autor, anteriores ao seu primeiro romance (**Os Caminheiros e outros contos**, 1949 e **Histórias de Amor**, 1952; mais tarde seleccionados no volume **Jogos de Azar**, 1963) como o romance **O Hóspede de Job** (1963) por razões que seguidamente adiantaremos.

A nossa contribuição consiste na análise das articulações que os três textos romanescos estabelecem com os contextos socioculturais, pressupostos ou referidos nos enunciados narrativos, e das correlações entre os textos romanescos e os códigos em vigor no sistema literário.

Uma dessas articulações é a permitida pelo "legado neo-realista" ⁽²⁾, inscrito nos dois primeiros romances e constituído por algumas regularidades irregulares em relação ao código neo-realista. Uma outra é a articulação com a "sociofera" ⁽³⁾ do existencialismo, inscrita no discurso narrativo dos dois textos referidos, como uma das manifestações de afastamento em relação ao código neo-realista. Por último, articularemos os textos narrativos com a "crise do psicológico"

(4), que é uma manifestação literária de uma outra crise de âmbito sociocultural, a do humanismo.

Sempre que necessário, analisaremos também os textos ensaísticos de J.C.P. que, constituindo intertextos exoliterários, contextualizam certas estruturas semânticas e narrativas dos romances em análise.

2. Contornos de um percurso teórico

2.1. A nossa pesquisa vai sobretudo no sentido de uma sociocrítica do texto narrativo tendo em conta que as significações são produzidas pela organização textual do enunciado romanesco. Queremos, deste modo, evitar uma análise do nível denotativo e documental do texto literário que teria por objectivo ilustrar uma época. Este tipo de análise reduziria o texto literário a uma dimensão documental e puramente sociológica, anulando a autonomia relativa do discurso literário como "sistema modelizante secundário" (5). Deste modo, consideramos que os fenómenos discursivos de um texto narrativo se configuram pelas interacções entre os sistemas literários e os sistemas sociais, constituindo formulações literárias de "discursos sociais" (6) num determinado tempo e lugar. Pensemos no "legado neo-realista" inscrito nos dois primeiros romances em análise: uma das suas manifestações, em termos de "idiolecto" do autor (7), é o facto da perspectivização narrativa inscrever a conflitualidade insolúvel de vários "discursos sociais" na constituição sociocultural do espaço e das personagens que nele se movem.

Para a constituição do tipo de abordagem dos textos narrativos em estudo, foi fundamental o encontro com o trabalho **Pour une sociologie du texte littéraire** de Pierre V. Zima que se filia no método designado por sociocrítica (8). Nessa obra, o autor estabelece uma linha de investigação dentro da sociologia da literatura, demarcando-se do que chama a estética hegeliana de Lucien Goldmann e, obviamente, afastando-se também das interpretações sociologistas da estética marxista consubstanciadas nos trabalhos de Lukács. Deste modo, Zima situa o seu

trabalho no campo da sociocrítica que não exclui a semiótica da narrativa concretizada pelos estudos de Roland Barthes e de Tzvetan Todorov (entre outros) que, por sua vez, se reclamam da tradição crítica de Ferdinand Saussure e do formalismo russo. Neste sentido, chegamos a uma abordagem do texto literário que entende que as componentes sociais surgem representadas nas estruturas textuais ao nível do discurso.

Zima aproxima a sua abordagem sociocrítica do texto literário da teoria estética de Theodor Adorno que tem em conta o carácter duplo do texto ⁽⁹⁾. Nesta perspectiva, considera que "à la différence des approches positivistes (Bense), marxistes (Lukács, Goldman) et structuralistes (Barthes, Todorov) qui suppriment le problème du sens social en le considérant comme non-scientifique ou bien cherchent à le résoudre en greffant sur le corps du texte des idéologies qu'il ne supporte point, la théorie adornienne ouvre une perspective dialectique dans laquelle les deux aspects apparemment incompatibles, de l'oeuvre d'art, son autonomie et son sens social, sont réunis en tant que contraires" ⁽¹⁰⁾.

Assim, estas considerações do autor tornam pertinente a admissão de uma função de mediação da representatividade social por parte do texto literário que passa pelo reconhecimento da sua especificidade estética; e encaram ainda a história e a sociedade como "discursos sociais" nas suas relações com os textos literários, conforme o modelo analítico de M. Bakhtine: "selon Bakhtine, le texte littéraire n'est jamais une totalité close, une monade sans fenêtres, mais doit être envisagé comme une structure dialogique, comme une réaction à d'autres textes, antérieurs ou contemporains, parlés ou écrits, fictionnels ou conceptuels. A propos de la conception bakhtinienne de l'inter-textualité, J. Kristeva écrit: '...Bakhtine situe le texte dans l'histoire et dans la société, envisagées elles-mêmes comme textes que l'écrivain lit et dans lesquels il s'insère en les écrivant'⁽¹¹⁾" ⁽¹²⁾. No âmbito da sociocrítica, também Edmond Cros reafirma o carácter da literatura como um "sistema modelizante secundário": "la réalité référentielle subit, sous l'effet de l'écriture, un processus de transformation sémantique qui code ce référent sous la

forme d'éléments structurels et formels" (13).

De facto, os trabalhos de Zima alertam constantemente para os perigos de uma sociologia dos conteúdos que "ignore le fait qu'un discours fictionnel crée, sur le plan de la connotation, de nouvelles significations (en détachant les signifiants de leurs signifiés conventionnels) et identifie la littérature au langage dénotatif de la communication sociale" (14). Ora, explica Zima, "le texte dit quelque chose sans le dire" (15) visto que as funções socioculturais de um texto literário não se inscrevem no nível denotativo e documental (que tomaria a obra literária por um documento histórico) mas sim no plano do "espaço linguístico" (16).

Nas obras posteriores de Pierre V. Zima, **L'Ambivalence Romanesque - Proust, Kafka, Musil** (17) e **L'Indifférence Romanesque - Sartre, Moravia, Camus** (18), nota-se a preocupação dominante em escrever uma sociocrítica de formulações romanescas representativas de um determinado espaço e de um determinado tempo, englobando assim vários escritores e respectivos romances. Estas obras subsequentes do autor são aplicações práticas de uma metodologia delineada no seu primeiro livro, já referido por nós. Deste modo, Zima, ao analisar textos literários de autores de uma determinada época (no primeiro caso, o período europeu da economia de mercado que assistiu à crise do romance oitocentista dito clássico; no segundo caso, o romance dito existencialista do último pós-guerra que formula a reificação do sujeito), encontra duas figuras semânticas - aplicáveis respectivamente aos dois conjuntos de textos -, a "ambivalência" e a "indiferença" consubstanciadoras de um mesmo *topos* (em relação ao qual estabelece modalidades discursivas de tipo evolutivo), que é o da deterioração de sentido da linguagem - em termos de progressiva perda do sentido da comunicação - articulado com a utilização comercial e industrial da mesma numa economia de mercado capitalista.

Mas se esta tópica é adequada a "situações sociolinguísticas" (19) inscritas em sociedades como a francesa, a alemã (e outras europeias) do nosso século, duvidamos que o seja em relação à portuguesa em que, como se sabe, o desenvolvimento industrial foi diminuto (aliás, este é um dos "temas" principais dos

textos de J.C.P.) e, como tal, a deterioração referida não se deu. Se se regista um desgaste de sentido em certos discursos sociais portugueses de meados do nosso século - e esse é um horizonte potencial de sentido dos romances em análise -, este desgaste é proveniente de um outro conjunto de coordenadas, como é enunciado no texto ensaístico "A charrua entre os corvos" ⁽²⁰⁾, em que J.C.P. refere a impossibilidade de realização das potencialidades de uma formação social, a portuguesa, por falta de recursos ou por uma utilização incorrecta destes. Lembremos, por exemplo, que *D.* é, numa apreciação global, a narrativa da desintegração de um mundo rural - já de si produtor de desigualdades - sem que outro tipo de mundo (por exemplo, o industrial) o venha substituir plenamente. Assim, parece-nos mais correcto referir o tema do subdesenvolvimento da sociedade portuguesa (que é um *topos* neo-realista português) como um dos eixos semânticos e discursivos dos romances em análise.

Consideramos que o cerne desta dissertação é a análise das representações do mundo social português construídas narrativamente nos três romances em análise a partir da articulação discursiva com alguns dos sistemas-contextos socioculturais das décadas de 50 e de 60. No caso de *BPC*, as representações em análise têm também em conta o sistema-contexto sociocultural da década de 80, que opera um distanciamento cronológico em relação ao mundo português representado (o de 1960).

2.2. No capítulo dois da primeira parte deste trabalho, referimos alguns dados biográficos de J.C.P.. Com essa referência, pretendemos sobretudo apontar a formação de um "imaginário social" ⁽²¹⁾ como resposta a situações sociolinguísticas específicas e cujas formulações constituem o "idiolecto" do autor. Por outras palavras: não são elementos que, a partir de dados da vida real do autor empírico, possam justificar, de um modo directo, os mundos representados dos romances, pressuposto que foi praticado por certo ensaísmo literário biografista de concepção romântica, que insistia em ver na ficção de um autor projecções da sua biografia.

Existem, contudo, outras razões para a disjunção evidente entre a escrita romanesca de J.C.P. e a sua própria vida. A demarcação assenta principalmente no despojamento deliberado de componentes auto-biográficas visto que não se regista uma projecção da vida na ficção do autor, aspecto que, aliás, se encontra pressuposto na tendência para a "exteriorização" considerada típica da narrativa segundo Emil Staiger e Wolfgang Kayser ⁽²²⁾. Mas implica também a afirmação de uma "impessoalidade" que caracteriza a sua produção literária em termos da autonomia dos mundos ficcionais em relação à vida da pessoa real do autor.

Entretanto, esta dissertação confere ao texto literário um valor nuclear - secundarizando quer o emissor quer o receptor - devido à linha de investigação escolhida por nós.

Também não é nosso intuito proceder a um estudo da evolução literária desde o Neo-Realismo até às linhas de força da ficção portuguesa da década de 80. Pretendemos, no caso da análise dos dois primeiros romances, dar conta da articulação e da função que os textos romanescos em análise estabelecem inevitavelmente com o sistema da evolução literária ⁽²³⁾, como também com algumas "séries extraliterárias" ou "séries vizinhas", pressupostas nos textos literários, e entendidas como concretizações discursivas da vida social.

Os romances em análise representam, indubitavelmente, um espaço que é o português - o citadino e o rural nas suas disparidades nos dois primeiros textos - e um tempo que foi o vivido, de modos diferentes, pelos vários estratos da comunidade portuguesa nas décadas de 50 e de 60 do século actual, ou seja, o tempo de um regime de características totalitárias do século XX (como é notório no último romance a analisar).

De facto, as mutações sociais e culturais acontecidas no espaço português citadino e rural nas décadas de 50 e 60 do nosso século e formuladas por diferentes "modelos de realidade", sendo factos da vida social, tornaram-se fenómenos discursivos nos romances em questão. Existem, então, elementos autorais ⁽²⁴⁾ nos textos analisados que ultrapassam a relação com o "sócio-código" ⁽²⁵⁾ pós-neo-

realista (constituído pelos textos narrativos das décadas de 50 e de 60 que integram o "legado neo-realista") e que surgem como manifestação textual de um "idiolecto" e de um "imaginário social" específicos e decorrentes das articulações com um espaço e um tempo únicos, determinados pelas circunstâncias da existência do autor empírico.

2.3. O nosso trabalho detém-se significativamente na análise das personagens na medida em que a personagem do romance é um signo narrativo de convergência de vários traços indispensáveis à concretização do processo narrativo. Na tradição romanesca realista do século XX, e apesar da crise do romance naturalista, tem sobrevivido uma representação da "socialidade da matéria romanesca" ⁽²⁶⁾ em que a personagem surge como um elemento diegético fulcral para a ilustração do espaço social.

No entanto, quando o espaço social de referência é atingido por uma complexidade decorrente de um novo "imaginário social" - o do pós-guerra europeu com repercussões portuguesas -, as relações entre o indivíduo e as estruturas sociais vigentes sofrem processos de transformação que fazem da personagem, não um elemento ilustrativo dos factores sociais mas um signo narrativo indiciador do "novum", por vezes ainda não estruturado socialmente.

Parece-nos ser este o estatuto predominante da constituição das personagens principais dos romances em análise na medida em que a importância da personagem vai além da sua constituição individualizada, ao permitir anunciar, por uma função antecipadora, o "ainda-não" das socialidades que se encontram em processo de configuração.

Se, como afirma Carlos Reis, a problemática da personagem se encontra dotada de um relevo inegável no enunciado narrativo neo-realista, tal relevo deve-se ao facto da personagem ser um signo de convergência das principais instâncias do processo de representação em causa: a dialéctica colectivo/individual e a configuração do tipo como um conjunto de traços de reconhecimento de uma

problemática social. É a personagem neo-realista que permite a inscrição do que este autor chama "uma mensagem de contornos sociais" ou a dimensão de uma historicidade determinada ⁽²⁷⁾. Por outras palavras: na narrativa neo-realista, é a personagem que permite narrar a historicidade, que a constitui, num processo em que uma individuação plena é reconhecida como inexistente mas que é desejada num novo contexto pela projecção de um devir social diferente ⁽²⁸⁾.

O esbatimento de uma relação linear de ilustração social por parte da personagem pós-neo-realista - que de típica, como é a neo-realista, passa a atípica e indiferenciada - representa, nas três narrativas em análise, a complexidade das relações do indivíduo com as estruturas sociais "sofridas" (porque não deliberadas) por aquele. E ainda, as estruturas sociais vigentes referidas são lidas pelo "idiolecto" do autor como encontrando-se em estado de desagregação ou de transição. É neste âmbito que podemos contextualizar a problemática existencial e a psicologia negativa a serem analisadas, nos dois primeiros romances, como indiciadoras de uma "sociofera" nova.

Nos romances em análise, é a personagem que permite narrar o descentramento do sujeito moderno e a diluição da dimensão individualizante. Deste modo, a personagem parece concentrar as contradições e insolvências do mundo social contemporâneo português representado. Por um lado, a personagem sustenta vários discursos sobre dados do real mas, por outro lado, não é portadora de uma subjectividade que a individualize na medida em que o real, em que se encontra inserida, é rejeitado pela sua "deficiência" e "inadequação" e, não sendo passível de uma "configuração futurante" de transformação efectiva, como a encontrada na narrativa neo-realista ⁽²⁹⁾, é representado como estagnado e "ancorado".

3. A selecção do *corpus*

A selecção operada no corpus da obra romanesca de J.C.P. advém da importância atribuída a duas características dos textos romanescos: a distinção de

processos narrativos em relação aos dos textos neo-realistas e, conseqüentemente, ao código literário do mesmo movimento e, por outro lado, a inscrição dos mesmos processos em configurações discursivas decorrentes de várias crises socioculturais, significando o final da ilusão humanista. Os dois romances **A.A.** e **D.** inscrevem-se, de facto, no rasto do código literário constituído pelo Neo-Realismo português e, justamente nessa medida, descoincidem com muitas das linhas programáticas do mesmo.

Por essa mesma razão, os dois textos romanescos seleccionados inscrevem-se numa articulação discursiva com sistemas-contextos socioculturais que se encontram num processo de esgotamento - como as estruturas humanistas implícitas nos textos neo-realistas - e iniciam processos de transformação de várias estruturas em relação às quais cada representação narrativa deixa perceber contornos indiciais. A centralidade de **D.**, no nosso trabalho, é devida à importância atribuída a este romance na obra romanesca do autor em que é, aliás, considerado vulgarmente como a sua obra-prima. Ainda é justificada pelo facto de concentrar narrativamente estruturas discursivas relativas à tópica de toda a obra do autor: o desfasamento dramático entre uma sociedade industrial, capitalista e de consumo (as do mundo ocidental do pós-guerra) e a sociedade portuguesa, caracterizada por atrasos de desenvolvimento em relação ao modelo europeu em cujo espaço se insere.

Como o *topos* referente ao subdesenvolvimento português surge também em textos ensaísticos do autor, achámos conveniente analisar aqueles que se nos afiguram pertinentes em relação às nossas hipóteses de trabalho e conseqüentes linhas de investigação. São eles o prefácio à edição portuguesa de **Os Nus e os Mortos** de Norman Mailer, o prefácio à edição portuguesa de **Cabra Cega** de Roger Vailland, e ainda as obras do autor **Cartilha do Marialva** e **E Agora, José?**.

O espaço social português do regime salazarista, no início da década de 60, é representado narrativamente em **BPC**, romance publicado catorze anos depois de **D.**. Trata-se de uma representação narrativa de referentes textuais similares aos dos dois romances anteriores mas a insignificância (implícita aí) é substituída pela

significação de um crime considerado uma metáfora do funcionamento da sociedade portuguesa. De certo modo, **BPC**, que inicia um outro ciclo romanesco do autor ⁽³⁰⁾, constitui o comentário-corolário dos dois outros romances em análise visto que foi escrito e editado após o período de libertação política de 1974. Efectivamente, **BPC** é uma narrativa realista e uma história de acção fechada, o que se compreenderá em parte pela sua inscrição num tempo (a data de publicação é de 1982) em que a censura do regime totalitário português desaparece, dando lugar à representação de um conjunto de discursos sociais distintos dos que surgem nas composições dos romances anteriores visto que, neste último romance, está em causa a representação de aspectos da sociedade portuguesa que pertencem ao passado e, como tal, já podem surgir à superfície do texto como um espaço e um tempo contínuos.

Neste sentido, **BPC** constitui um processo narrativo inverso ao dos dois primeiros romances em análise na medida em que, provando uma vez mais a preponderância dos factores sociais relativamente aos individuais, é uma outra representação narrativa da mesma realidade de referência cuja diferença em parte se relaciona com o facto das condições políticas portuguesas terem mudado, permitindo, na década de 80, analisar o regime salazarista na sua totalidade acabada. Registe-se que a perspectiva narrativa, instituída neste romance, determina apenas uma focalização que veicula informação diegética coincidente com a apreensão e o conhecimento do mundo da própria época representada (o ano de 1960).

Tenha-se em conta que **BPC** já não é articulável com o código neo-realista português - desaparecido na década de 80 - nem possui afinidades com os textos existencialistas cujo "sócio-código" se desvaneceu. É principalmente um romance cuja representação narrativa se inscreve na tradição romanesca realista no sentido mais amplo que esta categoria estética possa significar. Estudiosos como M. Bakhtine e Ian Watt articulam, aliás, a génese do romance com a faculdade histórico-cultural de observação crítica da realidade social representada ⁽³¹⁾,

característica que encontramos neste romance. Nesta explicação da selecção do corpus, resta-nos uma observação quanto à exclusão do romance H. de J. de J.C.P.. Trata-se de um romance publicado em 1963 e, apesar da cronologia da edição o situar entre A.A. e D., é um romance cuja representação narrativa é embrionária (em termos das problemáticas que aponta) em relação ao "idiolecto" pós-neo-realista do autor construído pelas estruturas narrativas dos romances do nosso *corpus* (como a representação do espaço burguês em contraste com o rural e a representação do feminino), não chegando a configurar estruturas narrativas distintas das do código neo-realista. O próprio autor afirma, aliás, numa nota final, que a primeira versão do romance foi escrita entre 1953 e 1954, sendo, por isso, anterior a A.A..

4. Etapas do trabalho

O nosso trabalho encontra-se dividido em cinco partes. A primeira corresponde a uma necessidade de inserção da produção literária do autor (o primeiro ciclo romanescos) nas séries literárias realista (entendida como categoria transhistórica) e neo-realista (como "legado neo-realista"), tendo em conta também a formação de um imaginário que se alimenta de outras séries literárias e extraliterárias.

Devido à necessidade de inserção dos dois primeiros textos romanescos do *corpus* no sistema literário português, analisámos, ainda que sumariamente, as tendências de ruptura ou de afastamento de certos textos literários das décadas de 50 e de 60 em relação ao código neo-realista.

A segunda parte consiste numa análise da constituição sociocultural das personagens principais dos referidos romances tendo em conta a inscrição das tensões decorrentes de "modelos de realidade" pressupostos na confrontação de grupos sociais e na figuração do masculino e do feminino. Assim, se o masculino se apresenta como a personagem que representa preferencialmente a desagregação de

uma socialidade instituída, o feminino apresenta-se como a personagem antecipadora de aspectos ainda não verdadeiramente instituídos.

A terceira parte consiste na análise das representações do espaço social em ambos os romances. Tal espaço surge sobretudo como um espaço pós-rural (S.Romão e a Gafeira) em que confluem várias "esferas de vida" que descoincidem drasticamente e que instituem uma apreensão fragmentada da realidade. Paralelamente, a representação do tempo é estática e não institui uma dimensão de transformação futura, como a representada na narrativa neo-realista. O facto de ambas as representações constituírem um paradigma distinto do consignado no código neo-realista (mas que simultaneamente dele não se afasta completamente) permite que se fale da problemática existencial inscrita nestes romances.

A quarta parte consiste na análise, nos dois romances em causa, da "psicologia negativa" no sentido em que Jean-Yves Tadié refere "uma espécie de psicologia negativa" pressuposta no romance do século XX ⁽³²⁾. A caracterização do indivíduo "sem qualidades" tem articulação com a "socialização" da suposta individuação do ser moderno, sendo a "crise do psicológico" uma manifestação literária de processos de deslegitimação da subjectividade moderna. Em suma, o "a-psicologismo", inscrito nestes enunciados narrativos, é uma inscrição textual da crise do humanismo e da "desagregação da concepção antropocêntrica" ⁽³³⁾ manifesta em muitos textos literários desde a década de 50.

A quinta parte é uma análise de **BPC** que estuda os aspectos deste romance que podem ser articulados com os já referidos nos capítulos prévios a esta última parte. Os aspectos a analisar evidenciam que se trata de uma "resposta" narrativa, sob a forma de um romance fechado, à "abertura" dos dois romances anteriores.

NOTAS

NOTAS

(1) Liberto Cruz considera que o autor analisado teria determinados traços comuns na sua obra ficcional desde os primeiros contos até ao romance **D.** que surge como epílogo do primeiro ciclo romanesco: "De igual modo o desejo de criar um clima, de reconstituir uma ambiência, é nítido a partir da estreia do ficcionista, como já vimos. De início difusa e incipiente, alarga-se um pouco em **O Anjo Acorado**, toma vulto em **O Hóspede de Job** e atinge a maioria em **O Delfim**. Tão exacta se expressa neste romance que nos atrevemos a considerar **O Delfim** como o epílogo do primeiro ciclo romanesco de José Cardoso Pires" (Liberto Cruz, **José Cardoso Pires - Análise Crítica e Selecção de Textos**, Arcádia editora, Lisboa, 1972, p.31).

(2) Trata-se de uma noção de Carlos Reis que explanaremos devidamente no Capítulo um da Primeira Parte deste trabalho.

(3) Trata-se de um conceito lembrado por V. M. de Aguiar e Silva no âmbito do sistema semiótico literário como sistema modelizante secundário pensado por Lotman: "A cultura é um "gerador de estruturalidade" que, por meio de determinados sistemas de prescrições e regras, cria uma "sociofera", isto é, um conjunto de fenómenos e de valores que, tal como a biosfera proporciona condições para a aparição e o desenvolvimento da vida orgânica, torna possível a vida de relação do homem, conferindo-lhe sentido e todos os planos" (Vítor Manuel de Aguiar e Silva, **Teoria da Literatura**, 8ª ed., Livraria Almedina, Coimbra, 1991, p.93).

(4) Trata-se de uma noção de Nathalie Sarraute, referida no primeiro texto da obra **L'Ère du Soupçon**, noção que explanaremos no Capítulo um da Quarta Parte deste trabalho.

(5) Trata-se do conceito fulcral da semiótica soviética difundido no Ocidente a partir de 1962 como o "sistema modelizante do mundo" da autoria de V. V. Ivanov e seguidamente adaptado ao sistema literário por Lotman como "sistema modelizante secundário" desenvolvido sobre as línguas naturais como sistemas modelizantes primários (Vítor Manuel de Aguiar e Silva, **Teoria da Literatura**, ed. cit., p.90 a 95).

(6) Trata-se de um conceito definido por Marc Angenot e Régine Robin (Robin, R. et Angenot, M., "L'inscription du discours social dans le texte littéraire", in **Sociocriticism**, I, 53-82, 1985), no quadro da sociocrítica que se distingue dos conceitos de "formação discursiva" ou de "situação sociolinguística" (Pierre V. Zima) essencialmente pelo realce das concretizações sociodiscursivas que se constituem como "conglomérats de figures, d'images et des prédicats (...) autour d'un sujet thématique". Por sua vez, como explica Edmond Cros, estas concretizações atravessam "l'épaisseur des discours avec leurs axiomatiques propres et leurs fonctions instituées régissant par des voies de récurrences thématiques, cognitives et figurales, ce qui se dit dans une société" (Edmond Cros, "Sociologie de la Littérature", in **Théorie Littéraire - Problèmes et Perspectives**, PUF, Paris, 1989, p.145).

(7) O "idiolecto" do autor é, para Fokkema, um dos cinco códigos que operam em todos os textos literários sendo os restantes, o código linguístico, o código literário, o código genérico e o código de período ou o código de grupo (Douwe W. Fokkema, **História Literária - Modernismo e Pós-Modernismo**, Vega, Lisboa, s/d., p.21).

(8) Veja-se Pierre V. Zima, **Pour une sociologie du texte littéraire**, 10/18, Paris, 1978. E ainda a introdução de Claude Duchet a **Sociocritique "Positions et Perspectives"** em que o autor situa este método (a sociocrítica) no panorama dos estudos literários (**Sociocritique**, Nathan, Paris, 1979, 3-8).

(9) Também Henri Mitterand, situando-se no domínio de uma sociocrítica como uma semiótica, se refere a uma dialéctica fecunda que une, no texto, a função representativa e a função produtiva: "Le texte du roman ne se limite pas à exprimer un sens déjà là; par le travail de l'écriture, il produit un autre sens, il modifie l'équilibre antérieur du sens, il réfracte et transforme, tout à la fois, le discours social" (Henri Mitterand, **Le Discours du Roman**, 2^a ed., PUF, Paris, 1986, p.7). Similarmente, ainda que acentuando a função do fruidor-leitor, Mukarovsky valoriza a obra literária na sua dupla função semiológica de **signo autónomo** e de **signo comunicativo**, ao secundarizar a função do autor conforme sintetiza Vítor Manuel de Aguiar e Silva (V. M. de Aguiar e Silva, **Teoria da literatura**, ed. cit., pp.238-239).

(10) ZIMA, Pierre V., **Pour une sociologie du texte littéraire**, ed. cit., p.46.

(11) Pode-se acrescentar o que Kristeva afirma nas primeiras páginas do seu trabalho: "le texte donc est doublement orienté: vers le système signifiant dans lequel il se produit (la langue et le langage d'une époque et d'une société précise) et vers le processus social auquel il participe en tant que discours" (Julia Kristeva, **Semeiotiké. Recherches pour une Sémanalyse**, Seuil, Paris, 1969, p.10 e p.144).

(12) ZIMA, Pierre V., **L'Indifférence Romanesque - Sartre, Moravia, Camus**, Le Sycomore, Paris, 1982, p.22.

(13) Trata-se da delimitação do objecto da sociocrítica que é a análise do texto literário nos processos estruturais e formais de transformação semântica que codificam a realidade referencial (Edmond Cros, "Sociologie de la Littérature", in **Théorie Littéraire - Problèmes et Perspectives**, PUF, Paris, 1989, p.144). E ainda, segundo Claude Duchet, o domínio que interessa à sociocrítica é a interioridade do texto ("le dedans du texte"). Quer dizer: "l'organisation interne des textes, leurs systèmes de fonctionnement, leurs réseaux de sens, leurs tensions, la

rencontre en eux, de savoirs et de discours hétérogènes" (Claude Duchet, **Sociocritique**, Nathan, Paris, 1979, p.4).

(14) ZIMA, Pierre V., **Pour une sociologie du texte littéraire**, ed. cit., pp.10-11.

(15) Ibid., p.33. É possível enquadrar também esta afirmação na não-coincidência referida por Henri Mitterand entre o tempo da competência narrativa (mais longo) e o da competência ideológica (mais restrito) de um texto literário. Será assim esta descoincidência que assegura a longevidade do texto pela predominância da competência narrativa que o torna um "signo autónomo" (Henri Mitterand, **Le Discours du Roman**, ed. cit., pp.11-12).

(16) Entende-se por "espaço linguístico" a noção que surge no estudo dos paradigmas nos estudos literários feito por E. Prado Coelho em que esse espaço significa um sistema de linguagem como um paradigma. Ora, para T. S. Kuhn, paradigma envolve uma problemática de ontologias, de olhares. O conceito é impreciso (conforme assinala E. Prado Coelho) mas encontra correspondência noutros conceitos pertencentes à mesma família como os "jogos de linguagem" de Wittgenstein, as "problemáticas" de Bachelard e os "epistemas" de Foucault. E ainda, o "espaço linguístico" não se esgota pelo conhecimento científico ancorado na linguística e na teoria literária a partir do conceito de "literariedade" visto que "o real da linguagem" é atravessado por vários metadiscursos (Eduardo Prado Coelho, **Os Universos da Crítica**, Edições 70, Lisboa, 1982, p.106, 103, 28, 93-94). Similarmente, Kristeva fala de "espaço translinguístico" nos seguintes termos: "la démarche translinguistique exigerait comme point de départ une "unité" de beaucoup supérieure au mot: le texte. Irréductible à un énoncé, le texte est un fonctionnement translinguistique" (Julia Kristeva, **Semeiotiké. Recherches pour une Sémanalyse**, ed. cit., p.76).

(17) ZIMA, Pierre V., **L'Ambivalence Romanesque - Proust, Kafka, Musil, Le**

Sycomore, Paris, 1980.

(18) ZIMA, Pierre V., **L'Indifférence Romanesque - Sartre, Moravia, Camus**, ed.cit.. O autor tem ainda a obra **Manuel de Sociocritique**, Picard, Paris, 1985.

(19) Trata-se de um conceito de Zima que significa a resultante das relações de um texto com as estruturas socioeconómicas que estão na sua origem. Na linha dos formalistas russos, a sociedade é representada como uma situação sociolinguística (Pierre V. Zima, **Pour une sociologie du texte littéraire**, ed. cit., p.17).

(20) PIRES, José Cardoso, **Jogos de Azar**, 4ª ed., Moraes editores, Lisboa, 1975, p.9.

(21) Veja-se como Henri Mitterand se refere a este conceito: "les jugements qu'il (le romancier) porte, les sentiments qu'il exprime, ses adhésions ou ses refus discernables ne sont que la partie émergée de son imaginaire social - souvent un imaginaire de classe" (Henri Mitterand, **Le Discours du Roman**, ed. cit., p.6).

(22) Trata-se de uma das três dominantes que afecta o processo narrativo sendo as outras duas, o distanciamento relativo e a dinâmica temporal. É Carlos Reis (em **O Discurso Ideológico do Neo-Realismo Português**, Livraria Almedina, Coimbra, 1983, pp.344-345) que faz esta síntese a partir das obras de E. Staiger, **Conceptos fundamentales de poética**, Rialp, Madrid, 1966 e de Wolfgang Kayser, **Análise e Interpretação da Obra Literária**. Na última obra referida, o estudioso alemão refere a determinação do espaço romanescos pelo mundo mais vasto como uma integração tipicamente épica (Wolfgang Kayser, **Análise e Interpretação da Obra Literária**, 7ª ed., Arménio Amado, Coimbra, 1985, pp. 185 a 191).

(23) Tynianov, ao caracterizar a evolução literária, refere que "a evolução acaba por ser uma "substituição" de sistemas" na medida em que "é uma mudança da relação entre os termos do sistema, isto é, uma mudança de funções e de elementos

formais". Neste sentido, aponta fenómenos de correlação tais como a integração e a deformação de elementos, que acentuam o dinamismo da actividade linguística produzido na literatura pela séries correlativas vizinhas culturais e sociais (Tzvetan Todorov, **Teoria da literatura - I**, ed. cit., pp.137 a 142).

(24) Veja-se as considerações de Vítor Manuel de Aguiar e Silva quanto ao que chama a "situação pressupositiva complexa" do emissor/autor por este se encontrar em correlação sistémica com factores de ordem histórica, social e ideológica: "o emissor/autor é sempre, em grau variável, um **sujeito transindividual**, mas também um princípio activo, um verdadeiro **agente** em relação aos códigos que transforma, que infringe, que destrói (...)" (V. M. de Aguiar e Silva, **Teoria da Literatura**, ed. cit., pp.252-253).

(25) Trata-se de um conceito de Fokkema. A partir de outro de Lotman, o conceito de "código", o comparatista holandês refere o "sócio-código" ou "código de grupo" no âmbito da história literária de um ponto de vista internacional: "A história literária, então, pode ser descrita pela referência a sócio-códigos mais ou menos predominantes" (Douwe W. Fokkema, **História Literária - Modernismo e Pós-Modernismo**, Vega, Lisboa, s/d, pp.24 a 26).

(26) Para Claude Duchet, este dado socializado, inscrito no discurso narrativo, constitui a "diferença" realista (Claude Duchet, "Une écriture de la socialité", in **Poétique**, nº16, Seuil, Paris, 1973, p.449).

(27) REIS, Carlos, **O Discurso Ideológico do Neo-Realismo Português**, ed. cit., pp.479 a 488.

(28) Ibid., p.487.

(29) Ibidem, p.497.

(30) Este romance faz parte do nosso corpus por nele ser representado o mundo social português da década de 60. O facto de iniciar um outro ciclo romanesco da obra do autor não constitui objecto desta dissertação.

(31) Ian Watt, no primeiro capítulo da sua obra **The Rise of the Novel** (Chatto and Windus, London, 1957), ao considerar que o romance começa com Defoe, Richardson e Fielding, afirma o seguinte: "graças a uma perspectiva alargada, os historiadores do romance puderam adiantar a determinação dos traços idiossincráticos da forma romanesca. Ou seja, consideraram o "realismo" a característica determinante que distingue as obras dos romancistas das obras de ficção que as precederam" (Ian Watt, "Realismo e Forma Romanesca", in **Literatura e Realidade (que é o realismo?)**, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1984, pp.14-15). Por sua vez, Carlos Reis conclui que "narrativa e realismo coincidem num aspecto muito importante: o pendor cognitivo de que ambos se reclamam e que fará da literatura realista um preciso instrumento de análise histórica e social, desde que se tenham presentes os complexos mecanismos de mediação entre real e ficção" (Carlos Reis, **O Discurso Ideológico do Neo-Realismo Português**, ed. cit., p.371).

(32) TADIÉ, Jean-Yves, **O Romance no Século XX**, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1992, p.44.

(33) *Ibid.*, p.44.

PRIMEIRA PARTE

O LEGADO NEO-REALISTA

CAPÍTULO UM: A inscrição da produção literária de José Cardoso Pires na tradição realista

Desde os seus primeiros contos até à sua mais recente produção literária, os textos ficcionais de J.C.P. têm-se inscrito, de um modo lato, num conjunto de procedimentos considerados realistas, entendendo-se aqui o realismo como categoria artística transhistórica, sem vinculações histórico-literárias rígidas. Mesmo nos textos em que o processo de representação narrativa parece inscrever rupturas em relação aos procedimentos realistas, em sentido histórico-literário, dominantes no seu tempo, trata-se de recontextualizações de uma intenção de índole realista.

Digamos que os textos romanescos de J.C.P. se inserem, muito amplamente, na concepção de realismo de Eric Auerbach em *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, em que o realismo é considerado uma constante da arte ocidental. Temos, no entanto, que situar esta obra no contexto dos estudos literários. De facto, trata-se de uma obra que se tornou clássica e que é um conjunto de estudos românicos que constituem o apogeu da filologia de tradição alemã. Ora, em relação a uma linha de investigação teórica actual que pressupõe que é a literariedade o verdadeiro objecto senão da ciência literária pelo menos dos estudos literários e que evidencia a autonomia dos textos literários, é óbvio que a obra de Auerbach surge filiada na teoria da obra-reflexo ou da obra-verdade. Veja-se a apreciação crítica à concepção de realismo de E. Auerbach como fenómeno transhistórico por Yves Chevrel, em *Le Naturalisme*. Afirmo este último autor que, por um lado, o realismo, entendido deste modo como um fenómeno transhistórico, carece de uma definição e de um modelo teórico; por outro lado, o texto realista é assim considerado, em última análise, como aquele que (re)presenta, enquanto mimese, a realidade; mas, acrescenta Yves Chevrel, o termo "realista" está longe de se inscrever sem ambiguidade na teoria literária, como, aliás, já tinha observado Auerbach no "Posfácio" à obra acima mencionada ⁽¹⁾.

Segundo Philippe Hamon, estamos perante uma "hesitação cultural" quanto ao conceito de realismo literário que é entendido como mimese na sequência do conceito aristotélico (na *Poética*), concepção esta que tem vindo a ser problematizada pela teoria e pela crítica contemporâneas - e paralelamente pela produção literária - no sentido de uma concepção do texto literário como um "sistema modelizante secundário" (2). Inscrevem-se também, neste sentido, as considerações de Roman Jakobson (num texto inserido no movimento teórico dos formalistas russos anterior cronologicamente às reflexões de Lotman) que apontam a relatividade da noção de realismo literário entendida como uma convenção estética visto que as características de um texto tidas como realistas dependem da sua função em relação a outras séries literárias com as quais entram em correlação (3).

Entretanto, acrescente-se ainda uma consideração do termo "realismo" numa linha de investigação de cariz filosófico, que diz respeito à semântica dos mundos possíveis. De facto, Thomas Pavel, em *Univers de la Fiction*, considera que a atitude fundamental em relação à perspectiva realista é construída a partir de uma distinção entre os mundos possíveis e os mundos impossíveis. Nesta linha, afirma:

"L'accessibilité et l'alternance représentent donc formellement des intuitions concernant la possibilité et l'impossibilité de certains états de choses par rapport aux états de choses réels. Nous avons, pour ainsi dire, accès aux mondes possibles, alors que nous sommes tout à fait séparés des mondes impossibles" (4).

Deste modo, o autor conclui que o realismo não é unicamente um conjunto de convenções estilísticas e narrativas mas uma atitude fundamental dizendo respeito às relações entre o universo real e a verdade dos textos literários. Quer dizer: a categoria de realismo seria decidida pela noção de possibilidade (não apenas de carácter lógico) em relação ao universo real, o que institui o realismo como

constitutivo de sistemas e de códigos literários produzidos nas sociedades ocidentais.

É evidente que estas considerações não anulam as formuladas pelos vários autores do formalismo russo até aqui referidas, sobretudo a consideração das funções significativas do texto literário em correlação com os sistemas e os códigos literários. Trata-se de um outro ponto de vista sobre esta matéria não devendo entretanto esquecer-se o facto de que a obra mencionada de Thomas Pavel constitui uma crítica global ao que este autor considera o "integrismo semântico" (consubstanciado no formalismo e no estruturalismo) que se centra exclusivamente na formalidade autónoma dos textos literários com exclusão da referência à realidade natural ou social que os torna possíveis, factor a que o autor chama "a força referencial" e que se articula com o que denomina como "as questões de semântica".

Consideramos que os textos ficcionais de J.C.P. do seu primeiro ciclo romanesco não se inscrevem já no código neo-realista tal como foi formulado pelo movimento literário que, a partir de meados dos anos 30, produziu uma doutrina ideológica e cultural consideravelmente coesa -articulada simultaneamente com um conjunto de textos literários de vários géneros - que se opôs frontalmente ao movimento literário anterior da **Presença**. Assim, o autor empírico não viveu a constituição do grupo neo-realista e a coesão posterior do movimento. Sabe-se que a coesão de um grupo literário é sempre precária e de curta duração: corresponde normalmente ao estabelecimento de convenções literárias e socioculturais e de práticas textuais que unem os escritores por alguns anos e que, uma vez realizados acontecimentos de grupo, discutidas teorias e escritos os textos iniciais, se desvanece para dar lugar a percursos literários mais individualizados e marcados por traços recorrentes de idiolectos.

Assim sendo, concordamos com Carlos Reis quanto ao posicionamento de J.C.P. no panorama literário português aquando da publicação das suas primeiras produções literárias na década de 50. O estudioso refere-se a "nomes pertencentes a uma geração subsequente ao Neo-Realismo (os de Cardoso Pires, Urbano Tavares

Rodrigues ou Abelaira), mas que se não podem dizer inteiramente alheios ao legado neo-realista" (5).

Carlos Reis refere deste modo um "legado neo-realista" inscrito nos textos ficcionais de J.C.P.. Quer dizer: trata-se da inscrição de algumas componentes literárias técnico-formais e temáticas provenientes do código neo-realista mas objecto de reformulações discursivas individualizadas. A produção literária de J.C.P., como aliás a de Urbano Tavares Rodrigues e a de Augusto Abelaira, é, de facto, herdeira de um conjunto de normas e de convenções neo-realistas mas, como a de os outros dois escritores, estes textos vão transformá-las, inscrevendo processos discursivos de um novo "código de grupo" (6) a que poderemos chamar pós-neo-realista, ressaltando o facto de que esse conjunto de textos literários tem traços fortemente heterogéneos entre si. Convém acrescentar que a constituição do sócio-código pós-neo-realista não é objecto de estudo deste dissertação.

De facto, cada época produz um conjunto de modelos de interpretação das coordenadas civilizacionais que a caracterizam e que surge consubstanciado nos discursos existentes na vida social. Se deste modo não fosse, os problemas humanos inscritos nos discursos sociais, culturais e artísticos seriam sempre os mesmos e a realidade seria sempre representada do mesmo modo. Como se tem vindo a tornar mais claro, a partir dos estudos dos formalistas russos, a evolução literária produz-se através da substituição de sistemas literários em que se dá a integração e a deformação no texto literário de fenómenos discursivos das séries sociais vizinhas. Frequentemente essas representações literárias são portadoras de uma preocupação em serem realistas (o "desejo de realismo" referido por vários movimentos literários). Neste sentido, veja-se a consideração de Douwe W. Fokkema no âmbito da história literária de um ponto de vista internacional:

"A consciência de que o mundo difere da representação verbal que dele fazemos explica a procura, que encontramos ao longo da história da literatura, de novos códigos" (7).

Se podemos considerar que a produção literária de J.C.P. se inscreve na tradição realista, entretanto, do ponto de vista estritamente histórico-literário, tem que se considerar também que esta tende a afastar-se do código neo-realista. Sejam directos e, para tal, algo esquemáticos: as características do discurso narrativo dos textos ficcionais de J.C.P., que podem ser consideradas afins ao código neo-realista português, encontram-se formuladas nos contos do autor (inseridos nas obras **Os Caminheiros e Outros Contos** e **Histórias de Amor**) e no romance **H. de J.**, texto que mantém, por sua vez, afinidades consideráveis com os contos.

Os restantes romances de J.C.P. (**A.A.**, **D.** e **BPC**) - objecto de análise desta dissertação - podem ser considerados realistas no sentido de um realismo entendido como um conjunto de representações discursivas de mundos possíveis que, apesar da "indeterminação da referência" (8), se relacionam com o universo real.

Por outro lado, o discurso realista, inscrito em muitos textos romanescos do século XX, mantém um dos traços reconhecíveis do discurso dito realista oitocentista, a saber, a "socialidade da matéria romanesca" (9) como a vinculação a uma realidade socio-histórica anterior e exterior à representação ficcional apesar da evidência da multiplicidade de "níveis de realidade" (10), mesmo nos romances considerados classicamente realistas.

CAPÍTULO DOIS: Realismo e Realismos

2.1. A formação de um imaginário. Elementos biográficos

Entre 1943 e 46, J.C.P. realiza a sua primeira formação. Em 43, publica num quinzenário um pequeno ensaio intitulado "Loti, o Sonhador". Frequenta a Faculdade de Ciências de Lisboa. Pelo que se pode depreender de notas biográficas por Maria Lúcia Lepecki ⁽¹⁾, vive a existência da capital de um modo intenso: estuda e simultaneamente trabalha em empregos temporários. Convive com marginais da Almirante Reis, joga às cartas e faz os primeiros contactos com os escritores e os artistas da sua geração. Colabora em revistas da época e tem o seu primeiro conto publicado ("Salão de Vintém") numa antologia editada por Luís Pacheco em 46. No ano anterior, tinha abandonado a Faculdade de Ciências para se alistar na Marinha Mercante. Assim, pode-se concluir que, enquanto jovem, J.C.P. é marcado por uma vida de experiência caracterizada por uma certa marginalidade visto não ocupar uma posição profissional definida nem se ter identificado com um modo de vida formalizado por um determinado estrato social.

De facto, resta uma noção de deambulação da sua vida de jovem de que o ter-se alistado na Marinha é uma das imagens significativas. J.C.P. irá concretizar, na sua vida de jovem, um ideal masculino muito corrente na primeira metade do século XX que foi o do homem de acção que aprende a vida e se aprende a si próprio à custa das suas próprias experiências. Experiência, neste contexto, significa conhecer por experiência própria meios sociais diferentes; ter empregos variados e viajar. De facto, nos anos 20, 30 e 40 deste século, a experiência de vida devia afigurar-se, aos olhos dos jovens do sexo masculino, como imprescindível para os que possuíam a ambição de não se deixar abafar no meio familiar de onde provinham. Os acontecimentos históricos também não são alheios à formação desse ideal do homem de experiência e de coragem física: as duas guerras mundiais, sobretudo a segunda; a emigração portuguesa para o Brasil e para os EUA nas primeiras décadas deste

século e a instabilidade política na Península Ibérica com a guerra civil espanhola a preceder a Segunda Mundial. E, dez anos antes em Portugal, a instauração de uma ditadura militar e a consequente resistência ao regime totalitário. Paralelamente, as cidades do mundo ocidental industrializado ofereciam possibilidades variadas de emprego aos jovens das classes médias, permitindo-lhes, desse modo, a acumulação de experiências que se inscreviam num ideal de mobilidade individual e social.

Data dessa época a figura do jovem europeu ou norte-americano com habilitações médias que vivia numa grande cidade e aí esgotava a ambição do conhecimento da vida. De facto, para esse homem, na casa dos vinte anos, o meio familiar donde era oriundo, uma profissão certa e o casamento significavam tornar-se definitivamente burguês ou pequeno-burguês. E mais do que isso: morrer num certo sentido, i.e., não conhecer a vida.

2.2. A literatura da praxis (o legado de Hemingway)

Um homem que simbolizou esta vontade masculina de conhecimento do mundo indissociável do pragmatismo foi Ernest Hemingway, aliás escritor e homem detentor de uma função significativa especial na constituição da personagem masculina de J.C.P. devido ao imaginário de vida que representou.

Hemingway realizou na sua vida os ideais masculinos da sua época. Viveu os desejos de milhares de homens dando-lhes a dimensão do destino humano. De facto, este escritor conseguiu criar (escrevendo e vivendo) um novo destino à medida da História do seu tempo e do indivíduo que a habitou. J.C.P. refere-se a um tipo de indivíduo, com afinidades com o ideal masculino de Hemingway, quando especifica para esse homem "uma formação realista, não emotiva" (2).

Este escritor encarnou uma das figurações do Eterno Masculino da primeira metade deste século. Dele se pode afirmar que viveu por conta própria e em permanente deambulação geográfica. Sendo norte-americano, veio em 1917 para a Europa onde viveu nos lugares dos acontecimentos importantes: a Itália da primeira

grande guerra; Paris dos anos 20; Espanha durante a guerra civil.

A energia significativa da produção romanesca de Hemingway provém do confronto entre o homem e uma nova configuração da realidade empírica como foi entendida e vivida numa determinada conjuntura histórica. Lembre-se que, posteriormente, Jean-Paul Sartre reflectirá sobre a dicotomia fazer/ser do mundo contemporâneo ("Pour nous, le faire est révélateur de l'être, chaque geste dessine des figures nouvelles sur la terre, chaque technique, chaque outil est un sens ouvert sur le monde;"), considerando a escrita romanesca de Hemingway como o paradigma da literatura da praxis, Sartre conclui então:

"Après lui, après Hemingway, comment pourrions-nous songer à décrire? Il faut que nous plongions les choses dans l'action: leur densité d'être se mesurera pour le lecteur à la multiplicité des relations pratiques qu'elles entretiendront avec les personnages.(...) Ainsi le monde et l'homme se révèlent par les **entreprises**. Et toutes les entreprises dont nous pouvons parler se réduisent à une seule: celle de **faire l'histoire**. Nous voilà conduits par la main jusqu'au moment où il faut abandonner la littérature de l'exis pour inaugurer celle de la **praxis**" (3).

De facto, a especificidade da personagem masculina de Hemingway é configurada pelo diálogo inconformado que o homem da sua obra ficcional trava com a realidade estabelecida. Devido ao inconformismo, a personagem masculina é construída como aquela que se encontra perpetuamente de passagem em si própria e nos lugares onde se encontra. Deambulações constantes, em suma, mas que não excluem uma ética da acção, da coragem e do heroísmo masculinos. De Hemingway ficou-nos a citação largamente usada: "O homem não nasceu para a derrota. Um homem pode ser destruído, não pode ser vencido". Ora, ainda que possamos

interpretar "o homem" como o ser humano independentemente do sexo, a verdade é que todo o universo "hemingwayano" faz exceção à mulher que é configurada, nos textos ficcionais, segundo o critério de uma alteridade enigmática. São os casos de Lady Brett em **Fiesta**, de Maria em **Por Quem os Sinos Dobram** e de Catherine em **O Adeus às Armas**.

O que Hemingway ensina a quem lê a sua obra - mas sobretudo a quem a leu nos anos 30 e 40 (pois estava em causa um novo imaginário literário) - , é que é necessário "(...) encontrar o segredo de uma sabedoria que é preciso aprender: tornarmo-nos adultos e sabermos viver" (4). Trata-se de uma "procura ética", como diz G.- A. Astre, a ser empreendida a partir de uma existência concreta e individual. J.C.P., ele próprio o confessou, foi influenciado por Hemingway, escritor de uma geração anterior à sua, e, a este propósito, acrescentou que "somos sempre influenciados por escritores que escreveram antes de nós; nunca pelos escritores da nossa própria geração" (5). Como exemplo paradigmático de uma "procura ética", na produção romanesca de Hemingway, parece-nos significativo o romance **The Sun Also Rises** ou **Fiesta** (1926) que tem como personagens um grupo de americanos expatriados e desenraizados que habitam um mundo próprio sem transcendência e sem objectivos numa Europa em convalescência após a Primeira Guerra Mundial. É raro um romance configurar no seu enredo e nas suas personagens (pela voz, aliás, de um narrador autodiegético) tanto cepticismo e tanta angústia existencial como as que surgem corporizados na diegese e sobretudo nas duas personagens principais: Jack Barnes e Lady Brett Ashley (6).

Hemingway criou mitos culturais, novas ambiências e deu configuração literária a personagens de tipo novo. E ainda que, em termos histórico-literários, tenha acabado por figurar no conjunto de autores que praticaram a "técnica 'americana' de narração" como J.Steinbeck, E.Caldwell, John dos Passos, S.Fitzgerald, Hemingway tem o seu próprio estilo que fez escola (7). Comenta Jean-Paul Sartre, em "Explicação de "O Estrangeiro"":

"Mesmo em *Death in the Afternoon*, que não é um romance, Hemingway conserva esse modo sacudido da narração, que faz cada frase sair do nada por meio de uma espécie de espasmo respiratório: o seu estilo é ele próprio" ⁽⁸⁾.

Mais adiante, ao referir-se ao que A. Camus toma de empréstimo a Hemingway, Sartre fala da "descontinuidade das suas frases entrecortadas que se modela pela descontinuidade do tempo" ⁽⁹⁾. Trata-se da "sucessão de presentes" (J.-P. Sartre) inscrita nos textos ficcionais de Camus e de Hemingway como a formulação discursiva de uma vivência do tempo modelada por uma descrença num futuro prometedor ou ainda pela ausência de sentido do real. Sartre designa-a também, no mesmo texto ensaístico, por "uma série de instantes" descritos (não explicados) em frases, sendo cada uma delas um recomeço.

Para além dos aspectos mental e sociocultural que possam explicar a estrutura da frase "hemingwayana" (cuja análise não é objecto desta dissertação), podemos notar que ela se correlaciona com uma série vizinha que é a narrativa fílmica caracterizada por uma representação narrativa de carácter objectivo.

2.3. O imaginário americano (o cinema)

O cinema nasceu no virar do século XIX para o XX e caracteriza-se por aspectos reveladores da contemporaneidade: é uma cadeia de produtos industriais de feitura rápida que veicula uma ficção tornada popular porque acessível a largas camadas de pessoas. Melhor dizendo: os filmes sonoros, que foram muito populares no mundo ocidental nos anos 30 e 40, eram, na sua maioria, norte-americanos e produzidos por uma indústria cultural de massas. Só muito mais tarde é que se tornaram objecto da cultura consagrada, especialmente a partir da década de 60. Nos anos em que foram feitos, eram consumidos em larga escala pelas populações

urbanas do mundo inteiro que viam na produção cinematográfica entretenimento. É evidente que as narrativas fílmicas também veiculavam informação e constituíam cultura mas não eram produzidas ou consumidas predominantemente com esses intuítos específicos.

O cinema ocidental dessas décadas, sendo sobretudo norte-americano - o cinema europeu, que se tornou popular, acabou por tomar o norte-americano como modelo -, é uma súpula de um tempo em modificação constante, um tempo entre duas guerras que configurou personagens e enredos num espaço urbano, fragmentado pela própria complexidade social em que o cidadão comum tem apenas a sua própria vida como capital. Por outras palavras: trata-se efectivamente do mundo moderno na era industrial, já esvaziado dos princípios que tinham configurado o seu começo oitocentista como a crença na ciência, no progresso ilimitado da humanidade, i.e., um mundo que já não coincide com uma noção unívoca de humanidade ocidental, cristã, burguesa.

A objectividade radical - que surge reiteradamente como definidora da linguagem fílmica - exprime um mundo que não deixa transparecer os valores originários (ao esquecer os fundamentos do tipo de sociedade que é) porque os integrou naturalizando-os através da experiência directa do existente. De facto, a narrativa fílmica é uma consubstanciação de um tipo de "narração objectiva". Tzvetan Todorov define-a nos seguintes termos:

"Quando o eu do narrador se apaga completamente por trás do ele do héroi, deparamos então com a famosa "narração objectiva", tipo de narrativa usada, sobretudo, pelos autores americanos, entre as duas guerras: neste caso, o narrador ignora tudo do personagem, observa-lhe simplesmente os movimentos, os gestos, ouve-lhe as palavras; é, pois, a história que suplanta o discurso" (10).

O cinema desses anos contribuiu de uma forma decisiva para o que actualmente se pode designar por "um imaginário americano", já transnacional, uma vez que se tornou, no nosso século, uma referência cultural recorrente do mundo ocidental. Facto que é explicável visto que os americanos são "europeus exilados", como referiu Jorge Luís Borges. Se a Europa adoptou prontamente e se apropriou desse "imaginário americano", o fenómeno é consequência de semelhanças culturais entre os dois continentes e não tanto um puro efeito da máquina da indústria cultural norte-americana considerada hegemónica aos olhos de alguns. Convém também não esquecer que a noção de os Estados Unidos da América como uma nação culturalmente expansionista (e, como tal, uma ameaça para a Europa), só começou a ser parcialmente verdadeira após a Segunda Guerra Mundial. No princípio do século, e até à década de 30, os Estados Unidos eram o país americano mais prometededor, ainda em desenvolvimento e, principalmente, a terra adoptada por europeus descontentes com a sua sorte nos vários países de origem. Era o país das oportunidades e dos sonhos que podiam tornar-se realidade.

Com efeito, Eduardo Prado Coelho, querendo encontrar uma expressão para designar um imaginário que escapa ao imaginário romântico na poesia portuguesa contemporânea e que designa várias espécies de descontextualizações dos referentes textuais, encontra a expressão "imaginário americano" ⁽¹¹⁾ caracterizado pelo que Jean Baudrillard chama um "efeito de velocidade" que é em si mesmo um modo de percepção da realidade de cariz não romântico pela primazia dada à superfície e à objectualização pura em relação a qualquer tipo de profundidade ⁽¹²⁾.

2.4. A "entrada da realidade" no texto literário: a actualidade, a reportagem e o cinema

Em entrevista dada a Mário Ventura, J.C.P. refere-se à sua "formação anglo-saxónica", afirmando o seguinte:

"E quando apareci, estava mais tocado pelos Americanos, do que propriamente pelos Franceses ou pelos Brasileiros, que faziam uma literatura com abstracto poético mais profundo. Isso tocou os escritores portugueses, e inclusivé o Redol foi um deles. Fui particularmente influenciado pelos Norte-Americanos, e sobretudo pelo Hemingway. E foi muito salutar, porque o Hemingway ensinou-me uma certa economia, principalmente no diálogo" (13).

O contexto literário-cultural em que se formou o imaginário de J.C.P. é marcado por uma concepção realista do fenómeno literário (herdada dos realismos da década de 30) que se interliga com traços recorrentes do que poderemos chamar o "imaginário americano" no sentido de um registo behaviourista do que pode ser visto no mundo.

Se quisermos lembrar autores e obras do que constituiu o "realismo informativo" ou ainda "o romance documental" (14), pode-se percorrer os títulos de uma Colecção portuguesa, famosa no início da década de 50, os "livros das três abelhas" das Publicações Europa-América onde, aliás, surge a primeira edição de **Histórias de Amor** (segundo livro de contos de J.C.P. publicado em 1952). Os autores referidos atrás são John Steinbeck, Horace McCoy, Arthur Miller e Erskine Caldwell.

Vejamos os aspectos pressupostos do idiolecto do autor que compõem a dita "formação anglo-saxónica" de J.C.P.. Já nos referimos à "literatura da praxis" e ao "imaginário americano" consubstanciado também pelo cinema. Com efeito, podemos referir o aparecimento de uma série literário-cultural constituída pela conjugação das narrativas literárias e dos argumentos do cinema americano de sucesso das décadas de 30 e de 40, textos que constituíram a literatura de actualidade da época. O exemplo que referimos atrás foi a ficção de Hemingway

cujos romances e contos acabaram por passar ao cinema como **Por Quem os Sinos Dobram** e **Ter ou Não Ter**, ainda que a obra ficcional deste autor constitua por si própria uma produção narrativa de cunho marcadamente individual e, como tal, impossível de reduzir ao que nós chamamos simplifadamente "literatura de actualidade". O próprio J.C.P. classifica-o como "campeão realizado da 'Geração Perdida'" no prefácio a **Os Nus e os Mortos** de Norman Mailer. No entanto, alguns dos seus contos e alguns dos seus romances têm as características desse tipo de literatura que se quis comprometida do modo mais directo com o mundo que lhe era contemporâneo. Por seu turno, Jean-Yves Tadié considera Hemingway (e outros como Saint-Exupéry) um "repórter da aventura eterna" ⁽¹⁵⁾.

Podemos afirmar que entre as narrativas literárias da década de 30 - produzidas nas sociedades do mundo ocidental - um grupo muito significativo se caracteriza também pelo compromisso social e este é, pelo menos em parte, devido ao esgotamento dos modernismos e das vanguardas. Constituem ainda representações literárias das convulsões sociais desses anos: a ascensão dos fascismos - do nazismo em particular - e a guerra civil espanhola.

Por exemplo, David Lodge, em **The Modes of Modern Writing** (no capítulo 6, intitulado "In the Thirties"), analisa as modificações operadas no contexto sociocultural britânico da década de 20 para a de 30: se era verdade que "England seemed sunk in a bourgeois dream of peacefulness and stability" ⁽¹⁶⁾ e que os acontecimentos marcantes estavam a dar-se noutros lugares (especialmente na Alemanha e em Espanha), no entanto, começam a aparecer os primeiros textos ficcionais de autores como Isherwood, Orwell e Greene (escritores anti-modernistas segundo David Lodge) em que uma outra realidade é representada narrativamente. Assim, segundo este autor, em **The Confidential Agent** (1939), romance de Graham Greene, Bloomsbury, o bairro e o "país" de Virginia Woolf, já não surge representado como um sítio urbano marcado pela experiência cultural mas como um lugar de pobreza e de alguma marginalização social.

The Confidential Agent de Graham Greene é apenas um dos vários

romances que David Lodge refere para exemplificar aquilo a que designa pela "entrada da realidade" na ficção britânica ⁽¹⁷⁾. Trata-se, em suma, de representações narrativas de aspectos da realidade que já existiam mas que tinham sido esquecidos pelo modernismo.

George Orwell, por sua vez, designou os acontecimentos políticos e sociais, que culminaram na Segunda Guerra Mundial, pelo "profundo desejo de morte do mundo moderno".

A noção de "novo realismo" surge, no contexto literário britânico, como uma necessidade artística subsequente aos movimentos modernistas. Veja-se a seguinte citação, extraída de um panfleto de 1939, intitulado "The New Realism", da autoria de Stephen Spender:

"there is a tendency for artists today to turn outwards to reality, because the phase of experimenting in form has proved sterile. If you like, the artist is simply in search of inspiration, having discovered that inspiration depends on there being some common ground of understanding between him and his audience about the nature of reality, and on a demand from that audience for what he creates" ⁽¹⁸⁾.

A "entrada da realidade" na ficção é um fenómeno que se regista em muitos romances escritos no mundo ocidental nesta década. Não é portanto apenas um fenómeno britânico ou português. Assim, nas décadas de 30 e de 40, o código literário predominante é o realista que se consubstancia no que poderíamos chamar uma literatura de actualidade, fortemente popular, de sucesso comercial e cultural, aparentada com outras duas séries vizinhas, o jornalismo e o cinema. De facto, o jornalismo é uma série cultural vizinha da literatura deste período, não apenas pela razão óbvia de que os romances tratavam de tematizações marcadamente sociais -

que mais tarde vieram a ser tratadas quase exclusivamente pelo jornalismo - como também pelo facto de muitos escritores dessa época serem ao mesmo tempo jornalistas. Aliás, um exemplo evidente disso é o próprio J.C.P. que, em vários períodos da sua vida, foi jornalista. Por outro lado, havia na época um hábito cultural que era o da publicação de contos de novos escritores em jornais ou em revistas. J.C.P. refere-se indirectamente a este fenómeno, no prefácio a **Histórias de Amor**, quando classifica o seu conto "Week End" (escrito em 49) como "uma história de magazine" ⁽¹⁹⁾.

David Lodge, no livro referido, fala da "reportagem sociológica" e do cinema como dois hábitos culturais da época que passaram a influenciar enormemente a técnica narrativa dos romances da década de 30:

"This kind of selective detail is, as we have seen, a staple devise of realism and predates the motion-picture camera, but it is used by the writers of the 1930s with an economy and visual flair developed by their acquaintance with the cinema - and perhaps by the decade's enthusiasm for sociological rapportage" ⁽²⁰⁾.

Assim, "o cru behaviourismo à Hemingway", referido por Óscar Lopes em relação ao primeiro romance de J.C.P. ⁽²¹⁾ é decorrente da influência da narrativa fílmica, do documentário cinematográfico e da reportagem jornalística. Digamos que o "novo realismo" anglo-americano foi muito importante na formação do imaginário do autor. De facto, a perspectivação e a representação narrativas do seu primeiro romance decorrem de uma evolução do código neo-realista no sentido de um idiolecto de autor consubstanciado em procedimentos textuais de índole realista de tipo objectivo e pragmático com o intuito de representar a experiência do mundo empírico sem a vinculação programática neo-realista.

O "behaviourismo" atribuído a A.A. significa o primado conferido à

percepção dos comportamentos das personagens e do existente social em detrimento de um conjunto de pressupostos do movimento literário neo-realista, afirmando, deste modo, uma experiência directa do real. Ora, esse conjunto de dados imediatos pressupõe uma concepção realista do texto literário muito lata no sentido em que David Lodge a define:

"Writing cannot imitate reality directly (as a film, for instance, can); it can only imitate ways of thinking and speaking about reality, and other ways of writing about it. A working definition of realism in literature might be: the representation of experience in a manner which approximates closely to descriptions of similar experience in nonliterary texts of the same culture" (22).

Tendo em conta o exposto, o conceito de realismo literário é sinónimo de representação de uma experiência do mundo empírico também configurada noutras séries vizinhas (o cinema, a reportagem jornalística), como confluência de discursos sociais.

2.5. Uma literatura nova

Antes de analisarmos a evolução do Neo-Realismo à luz de reflexões posteriores a 1960 - baliza cronológica que, segundo Carlos Reis, marca o esgotamento da actividade teórico-literária levada a cabo pelo movimento e que possibilita um olhar crítico sobre o mesmo (23) - queríamos referir o modo como um conjunto de textos ficcionais publicado nos anos de 50 (entre os quais surgem os de J.C.P.) foi recebido, na década seguinte, pela crítica não afecta ao movimento.

Analisemos, então, um artigo de Eduardo Lourenço intitulado "Uma Literatura Desenvolta ou Os Filhos de Álvaro de Campos". Sugere E. Lourenço:

"O que há meia dúzia de anos era nebulosa, tornou-se nítida constelação". Segundo o autor, esta constelação é a Nova Literatura (publicada em finais da década de 50) que possui "uma saúde literária, uma seiva, um gosto, um "optimismo" linguístico" (24). A "Nova Literatura" é o conjunto formado pelos romances de Agustina Bessa-Luís, de Almeida Faria, de Fernanda Botelho, de José Cardoso Pires, de Augusto Abelaira, de Ruben A. e de Maria Judite de Carvalho. Romances estes que constituem (talvez pela primeira vez, arrisca E. Lourenço) um "ajustamento profundo entre a expressão literária e o que realmente nos aconteceu entre 1953 e 1963", isto é: "Nada" (25), segundo o autor.

Curiosamente são então as representações narrativas de um tempo que foi marcado pela ausência de eventos que irão constituir afinal o conjunto de textos literários de características novas. E. Lourenço aponta, como uma das razões para essa renovação do discurso literário, a solução positiva finalmente encontrada entre o "lá-fora" e o "cá-dentro". Ou seja: já não se regista a expressão literária do complexo de inferioridade perante o estrangeiro que Eça de Queirós tão bem retratou ou a necessidade compulsiva em saber, até ao pormenor, o que se passa nos países mais desenvolvidos, mas simultaneamente não se regista o isolamento regionalista ou o desinteresse pela cultura europeia e universal. Verifica-se, pelo contrário, um equilíbrio sadio entre o espaço cultural português e o seu exterior a ponto de E. Lourenço acentuar que o "lá-fora" surge representado, nesses romances, como uma "ressonância de pura superfície e a imitação quase só reduzida a certos aspectos formais" (26).

A multiplicidade de representações narrativas dos textos que constituem a "Nova Literatura" inviabiliza a constituição de um movimento literário no sentido em que afirmamos que o Neo-Realismo o é. No caso de narrativas que eram claramente afectas a um "legado neo-realista", o Neo-Realismo surge já secundariamente. Veja-se o modo como Eduardo Prado Coelho define "o Neo-Realismo na terceira fase" (27), ocorrido entre 1963 e 1967: "Em relação ao 'neo-realismo', trata-se de uma expressão eufemística que designou um movimento

político, ideológico e estético de importância fundamental para o nosso tempo" (28). A "expressão eufemística", aplicada ao Neo-Realismo por E. Prado Coelho, acentua o carácter de necessidade cultural e política do movimento em detrimento de uma coesão de linhas programáticas sujeita a um processo de diluição desde a década de 50. Por sua vez, Carlos Reis refere-se ao "legado neo-realista" ao classificar as práticas discursivas de autores pertencentes à geração subsequente ao Neo-Realismo como José Cardoso Pires. Trata-se de dois modos distintos de equação da noção de "Nova Literatura" da autoria de Eduardo Lourenço.

As componentes discursivas da "Nova Literatura" que demonstram mais claramente a ruptura com o Neo-Realismo clássico são, segundo E. Lourenço, as que dizem respeito à representação ideológica. Diferentemente de um romance neo-realista clássico, neste novo romance, ainda que "empapado de Ideologia", a representação ideológica é "a respiração natural, a forma como as realidades sociais e as relações humanas se deixam apreender e interpretar" (29).

Deste modo, as representações narrativas em causa (e, em particular, a dimensão ideológica) já não seguem as coordenadas programáticas do Neo-Realismo. Como acentua E. Prado Coelho, num texto crítico sobre a obra de Eduardo Lourenço, *Sentido e Forma da Poesia Neo-Realista* (1968), a ideologia já não é considerada como o neo-realismo a entendeu: "um discurso organizado e sistematizável que actua ao nível colectivo, estabelecendo uma comunidade exterior entre os diversos sujeitos a ele subordinados" (30). De facto, a ideologia é entendida pelos dois críticos em questão como "algo de muito mais aderente à pele do indivíduo, algo que lhe molda as palavras e os gestos, e lhe atribui um determinado campo de acção, no qual ele se move sem nunca apreender os limites que o definem" (31), diluindo, através de formulações discursivas individualizadas, um projecto e um discurso colectivos próprios de um sistema literário determinado. Consequentemente, a relação entre um texto literário e as formulações da ideologia é consubstanciada em representações chamadas ideológicas das estruturas histórico-sociais que são leituras individualizadas da responsabilidade do autor e não

decorrentes da adesão a um programa literário próprio de um movimento. É neste sentido que o crítico pode concluir: "todo e qualquer produto estético aparece como elaboração de formas ideológicas e com uma relação específica com a Ideologia" (32).

Note-se que a preocupação constante, nos textos dos dois críticos, quanto à representação ideológica do fenómeno literário, reflecte o que Eduardo Prado Coelho chama a impureza que define a história literária do Neo-Realismo na medida em que as décadas portuguesas de 40, de 50 e, mesmo, de 60 se apresentam marcadas pelo recalçamento da historicidade que lhes foi própria (devido a factores da ordem do político) de modo que as relações entre ideologia e texto literário foram traçadas por uma conjuntura política aparentemente sem evolução que condicionou o código neo-realista prolongando-o mesmo quando este demonstrava ser inadequado em relação a algumas práticas discursivas ainda classificadas como neo-realistas.

2.6. Heterodoxias do Neo-Realismo (ou a problemática existencial)

Mário Sacramento, no seu livro *Fernando Namora*, refere-se a "uma primeira crise no seio do neo-realismo" (33) e diz que essa crise aconteceu "nos primeiros anos da década de 50" (34). Considera que a crise abriu as portas ao que ele chama "o segundo neo-realismo" (35), caracterizado pela problemática existencial. De facto, este autor, ao referir-se à ficção da década de 50, emprega sempre as expressões "existencial" e "existencialista". Mas o crítico não vê, na predominância da "nota existencial", nos romances desses anos, uma ruptura em relação ao código neo-realista formulado pela geração de 40 ou "o primeiro neo-realismo", conforme expressão sua. Vê antes uma continuidade decorrente da transição pacífica de uma fase para outra.

Já Eduardo Prado Coelho, num artigo de 1969 incluído no seu livro *O Reino Flutuante*, duvida da continuidade referida e suspeita que a crise pudesse significar

uma ruptura. Diz-nos então: "Creio que Mário Sacramento tendia a incluir com excessiva facilidade o existencialismo como um momento negativo, mas importante, no devir 'neo-realista'" (36).

Num outro texto do mesmo livro (este de 68), E. Prado Coelho afirma:

"Essa dialéctica hegeliana, (a pensada por Mário Sacramento no seu livro *Fernando Namora*) que lubrificadamente funciona com o seu esquema de teses, antíteses e sínteses, devorando tudo à sua passagem, afigura-se-me uma gazua, demasiado oportuna, que apenas nos dá soluções puramente imaginárias. Não é possível integrar no neo-realismo o que pertence a problemáticas que lhe são radicalmente estranhas. Existem rupturas absolutas, cortes radicais, descontinuidades irredutíveis, que não permitem que se pegue nas questões existenciais, se lhes dê uma escovadela para eliminar a poeira metafísica, e, pronto, já está, são nossas" (37).

Mais adiante, conclui: "Creio bem que é um excessivo optimismo vislumbrar uma continuidade entre o 'existencialismo' e o neo-realismo que o antecedeu" (38).

Por conseguinte, para E. Prado Coelho, certo discurso ficcional da década de 50 (considerado por Mário Sacramento "o segundo neo-realismo") operou um corte radical em relação ao neo-realismo transformando-o na medida em que passou a representar novas problemáticas que implicaram uma mudança de paradigma na produção literária.

Esta descontinuidade, a nível do discurso narrativo, consubstancia-se, nas obras de ficção desta década, na problemática existencial que teve variadíssimas realizações textuais desde a existência dada d" a minha presença de mim a mim

próprio e a tudo o que me cerca" (em **Aparição** de Vergílio Ferreira, 1959) até a uma existência de desencanto e de desocupação (em **O Anjo Acorado** de José Cardoso Pires, 1958), incluindo também a existência de exílio parisiense e cosmopolita em que um amor não idealizado (mas logo abandonado em favor da liberdade abstracta) parece ser a experiência humanamente mais completa (em **A Noite Roxa** de Urbano Tavares Rodrigues, 1955).

Recordemos, por exemplo, a atitude negativa de J.C.P. em relação ao Neo-Realismo clássico. Conta-nos Liberto Cruz, no seu livro **José Cardoso Pires**, que J.C.P. "um dia dirigindo-se a Alves Redol, no Café Chiado, disse-lhe abruptamente, e com o arrojo próprio da juventude, que a sua obra tinha 'um papel negativo na literatura portuguesa'" (39). Chama Liberto Cruz à atitude do jovem J.C.P., uma reacção violenta "contra o neo-realismo de extracção populista" (40). O próprio J.C.P., na entrevista dada a Mário Ventura, diz o seguinte:

"O que aconteceu é que eu, na minha geração, que era a do O'Neil, Cesariny, Vespeira, protestava contra um certo neo-realismo demagógico" (41).

Em registo puramente biográfico, lembre-se que a reacção violenta acabou numa amizade sólida entre J.C.P. e Alves Redol. Veja-se, para confirmação, o texto "Carta aos Amigos Comuns" a propósito da morte de Redol, texto incluído em **E Agora José?**. Dele, ressalte-se a admiração de J.C.P. pelo romance **Barranco de Cegos** que considera "como uma das mais importantes criações da novelística portuguesa" (42).

Antes de analisar o carácter da mudança de paradigma inscrito no discurso ficcional da década de 50, queríamos referir o que nos parece constituir a continuidade entre o Neo-Realismo clássico e o Pós-Neo-Realismo. E. Prado Coelho, num texto de 68, incluído em **O Reino Flutuante**, e apesar de discordar da noção de continuidade entre o primeiro e o segundo neo-realismo, faz suas as

palavras de Mário Sacramento: "o neo-realismo continua a ser a única expressão pública da problemática social" (43). Parece-nos que foram as condições sociopolíticas peculiares de um regime totalitário que justificam a continuidade da classificação de Neo-Realismo aplicada a textos ficcionais da década de 50 quando simultaneamente se regista, nos mesmos textos, a falta de coesão de linhas programáticas definidoras de um sistema literário.

A descontinuidade - mas simultaneamente a integração e a deformação de processos do código literário anterior que justifica a noção de Pós-Neo-Realismo - é resultante da renovação do discurso literário português da década de 50. Esta descontinuidade processa-se de dois modos. Por um lado, é expressão de uma "socioesfera" marcada pelo desalento e pela descrença nas possibilidades de transformação social e política tidas como desejáveis e inevitáveis pela geração anterior, a de 40. Com efeito, a época do pós-guerra é um período histórico marcado pela definição de enquadramentos políticos (a guerra fria, a formação da NATO e do Pacto de Varsóvia) no sentido de uma estabilização encontrada depois de uma guerra mundial. Por essa mesma razão, os enquadramentos políticos referidos inviabilizaram a expectativa de uma revolução em Portugal na sua acepção mais radical, ou seja, a de inspiração marxista. Por exemplo, Mário Sacramento refere, na sua obra **Fernando Namora**, o "vencidismo" dos anos 50 e 60 em correlação com o que designa pela "ressaca existencialista".

R. M. Albérès refere-se à "literatura do absurdo", à "literatura do desespero" ou ainda ao "existencialismo", querendo significar com estas expressões uma sensibilidade literária em que predomina uma desconfiança em relação aos valores estabelecidos pela sociedade vigente que surgem deste modo como ilusões ou mistificações. Assim, para este autor, a palavra existencialismo - que, na sua opinião, se tornou uma noção muito lata no pós-guerra - aplica-se a romances que representam o "mundo da existência" (por exemplo, os de Mauriac, de Malraux e de Sartre):

"la aventura moral que se encierra en ellas no supone valores preestablecidos, de esencias, sino que se vive por personajes arrojados a un mundo en donde nada les muestra su camino: es el "mundo de la existencia" (44).

E ainda, Mário Sacramento, na obra a que nos temos vindo a referir, observa que "o existencialismo literário" (que o crítico situa na época do pós-guerra) se caracteriza por uma predominância dos valores subjectivos que se consubstanciam numa "radical solidão e liberdade do homem, ou melhor dizendo, do indivíduo - único fiel de tudo, cujo nascimento e morte fecham um ciclo em que não há antes nem depois" (45).

Em síntese, podemos afirmar que o facto de textos literários portugueses desta década serem classificados simultaneamente como neo-realistas e como existencialistas é justificado, por um lado, pelas formulações discursivas da problemática social portuguesa (componente que é passível de ser considerada neo-realista) mas, por outro lado, se é verdade que estes textos ficcionais representam narrativamente as problemáticas sociais por processos de índole realista, não estruturam a matéria diegética em termos de uma representação dialéctica da realidade com vista a um humanismo renovado como acontece em textos narrativos afectos ao código neo-realista.

A este título, convém lembrar o uso da focalização externa e do registo de tipo behaviourista (em alguns dos textos referidos, por exemplo, os de J.C.P.), técnicas narrativas que significam afinal a crença de que o real só pode ser "iluminado" pois só pode ser conhecido parcialmente e de fora. Quer dizer: o real é considerado um conjunto infindável de "existentes" em que cada nível de realidade é possuidor de uma lógica própria incomunicável com outro.

Deste modo, textos narrativos como *A Cidade das Flores* (1959) e *Os Desertores* (1960) de Augusto Abelaira; *A Noite Roxa* (1956) de Urbano Tavares Rodrigues; *Aparição* (1959) e *Cântico Final* (1960) de Vergílio Ferreira; *Domingo*

à *Tarde* (1961) de Fernando Namora e, ainda, *O Anjo Ancorado* (1958) de José Cardoso Pires entram na categoria dos "romances existenciais" como João Gaspar Simões os considerou em 1961 ⁽⁴⁶⁾.

Com ou sem consciência por parte dos seus autores, estes textos narrativos têm em comum dar a primazia à representação da existência no sentido em que Sartre, no texto *O Existencialismo é um Humanismo*, aponta como dado comum às duas espécies de existencialismo (o cristão e o ateu), o facto de ambos "admitirem que a existência precede a essência, ou, se se quiser, que temos de partir da subjectividade" ⁽⁴⁷⁾.

Entretanto, ainda que seja possível afirmar *grosso modo* que a ficção desta década exacerbou o individualismo, parece-nos problemática a noção de subjectividade como mais adiante explicitaremos. De facto, um autor como Pierre V. Zima define o romance existencialista como aquele que formula uma crise do sujeito no sentido de uma dissolução da subjectividade visto que o sujeito "cai" na existência devido à ausência de valores, ou seja, devido à hegemonia da "indiferença" como a tónica preponderante da vida social ⁽⁴⁸⁾. A existência significa então a ordem das coisas do mundo, a inércia do que existe, comparável ao sentimento de náusea sartriana. Neste sentido, só é possível conhecer o "vivido" - como a concretização vivenciada do existente - pela sua própria "irrupção" numa consciência subjectiva e não por um pensamento de tipo sistematizável que explicaria a totalidade do real.

É interessante notar que o único autor dos mencionados anteriormente cuja produção literária aderirá, de um modo explícito, a uma problemática existencialista no sentido da inscrição de traços recorrentes afectos ao existencialismo no idiolecto do autor - que, aliás, o excluirá, a partir da década de 50, do grupo neo-realista ou dos que mantiveram afinidades com o Neo-Realismo - é Vergílio Ferreira. Com efeito, conforme anota Eduardo Lourenço em 1968, no prefácio a *Mudança* (1950):

"De maneira um pouco simplista mas significativa viu-se

neste romance a passagem da atmosfera neo-realista, rarefeita pela obsessão ideológica, à aventura literária de cunho existencialista, redescobrimo no centro de cada homem uma ausência sem cura e sem nome" (49).

Os outros autores e respectivas produções literárias desta década não rompem explicitamente com o código neo-realista porque o movimento pressuposto acabou por significar uma frente cultural que pode ser designada por anti-fascista, devido à dificuldade em designar de outro modo o compromisso social que a caracteriza. Todavia, a contextualização política não é suficiente para explicar a existência de formulações narrativas, que integram componentes neo-realistas, em textos que se afastam do código neo-realista, das quais a mais notória é a determinação da representação da realidade, em última instância, pelos factores sociais. Veja-se os exemplos de A.A. e de D.. Aí, a representação narrativa não constitui personagens dotadas de subjectividade no sentido de uma individualização capaz de estruturar um campo de consciência a partir do qual os aspectos do real poderiam ser interpretados. Pelo contrário: a representação narrativa de cada um dos dois romances indicia que uma individualização autêntica não é possível dado o carácter totalitário das estruturas sociais. No entanto, a desindividualização existente decorre da representação de situações socioculturais que estão para lá da contextualização política portuguesa. Deste modo, o "legado neo-realista", presente nos textos literários de J.C.P. em estudo, significa sobretudo a preponderância de várias socializações na constituição "individual" do ser humano. A este respeito, é interessante notar que um autor, E. M. de Melo e Castro, considera que: "O postulado básico do existencialismo, ou seja, a prioridade da "existência" sobre a "essência", é de pendor realista" (50).

No entanto, este autor verifica uma contradição, pois a prioridade da existência é o primado da subjectividade, tratando-se, assim, de uma contradição básica na medida em que a problemática existencial é definida pela coexistência da

inscrição de um "realismo básico" e de uma percepção do mundo de cariz subjectivo. Digamos que a realidade é apreendida por um sujeito que se encontra desindividualizado, despersonalizado pelo apagamento do carácter individual por factores de ordem social. Desse modo, a apreensão do real adquire características contingentes devido à "irrupção do existente" no sentido em que Emmanuel Mounier a define: "a existência é o que nunca se pode tornar objecto. Só a podemos invocar em termos de irrupção" (51).

CAPÍTULO TRÊS: O "legado neo-realista"

3.1. O Neo-Realismo revisitado e as suas ambiguidades

Numa entrevista dada na década de 80, Augusto Abelaira afirmou que, depois do 25 de Abril, pode ser mais heterodoxo, acrescentando que o ter sido considerado neo-realista, durante o período anterior, se deveu ao facto de "esse neo-realismo fazer parte da responsabilidade" ⁽¹⁾. O escritor refere-se ao empenhamento social e político implícito na designação referida afirmando, de modo indirecto, que o Neo-Realismo constituiu sobretudo, nas décadas de 50 e de 60, um projecto cultural anti-fascista e não propriamente um movimento estético e literário.

Encontramos um posicionamento de teor similar em alguns dos textos ensaísticos de Eduardo Prado Coelho, reunidos em **O Reino Flutuante** e em **A Palavra Sobre a Palavra**, obras de 1972. Trata-se de textos que tratam a problemática do Neo-Realismo num período em que é já evidente a descensão do sistema literário neo-realista ⁽²⁾. Note-se que J.C.P. publicou **D.** em 1968, romance que efectivamente opera uma ruptura em relação ao discurso narrativo neo-realista clássico. Por outro lado, E. Prado Coelho, na Introdução a **O Reino Flutuante**, aponta o período entre 1967 e 1969 como o período do "estruturalismo". Pensamos que é mais pertinente, para o nosso estudo, a referência a abordagens críticas que têm como objecto o Neo-Realismo depois de esgotada a actividade teórica empreendida pelo movimento do que a referência a textos e a autores que contribuíram directamente para a formulação da doutrina neo-realista visto que o nosso objecto de estudo é constituído por um conjunto de romances que tem inscrito apenas este código literário enquanto "legado".

Ainda que a História do Neo-Realismo Português não esteja feita, hoje em dia - registando-se uma distância cronológica já muito considerável em relação à matéria visada - é já possível distinguir claramente a componente de compromisso social e político (decorrente da constituição de uma frente cultural de resistência e

de defesa dos Direitos do Homem), pressuposta na denominação de Neo-Realismo, que era aplicada a produções literárias das décadas de 50 e de 60, e a clara configuração de vários idiolectos de autores que constituíram um "legado neo-realista", por processos de integração e de deformação do neo-realismo, na sua produção narrativa.

Efectivamente, a designação de neo-realismo torna-se demasiado ecléctica a partir da década de 50. De facto, parece difícil encontrar, entre os textos narrativos dos ainda considerados escritores neo-realistas, linhas programáticas constitutivas de um código literário. Este facto torna a designação ambígua e trivializa o prolongamento do código literário na medida em que este se foi transformando, por diluição do programa estético, num projecto de unidade política. Repare-se no desabafo de E. Prado Coelho:

"Valerá a pena falar ainda de 'neo-realismo'? Qual a vantagem de manter a palavra? Muitas vezes me fazem a pergunta, e aproveito a ocasião para responder. Sim, vale a pena. Não vejo outra resposta. Porque a designação de 'neo-realismo' não é um conceito, não nos ensina nada, não nos leva a apreender melhor a realidade; é apenas uma indicação, uma forma de apontar um **projecto** teórico e prático que nenhuma razão teórica ou prática veio ainda pôr em causa ou inutilizar. Pelo contrário, o **projecto mantém-se integralmente**" (3).

Note-se que o crítico não deixa de assinalar, nos finais da década de 60, a crise da teoria existente no seio do Neo-Realismo. Com efeito, a ausência de teoria "neo-realista" deveu-se ao facto de que a chamada terceira geração neo-realista (com produções literárias da década de 60) praticamente já nada tinha em comum com a geração de 40. Efectivamente, E. Prado Coelho, pressentindo estes factos

que eram sobretudo de cariz político, conclui num outro texto, escrito na mesma época: "O Neo-Realismo é, pois, uma problemática" (4), concordando, neste ponto, com o que Mário Sacramento tinha afirmado anteriormente: "O neo-realismo não é uma escola literária e artística, pelo menos no sentido vulgar que se dá a esta palavra"(5). Num texto intitulado "O estatuto ambíguo do "neo-realismo" português", E. Prado Coelho, definindo-o como "uma arte de combate", realça um factor importante que é o de o Neo-Realismo ter querido - com o voluntarismo característico das concepções estético-literárias de inspiração marxista "contribuir de qualquer modo para a aceleração de todo o processo histórico que deveria conduzir à vitória do proletariado. A arte deveria ser denúncia, desmistificação, exaltação" (6). Esta caracterização do movimento literário em causa aponta simultaneamente uma concepção predominantemente conteudista do fenómeno literário (7) e evidencia um objectivo - que, quanto a nós, não se concretizou - que dizia respeito à "coincidência entre a obra de arte e a transformação do mundo" (8), no dizer de E. Prado Coelho.

Note-se que, de facto, este crítico oscila, ao longo deste texto, entre duas posições: uma, decorrente de uma visão crítica do fenómeno neo-realista, ao produzir afirmações, como a referida, que o levam a concluir: "Faltou ao "neo-realismo" português uma verdadeira contestação da arte, um espírito **radicalmente revolucionário**" (9).

E uma outra posição em que enquadra o movimento no âmbito sociocultural e não no domínio do discurso artístico em si referindo, no mesmo texto, a "duplicidade que o constitui" (10). Veja-se o modo como esta última posição é expressa: "O "neo-realismo" marca um dos momentos maiores no progresso duma consciência da modernidade na literatura portuguesa" (11).

Ora, o crítico acentua simultaneamente as "formas pré-modernistas" inerentes às formulações discursivas dos textos neo-realistas, revelando a "duplicidade" e ambiguidade, produzidas pelas circunstâncias histórico-políticas que inscrevem o Neo-Realismo numa modernidade de cariz social mas mais

problematicamente o inscrevem na linha da modernidade estética iniciada pelos movimentos pós-românticos.

O fenómeno de uma perspetivação dúplice do Neo-Realismo regista-se também em textos ensaísticos de Eduardo Lourenço. Diz este crítico, no Prólogo a **Sentido e Forma da Poesia Neo-Realista**: "O 'neo-realismo' como significativa realidade literária nasceu após a sua teorização, como vestimenta de uma Ideologia cuja força histórica, sugestão e potencial universalidade a exigiam" (12).

Noutro artigo do mesmo crítico, "Uma Literatura Desenvolta" (aliás, já referido), ao caracterizar esta literatura (um conjunto de obras narrativas publicadas na década de 60), que inscreve uma ruptura ou um afastamento em relação ao código neo-realista, E. Lourenço conclui que: "com ela terminou a vigência pública da Ética como referência suprema da nossa Literatura, e secundariamente findou o reinado da Ideologia como ética mascarada e "deus ex-machina"" (13).

Assim, a primeira afirmação (a do Prólogo) visa a compreensão do contexto histórico e social marcado pelo fluxo ideológico - em que os textos neo-realistas se inscreveram enquanto a segunda afirmação decorre de uma comparação implícita entre o Neo-Realismo e a Nova Literatura em que o primeiro termo surge como o código literário a superar porque considerado limitado.

De facto, na obra **Sentido e Forma da Poesia Neo-Realista**, Eduardo Lourenço procura compreender o seu objecto analisando o Neo-Realismo a partir dos sistemas-contextos sociais e políticos que o enquadraram:

"A geração neo-realista é filha de um tempo sem graça, de um tempo de des-graça mesmo, que podemos situar real e simbolicamente entre Guernica e Hiroxima. Era preciso um cinismo pouco comum, que a juventude não tem nunca, até quando o finge, para se subtrair, mesmo imaginariamente, a esse fogo-posto tão perto de nós a uma História que nos dizia respeito" (14).

Estas considerações referem-se ao contexto histórico justificativo da elaboração programática neo-realista marcada por uma concepção comprometida e militante da literatura ⁽¹⁵⁾.

3.2. Os vários Neo-Realismos

As asserções analíticas e críticas referidas reafirmam a duplicidade e subsequente ambiguidade que constituem o cerne dos posicionamentos sobre o código neo-realista. Deste modo, pensamos ser mais lúcido admitir que, em última análise, o que temos são vários Neo-Realismos: o Neo-Realismo visto pelos doutrinários neo-realistas propriamente ditos, o que corresponde *grosso modo* à chamada primeira fase do movimento ⁽¹⁶⁾; o Neo-Realismo visto por um crítico ligado à terceira fase do movimento (textos de E. Prado Coelho escritos entre 1963 e 1967 ⁽¹⁷⁾); o Neo-Realismo visto por um crítico ligado ao grupo "existencialista" (textos referidos de E. Lourenço ⁽¹⁸⁾); o Neo-Realismo visto pelos surrealistas ⁽¹⁹⁾ e o Neo-Realismo visto, quatro décadas depois, por escritores e ensaístas afectos ao movimento ⁽²⁰⁾.

Note-se que E. Prado Coelho, num texto de 1982, intitulado "A Política dos Rios", põe a questão do Neo-Realismo (cuja história literária, afirma, "está em grande parte por fazer") como "a questão do marxismo", mas "a questão do marxismo como imaginário" ⁽²¹⁾. Neste sentido, este crítico retoma o posicionamento de E. Lourenço respeitante a uma visão do Neo-Realismo como uma "mitologia da consciência neo-realista" ⁽²²⁾ no seguimento da consideração do movimento literário em causa como "visão cultural" enraizada numa experiência histórica e "espiritual" portuguesa ⁽²³⁾. Trata-se de uma abordagem configurada por uma distância de quarenta anos em relação aos primórdios do movimento e no período após o 25 de Abril de 1974. Por outro lado, tem como pressuposto, por parte deste autor, uma perspectiva distanciada e não cúmplice do movimento

resistente anti-fascista de que o Neo-Realismo foi, por demasiado tempo (devido à vigência do regime político totalitário), a expressão possível ao nível cultural e literário.

Deste modo, os discursos críticos aqui referidos, respeitantes à história literária do Neo-Realismo português, parecem decorrer de duas linhas de análise, cada uma delas portadora de uma lógica própria: uma - tendo sobretudo em conta o contexto sociopolítico das décadas de 30 e de 40 analisará o Neo-Realismo como o movimento artístico possível do tempo "entre Guernica e Hiroxima" que se caracterizou pelo compromisso social e pela confrontação ideológica; outra - tendo em conta a especificidade estética - tenderá a apontar aspectos que o Neo-Realismo descurou, designadamente o não ter sido "uma verdadeira contestação da arte, um espírito radicalmente revolucionário", no dizer de E. Prado Coelho.

Ora, o que se pode concluir é que o Neo-Realismo português contestou inegavelmente a doutrina e a produção literárias anteriores, nomeadamente o presencismo, enveredando por uma concepção empenhada do fenómeno literário num período caracterizado por situações políticas e sociais extremamente graves ⁽²⁴⁾, que apelavam à transformação do mundo pela configuração discursiva (marcada pela dialéctica) de um outro tipo de sociedade. De facto, os conturbados anos 30 e 40 levaram a atitudes de radicalidade política e social porque estas constituíram respostas a um condicionamento político e económico como foi a implantação e a ascensão dos vários fascismos europeus. A resposta, no domínio estético, configurou um código literário centrado na representação ideológica de uma realidade social analisada a partir da dialéctica, que constituiu a questão central do Neo-Realismo português ⁽²⁵⁾. Neste sentido, as componentes modernistas e vanguardistas, presentes na produção literária ligada a **Orpheu**, e retomadas parcialmente pela **Presença**, não são reivindicadas pelo código literário neo-realista ⁽²⁶⁾. Parece-nos que a polémica que o grupo neo-realista instituiu, em meados dos anos 30, na cena literária portuguesa, pela chamada de atenção para os excessos do subjectivismo da **Presença**, foi a resposta historicamente possível a um

condicionamento social constituído pela preparação e posterior efectivação da Segunda Guerra Mundial.

Inserindo este movimento literário no contexto histórico-cultural em que surgiu, pode-se afirmar que o Neo-Realismo se constituiu num período de fluxo da ideia marxista ⁽²⁷⁾ cuja ideologia surge então como resposta epocal aos contextos políticos e sociais. Pode-se considerar, por outro lado, que, de um ponto de vista internacional, o modernismo já tinha começado a enfraquecer como código literário nos finais da década de 30 ⁽²⁸⁾.

Enquanto o Neo-Realismo surge, deste modo, numa relação com o seu presente histórico europeu, veja-se que o Estado Novo português (1926-1959) não inspirou obras notáveis, pelo menos no domínio do romance. De facto, os textos narrativos que representam de um modo positivo o ideário fascizante do Estado Novo são nitidamente propagandísticos, caso de *A Garça e a Serpente* de Francisco Costa (1942), romance anacronicamente pós-naturalista e de inspiração católica que traça a distinção social e moral entre a Primeira República e o Estado Novo visto que o tempo diegético se estende de 1914 a princípios dos anos 30. Aliás, o autor adverte, no prólogo da primeira edição, num propósito claramente panfletário e revanchista, que "os filhos das trevas não-de acusar este livro".

Fenómeno similar regista Eduardo Lourenço quando observa uma descoincidência entre o republicanismo real (instaurado entre 1910 e 1926) e os movimentos literários surgidos na mesma época: "O ideário republicano não inspirou nenhuma obra notável. Nem a Renascença Portuguesa nem o Modernismo nele se inspiraram" ⁽²⁹⁾.

Na década de 40, o código neo-realista tende a tornar-se predominante numa atitude de resistência à situação política e cultural dominante caracterizada por uma postura conservadora e católica (idealista de feição moralista) mas também numa rejeição do código literário anterior, o presencista considerado, de um modo pejorativo, defensor de valores individualistas e subjectivistas ⁽³⁰⁾.

De facto, a distinção entre o código presencista e o neo-realista - que diz

respeito sobretudo à representação ideológica - situa-se na demarcação entre uma crítica social implícita e de nível apenas negativista por parte do presencismo (entendida pejorativamente pelo grupo neo-realista como uma concepção estática da sociedade) e uma outra, neo-realista, de cunho comprometido pela afirmação programática da possibilidade de transformação do mundo representada pela visão dialéctica da realidade e pela renovação do humanismo.

Como, em Portugal, o regime totalitário - que foi uma concretização política caracterizada por afinidades com os fascismos europeus - se manteve até 1974, o Neo-Realismo foi existindo, nas suas várias fases, sobretudo como resistência cultural anti-fascista e cada vez menos como projecto estético. É por esta razão que um grande número de textos literários das décadas de 50 e de 60, ainda situados no período literário do Neo-Realismo, pouco tem em comum com o código neo-realista propriamente dito. De facto, a problemática do Neo-Realismo passou a ser, nessas décadas, apenas a questão da "responsabilidade" social para com uma comunidade regida por um estado totalitário, como apontou Augusto Abelaira. Ora, a questão da responsabilidade, num país com um regime político fascizante que durou décadas e que conseguiu sobreviver à queda dos fascismos europeus, tornou-se num problema de ética mínima e consensual respeitante à sobrevivência física e intelectual das pessoas. Por conseguinte, o carácter complexo e contraditório do Neo-Realismo tardio, as características díspares encontradas em muitos textos narrativos a ele ligados nas décadas de 50 e de 60 e ainda os pontos de vista ambíguos segundo os quais é analisado têm, em nosso entender, articulação directa com uma realidade política extemporânea (em relação à Europa) que foi a sociedade portuguesa depois de 1945 e até ao 25 de Abril de 1974.

3.3. Sócio-códigos do pós-guerra: o surrealismo português e o "legado neo-realista"

As relações históricas do surrealismo e do neo-realismo portugueses são

singularmente inversas às correspondentes em França na medida em que, como assinala Eduardo Lourenço, os surrealistas portugueses passaram geralmente do neo-realismo ao surrealismo ao contrário dos franceses - como Aragon e Éluard que traçaram um percurso inverso de aproximação a um certo "realismo socialista" ⁽³¹⁾. Assim, Eduardo Lourenço considera o surrealismo português a expressão literária de uma "história europeia, tardiamente revivida e às avessas" ⁽³²⁾.

O Grupo Surrealista de Lisboa constituiu-se em 1948 com Alexandre O'Neill, António Pedro, Moniz Pereira, Cesariny, Vespeira, Domingues, Fernando Azevedo e José-Augusto França. Segundo depoimento de Fernando Azevedo em 1982, este grupo nasceu de facto em oposição ao Neo-Realismo que impunha "de princípio uma gravidade teórica". Quanto a ele próprio, o que guarda, como imagem de ruptura com o Neo-Realismo, é "uma grande insatisfação estética" ⁽³³⁾. Note-se que F. Azevedo, no depoimento referido, diz ter associado à estética surrealista os procedimentos artísticos do primeiro modernismo. Fenómeno explicável na medida em que Primeiro Modernismo português e o Surrealismo francês são contemporâneos e ambos têm as características essenciais do modernismo, a saber: a concepção anti-representativa da arte e uma formulação do sujeito fracturado, ou seja, uma nova abordagem do objecto estético e uma outra configuração do sujeito artístico referidas por Eduardo Prado Coelho ⁽³⁴⁾. Fokkema menciona também como principal convenção do modernismo "a selecção de construções hipotéticas que exprimem a incerteza e o provisório" na medida em que o autor modernista considera que "o texto nunca é definitivo" ⁽³⁵⁾.

Mário Cesariny de Vasconcelos, que teve também uma primeira fase neo-realista, torna-se bastante crítico em relação a este movimento literário, por volta de 1945, considerando-o insuficiente. Preconiza então uma transformação no sentido de "uma afirmação de valores pleiteando - ou intervindo por uma vida nova, novos conceitos e práticas, novas análises que, requerendo meios de expressão e coordenação próprios dariam lugar a uma literatura diferente de todas as anteriores" ⁽³⁶⁾. Com efeito, está em causa uma ruptura com convenções anteriores pelo apelo

radical ao subconsciente no sentido de uma "revolução permanente" e não no sentido da pressuposição de uma "praxis" revolucionária como o código neo-realista entendia ⁽³⁷⁾. De facto, a produção literária surrealista portuguesa - sendo poética na sua maioria - formula uma desrealização consubstanciada pela transgressão das leis de convergência semântica presentes nos textos afectos ao código literário realista.

Na entrevista dada a Mário Ventura, J.C.P. afirma que a sua geração é a de O'Neill, Cesariny e Vespeira e que o que os uniu foi o protesto "contra um certo neo-realismo demagógico". No entanto, a produção literária de J.C.P. não pode ser inserida no sócio-código surrealista, tendo as suas ligações com o surrealismo apenas aspectos episódicos ⁽³⁸⁾.

Note-se que a rejeição do autor, em relação a certos traços "demagógicos" do código neo-realista, concretizou-se por uma actualização deste pela "integração" de duas vertentes interligadas (e alheias ao Neo-Realismo) que "deformam" o código inicial: a vertente existencial e a vertente anti-humanista. A problemática existencial surge no chamado "segundo neo-realismo" da década de 50, conforme já analisámos. A vertente anti-humanista surge no período do estruturalismo ou numa chamada terceira fase do Neo-Realismo.

Esta problemática anti-humanista aponta sobretudo 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 ⁽³⁹⁾. 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".

Num texto, que é um "Depoimento sobre a poesia da geração de 50", um autor distante de qualquer relação com o Neo-Realismo, David Mourão-Ferreira, assinala que se trata de uma geração bastante dividida. Para além de referir as várias tendências poéticas afirmadas na década - cuja enumeração e caracterização não constituem objecto deste subcapítulo -, o estudioso realça um aspecto importante que é o distanciamento crítico (e conseqüente indiferença) em relação ao cunho comprometido da literatura proveniente de um desgaste da concepção militante da mesma, aspecto que tinha caracterizado o código neo-realista, como sabemos. Note-se, neste depoimento, o registo de desencanto político característico do pós-guerra:

"O não-sentido da paz que se encontrou (ampliado, para alguns, pela consciência do não-sentido, sob tantos aspectos, da própria guerra que a antecederá) caracteriza, em quase todo o mundo, as gerações literárias reveladas depois de 1945" (40).

Deste modo, a década de 50 regista a coexistência de vários "códigos de grupo" ou "sócio-códigos" produzidos por diferentes comunidades literárias. Se tivermos em conta os vários idiolectos de romancistas, já aqui referidos por nós, que se afastam do código neo-realista português, sem contudo romperem com este - como é o caso do idiolecto do autor cujos romances constituem o nosso objecto de estudo -, verificamos a existência de um "sócio-código" literário do pós-guerra constituído a partir do "legado neo-realista".

NOTAS DA PRIMEIRA PARTE

NOTAS DO PRIMEIRO CAPÍTULO

(1) CHEVREL, Yves, *Le Naturalisme*, PUF, Paris, 1982, pp.12-13.

(2) Trata-se da referência a um artigo que analisa o discurso realista característico da "escola realista do século XIX". O autor começa por referir os textos canónicos fundamentais que configuraram a inscrição literária do discurso realista (Philippe Hamon, "Un discours contraint" in *Poétique*, nº16, Seuil, Paris, 1973, pp.411 a 414).

(3) R. Jakobson, em "Do Realismo Artístico", refere exemplos que evidenciam o carácter de relatividade da noção de realismo pela evolução de procedimentos próprios do código realista (Tzvetan Todorov, *Teoria da literatura - I*, Edições 70, Lisboa, 1987, pp.97 a 108).

(4) PAVEL Thomas, *Univers de la Fiction*, Seuil, Paris, 1988, pp.61 a 63.

(5) REIS, Carlos, *O Discurso Ideológico do Neo-Realismo Português*, Livraria Almedina, Coimbra, 1983, p.11. Sobre a constituição do cânone neo-realista (também a nível cronológico) a partir de uma metalinguagem do código literário, Carlos Reis, na obra atrás mencionada, afirma que "parece-nos que, salvo escassas excepções, a documentação fundamental que aqui nos interessa ("a fixação dessa espécie de "cânone programático" do Neo-Realismo"), se situa num período que, sem excessiva rigidez, poderá ser balizado aproximadamente pelos anos de 1935 a 1960" (Carlos Reis, *O Discurso Ideológico do Neo-Realismo Português*, ed. cit., p.19).

(6) Fokkema fala de comunidades semióticas no sentido em que escritores e leitores produzem e compreendem (respectivamente) textos que aí circulam. Nesta linha, o autor propõe a designação de código de grupo ou sócio-código como "o código estabelecido por um grupo de escritores frequentemente pertencentes a uma geração

particular, a um movimento ou corrente literários e reconhecido pelos seus leitores contemporâneos e vindouros" (Douwe W. Fokkema, **História Literária - Modernismo e Pós-Modernismo**, Vega, Lisboa, s/d., p.25).

(7) Ibid., p.57.

(8) Pavel refere a "indeterminação da referência" por Quine e por Putman (Thomas Pavel, **Univers de la Fiction**, ed. cit., pp.70-71). Com efeito, Hilary Putman reconhece duas perspectivas filosóficas gerais. Uma é a perspectiva do realismo metafísico que crê numa relação de correspondência entre a verdade e a referência. Outra, a adoptada pelo autor, é a perspectiva *interiorista* que crê que a verdade é apenas um "tipo de aceitabilidade racional (idealizada) - um tipo de coerência ideal das nossas crenças umas com as outras e com as nossas experiências *tal como essas mesmas experiências estão representadas no nosso sistema de crenças* - e não uma correspondência com "estados de coisas" independentes-da-mente ou independentes-do-discurso" (Hilary Putman, **Razão, Verdade e História**, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1992, pp.77-78).

(9) Trata-se de um conceito de Claude Duchet constitutivo da diferença realista: "Cette socialité (...) est d'abord tout ce qui manifeste dans le roman la présence hors du roman d'une société de référence et d'une pratique sociale, ce par quoi le roman s'affirme dépendant d'une réalité socio-historique antérieure et extérieure à lui " (Claude Duchet, "Une écriture de la socialité" in **Poétique**, nº16, Seuil, Paris, 1973, p.449).

(10) Os "níveis de realidade" são articuláveis com a concepção de mundos possíveis. Estes são, segundo Pavel, entidades abstractas ou construções conceptuais. Esta concepção advém da perspectiva *interiorista* referida por Putman (vide nota 8 deste capítulo). Pavel acrescenta que "la référence des textes de fiction est en principe indéterminée, à l'instar d'une multiplicité de théories, posant chacune son propre

niveau de réalité, la fiction recourt à des bases toujours renouvelées, à des mondes "vrais"-dans-le-système" (Thomas Pavel, **Univers de la Fiction**, ed. cit., pp.66 a 72).

NOTAS DO SEGUNDO CAPÍTULO

(1) Referências biográficas extraídas de Biografia de José Cardoso Pires na obra **Ideologia e Imaginário - Ensaio sobre José Cardoso Pires** por Maria Lúcia Lepecki, Moraes editores, Lisboa, 1977.

(2) PIRES, José Cardoso, Prefácio à edição portuguesa de Roger Vailland, **Cabra Cega**, Editora Ulisseia, Lisboa, 1959.

(3) SARTRE, Jean-Paul, **Qu'est-ce que la littérature?**, Gallimard, Paris, 1948, pp.286-287.

(4) ASTRE, G.-A., **Hemingway por ele próprio**, Portugália Editora, Lisboa, 1968, p.89.

(5) Depoimento de uma conversa com José Cardoso Pires: "Bom, eu fui sempre mais virado para a formação anglo-saxónica. (...) Fui particularmente influenciado pelos Norte-Americanos, e sobretudo pelo Hemingway. E foi muito salutar, porque o Hemingway ensinou-me uma certa economia, principalmente no diálogo" (Mário Ventura, **Conversas**, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1986, p.51).

(6) Afirma John Brown: "Em 1929, Hemingway lançou **A Farewell to Arms**, romance da guerra, e dos melhores, que torna mais compreensível o clima febril do **The Sun Also Rises**. São as experiências da guerra que explicam a desilusão e o cinismo da "geração perdida" (John Brown, **Panorama da Literatura Americana do Século XX**, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1973, p.103).

(7) Cite-se a seguinte passagem: "Se Hemingway, na verdade, se tornou mestre na arte da narração, da descrição, do diálogo (fez escola, neste ponto de vista, em todo um grupo de romancistas americanos contemporâneos), é, antes de mais nada, porque criou, longa e pacientemente, o maravilhoso instrumento que é o seu

estilo. Este tom sempre simples , objectivo e calmo - mesmo quando com dificuldade nos esconde a paixão, a violência ou a angústia -, este tom é acima de tudo o de um estilo. Ora, o estilo, em Hemingway, confunde-se com a arquitectura e mesmo com a moral e a obra: os seus processos formais determinam tudo quanto escreveu" (John Brown, **Panorama da Literatura Americana do Século XX**, ed. cit., p.110).

(8) SARTRE, Jean-Paul, "Explicação de "O Estrangeiro"", Prefácio à edição portuguesa de Albert Camus, **O Estrangeiro**, Livros Unibolso, Lisboa, s/d., p.27.

(9) Ibid., pp. 32-33.

(10) TODOROV, Tzvetan, **Poética da Prosa**, Edições 70, Lisboa, 1979, p.41.

(11) Designação empregue por Eduardo Prado Coelho em "Meios de transporte, amor e morte na poesia portuguesa contemporânea", in **Colóquio - Letras**, nº 92, Julho de 1986, p.47.

(12) Veja-se o modo como o autor caracteriza o "efeito de velocidade": "(...) La vitesse est le triomphe de l'effet sur la cause, le triomphe de l'instantané sur le temps comme profondeur, le triomphe de la surface et de l'objectalité pure sur la profondeur du désir. (...) Triomphe de l'oubli sur la mémoire, ivresse inculte, amnésique. (...) Rouler crée une sorte d'invisibilité, de transparence, de transversalité des choses par le vide. C'est une sorte de suicide au ralenti, par l'exténuation des formes, forme délectable de leur disparition" (Ibid., p.47. Trata-se de uma obra de Jean Baudrillard, **Amérique**, Grasset, Paris, 1986, pp.19-20).

(13) VENTURA, Mário, **Conversas**, ed. cit., p.51.

(14) Trata-se de duas noções de R. M. Albérès referentes à representação da sociedade em textos literários europeus da década de 30 (R. M. Albérès, **Panorama**

de las Literaturas Europeas (1900-1970), Al-Borak, Madrid, 1972, p.235).

(15) Veja-se a citação: " (...) repórteres da aventura eterna: Hemingway, Kessel, Saint-Exupéry. (os seus livros) retraçam o itinerário de Heitor, desse guerreiro aparentemente imortal, e cujo cadáver será arrastado no pó, ou o de Aquiles, num mundo em que apenas os Ulisses sobrevivem" (Jean-Yves Tadié, **O Romance no Século XX**, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1992, p.69).

(16) LODGE, David, **The Modes of Modern Writing**, Edward Arnold Publishers Ltd, London, 1977, p.189.

(17) Ibid., p.189.

(18) Ibidem, p.190.

(19) PIRES, José Cardoso, **Histórias de Amor**, Publicações Europa-América, Lisboa, 1952, pp.24-25.

(20) LODGE, David, **The Modes of Modern Writing**, ed. cit., p.194. E ainda: "Como se vê, o documentário é a base da ficção, nesse romance de testemunho, como em Hemingway, Steinbeck, Malraux, Huxley e Graham Greene" (Leodegário A. de Azevedo Filho, **Situação Actual da Literatura Portuguesa**, Livraria Almedina, Coimbra, 1972, p.23).

(21) Trata-se de uma análise da ficção de José Cardoso Pires e em particular de **O Anjo Acorado**. Situemos então a expressão: "A narração decorre numa terceira pessoa e num cru behaviourismo à Hemingway em que as próprias falas (mesmo internas) apenas interessam como reacção objectivada, sem se constituir numa partitura coral de vozes, estrutura polifónica vocal característica dos dois últimos romances (...)" (Óscar Lopes, **Cifras do Tempo**, Editorial Caminho, Lisboa, 1990, p.293).

- (22) LODGE, David, **The Modes of Modern Writing**, ed. cit., p.194.
- (23) Trata-se de uma noção de Carlos Reis quanto às balizas cronológicas do Neo-Realismo português (Carlos Reis, **O Discurso Ideológico do Neo-Realismo Português**, Livraria Almedina, Coimbra, 1983, p.19.)
- (24) LOURENÇO, Eduardo, "Uma Literatura Desenvolta ou Os Filhos de Álvaro de Campos", in **O Tempo e o Modo**, nº42, Lisboa, Outubro de 1966, p.925.
- (25) Ibid., p.925.
- (26) Ibidem.
- (27) COELHO, Eduardo Prado, **O Reino Flutuante**, Edições 70, Lisboa, 1972, p.10.
- (28) Ibid., p.10.
- (29) LOURENÇO, Eduardo, "Uma Literatura Desenvolta ou Os Filhos de Álvaro de Campos", in **O Tempo e o Modo**, ed. cit., p.929.
- (30) COELHO, Eduardo Prado, **O Reino Flutuante**, ed. cit., p.155.
- (31) Ibid., p.156.
- (32) Ibidem.
- (33) SACRAMENTO, Mário, **Fernando Namora**, Arcádia, Lisboa, 1967, p.95.
- (34) Ibid., p.95.
- (35) Ibidem, p.137.
- (36) COELHO, Eduardo Prado, **O Reino Flutuante**, ed. cit., p.144.

(37) Ibid., p.126.

(38) Ibidem.

(39) CRUZ, Liberto, **José Cardoso Pires**, Arcádia, Lisboa, 1972, p.9.

(40) Ibid., p.9.

(41) VENTURA, Mário, **Conversas**, ed. cit., p.51.

(42) PIRES, José Cardoso, **E Agora, José?**, Moraes editores, Lisboa, 1977, p.98.

(43) COELHO, Eduardo Prado, **O Reino Flutuante**, ed. cit., p.127.

(44) ALBÉRÈS, R.-M., **Panorama de las Literaturas Europeas (1900-1970)**, ed. cit., p.272.

(45) SACRAMENTO, Mário, **Fernado Namora**, ed. cit., p.137.

(46) Veja-se a seguinte observação: "Nisto os romances de Augusto Abelaira cumprem muitíssimo bem um preceito da filosofia moderna: são existenciais." (João Gaspar Simões, **Crítica III - Romancistas Contemporâneos (1942-1961)**, Delfos, Lisboa, s/d., p.449).

(47) SARTRE, Jean-Paul, **O Existencialismo é um Humanismo**, 3ªed., Editorial Presença, Lisboa, 1970, p.213.

(48) Zima regista uma articulação entre a crise da subjectividade e a indiferença na vida social que se manifesta pela significação de "uma realidade destituída de sentido" (Pierre V. Zima, **L'Indifférence Romanesque**, Le Sycomore, Paris, 1982, pp.78 e 84-85).

(49) LOURENÇO, Eduardo, **Prefácio a Mudança de Vergílio Ferreira**, 4ª ed.,

Livraria Bertrand, Lisboa, 1978, p.10.

(50) MELO E CASTRO, E. M. de, **As Vanguardas na Poesia Portuguesa do Século XX**, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Lisboa, 1980, pp.71-72.

(51) MOUNIER, Emmanuel, **Introdução aos Existencialismos**, Livraria Moraes editora, Lisboa, 1963, p.35.

NOTAS DO TERCEIRO CAPÍTULO

(1) ABELAIRA, Augusto, Entrevista a *Expresso*, Lisboa, 4-1-1986.

(2) Como acentua Carlos Reis em relação a afirmações deste teor da autoria de Eduardo Prado Coelho, em *O Reino Flutuante*: "Não se tratará propriamente da certidão de óbito do Neo-Realismo (os movimentos literários resistem sempre à rigidez das balizas cronológicas), mas o que é facto é que estas palavras não deixam de ser significativas; (...) elas deixam perceber que, de certa forma, estavam criadas as condições para o estudo global do que foi o Neo-realismo." (Carlos Reis, *O Discurso Ideológico do Neo-Realismo Português*, Livraria Almedina, Coimbra, 1983, p.15).

(3) COELHO, Eduardo Prado, *O Reino Flutuante*, Edições 70, Lisboa, 1972, pp.127-128.

(4) *Ibid.*, p.136.

(5) *Ibidem*, p.141.

(6) COELHO, Eduardo Prado, *A Palavra sobre a Palavra*, Portucalense Editora, Porto, 1972. p.45.

(7) Trata-se do primado do conteúdo nas formulações discursivas neo-realistas salientado por Carlos Reis: "Assim, esboçando pistas de reflexão que conduzem à problemática da representação e das concretas estratégias discursivas que a concretizam, Mário Dionísio de certa maneira punha em causa um ponto particularmente sensível na teoria literária neo-realista: o absoluto primado do conteúdo" (Carlos Reis, *O Discurso Ideológico do Neo-Realismo Português*, ed. cit., p.62)

- (8) COELHO, Eduardo Prado, **A Palavra sobre a Palavra**, ed. cit., p.45.
- (9) Ibid., p.47.
- (10) Ibidem.
- (11) Ibid., p.48.
- (12) LOURENÇO, Eduardo, **Sentido e Forma da Poesia Neo-Realista**, Editora Ulisseia, Lisboa, 1968, p.11.
- (13) LOURENÇO, Eduardo, "Uma Literatura Desenvolta ou Os Filhos de Álvaro de Campos", in **O Tempo e o Modo**, nº42, Lisboa, Outubro de 1966, pp.928-929.
- (14) LOURENÇO, Eduardo, **Sentido e Forma da Poesia Neo-Realista**, ed. cit., p.32.
- (15) Leia-se uma especificação da concepção artística relevante no Neo-Realismo português: "(...) uma relação de solidariedade do escritor para com os fenómenos que o rodeiam, relação essa que só pode concretizar-se cabalmente nos termos realistas que "a expressão estética da realidade " pressupõe" (Carlos Reis, **O Discurso Ideológico do Neo-Realismo Português**, ed. cit., p.30).
- (16) Sabemos, no entanto, que um crítico, ligado ao movimento neo-realista num período posterior ao seu início, Alexandre Pinheiro Torres, não aceita a divisão em primeira e segunda fases, conforme tese defendida na sua obra **O Movimento Neo-Realista em Portugal na sua primeira fase**, Instituto de Cultura Portuguesa, Lisboa, 1977.
- (17) Textos reunidos, sensivelmente entre estas datas, no volume **O Reino Flutuante**.
- (18) É esta designação que E. Prado Coelho aplica à produção ensaística deste autor

(Eduardo Prado Coelho, **O Reino Flutuante**, ed. cit., p.37 e p.150).

(19) Depoimento de Fernando Azevedo em "Do Hermínius ao Grupo Surrealista", in **Expresso**, Lisboa, 24-4-1982.

(20) Caso de Mário Dionísio e de Joaquim Namorado, em entrevistas à **Revista-Expresso** de 24 de Abril de 1982 aquando da Exposição da Fundação Gulbenkian sobre "Os Anos 40 na Arte Portuguesa".

(21) Texto inserido na mesma **Revista-Expresso** acima mencionada.

(22) COELHO, Eduardo Prado, **O Reino Flutuante**, ed. cit., p.153.

(23) LOURENÇO, Eduardo, **Sentido e Forma da Poesia Neo-Realista**, ed. cit., p.257 e p.117.

(24) Como acentuou Alexandre Pinheiro Torres, quando refere os inícios da constituição da doutrina neo-realista: "Há muito que os destinos individuais haviam passado a depender, em muito mais larga extensão do que antes, dos acontecimentos públicos" (Alexandre Pinheiro Torres, **O Neo-Realismo Literário Português**, Moraes editores, Lisboa, 1977, p.17).

(25) REIS, Carlos, **O Discurso Ideológico do Neo-Realismo Português**, ed. cit., pp.144 a 146.

(26) Conforme conclui Eduardo Lourenço: " (...) o neo-realismo não é uma revolução poética." E ainda: "Mas o facto permanece de uma espécie de suspensão no processo de libertação formal decisiva que o Modernismo encetara" (Eduardo Lourenço, **Sentido e Forma da Poesia Neo-Realista**, ed. cit., pp.258-259).

(27) Alexandre Pinheiro Torres afirma o seguinte: "Como o Neo-Realismo admite, além disso, como pressuposto ideológico, o socialismo de inspiração marxista-

leninista, procurei situá-lo e defini-lo como plataforma de superação do socialismo utópico de oitocentos, subjacente ao Realismo-Naturalismo da geração de 1870 e seus herdeiros espirituais do século XX" (Alexandre Pinheiro Torres, **O Neo-Realismo Literário Português**, Moraes editores, Lisboa, 1977, p.7).

(28) FOKKEMA, Douwe W., **História Literária - Modernismo e Pós-Modernismo**, Vega, Lisboa, s/d., p.65.

(29) LOURENÇO, Eduardo, "Presencismo(s) ", in **Diário Popular - Artes e Letras**, Lisboa, 1978.

(30) Os textos aqui referidos realçam a vertente realista e anti-idealista da doutrina neo-realista em detrimento do que consideram ser a referência de cunho abstracto das problemáticas presencistas e o abstencionismo praticado pelos seus cultores: Mando Martins, "Literatura humana", in **Sol Nascente**, 4, Porto, 1937, p.11; Rui Monteiro, "O destino de dois humanismos", in **O Diabo**, 303, Lisboa, 1940, p.2 e Coriolano Ferreira, "Reflexões sobre a inutilidade da arte", in **Sol Nascente**, 22, Porto, 1938, p.3 (Carlos Reis, **O Discurso Ideológico do Neo-Realismo Português**, ed. cit., pp.52 a 54). É de realçar ainda as posições antagónicas que atravessaram a cena literária portuguesa das décadas de 30 e de 40: "as posições antagónicas que são bem conhecidas e que dominaram a cena cultural portuguesa a partir do final dos anos 30: ou se era apologista fervoroso do Neo-Realismo ou se era detractor sistemático, e os motivos por que se era assim ou de outro modo nem sempre eram propriamente de ordem estética" (Carlos Reis, **O Discurso Ideológico do Neo-Realismo Português**, ed. cit., p.9).

(31) LOURENÇO, Eduardo, **Sentido e Forma da Poesia Neo-Realista**, ed. cit., pp.141 a 143.

(32) *Ibid.*, p.142.

- (33) AZEVEDO, Fernando, "Do Hermínius ao grupo Surrealista", in **Expresso**, Lisboa, 24-4-1982.
- (34) COELHO, Eduardo Prado, "Sobre o conceito de modernidade", in **A Palavra sobre a Palavra**, ed. cit., pp.7 a 18.
- (35) FOKKEMA, Douwe W., **História Literária - Modernismo e Pós-Modernismo**, ed. cit., pp.29-30.
- (36) VASCONCELOS, Mário Cesariny de, **Aqui e Além**, nº3 , p.53.
- (37) LOURENÇO, Eduardo, **Sentido e Forma da Poesia Neo-Realista**, ed. cit., p.141.
- (38) VENTURA, Mário, **Conversas**, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1986, p.51.
- (39) COELHO, Eduardo Prado, **O Reino Flutuante**, ed. cit., pp.31 a 42.
- (40) MOURÃO-FERREIRA, David, **Vinte Poetas Contemporâneos**, 2ª ed., Ática, Lisboa, 1980, p.271.

SEGUNDA PARTE

A CONSTITUIÇÃO SOCIOCULTURAL DA PERSONAGEM (A.A. e D.)

CAPÍTULO UM: O ideal, o concreto e o típico na representação do masculino (A.A.)

1.1. O homem ideal e o típico

O conjunto de textos ensaísticos de J.C.P. tais como o Prefácio à **Cabra Cega** de Roger Vailland (**Drôle de Jeu**, 1945) e o ensaio **Cartilha do Marialva** constitui uma base para o estudo dos posicionamentos culturais do autor no período da sua carreira literária que nos interessa analisar.

O primeiro é um texto escrito em finais de 58 ou princípios de 59 e constitui de certa forma um esboço do ensaio **Cartilha do Marialva** cuja primeira edição é de 1960. É interessante notar que, quer o Prefácio quer o Ensaio, são posteriores à publicação de A.A. (1958) mas estes três textos formam uma unidade ⁽¹⁾ - pelas constelações reflexivas e por uma enunciação romanesca - quanto à constituição do que poderíamos chamar um homem ideal segundo J.C.P., por sua vez inspirado directamente no "libertino redescoberto" de Roger Vailland. J.C.P. considera que Vailland apreendeu a sua filosofia de vida criando o seu homem-só, "o herói de crise" como uma actualização de um tipo de indivíduo característico do Iluminismo europeu.

Nestes dois textos ensaísticos, J.C.P. traçou os contornos culturais, sociais e políticos do homem do seu tempo. Situando-o com mais rigor cronológico: o homem em Portugal depois de 1945. Convém ainda precisar que o homem de J.C.P, em Portugal, depois de 45, é o homem pertencente à classe média ou alta, ou seja, o homem socioculturalmente privilegiado, que tem consciência desse privilégio e da sua inserção no mundo contemporâneo.

Se o Prefácio à **Cabra Cega** nos dá os primeiros traços desse homem ideal (ainda demasiado próximo do de R. Vailland), já a **Cartilha do Marialva** ou das **Negações Libertinas** alude ao homem ideal tendo em conta várias coordenadas do

contexto português.

Consideramos, assim, que o homem ideal de J.C.P. se encontra configurado através das reflexões contidas na **Cartilha do Marialva** que apontam para um tipo de comportamento e de mentalidade citadinos marcados pela experiência e pelo rigor na análise da realidade. Por sua vez, o "homem-típico" de J.C.P. ("homem-típico" é expressão usada por J.C.P. no Prefácio referido e aplicado às personagens de Roger Vailland: "o seu "homem típico"") é João de A.A. (de certa forma, duplicado pela voz do narrador de nível extradiegético) e o narrador homodiegético de D., visto que Tomás Manuel é o marialva ou a negação libertina, i.e., a personagem representa uma mentalidade marcada por uma visão estática da sociedade e do mundo.

Ora, comparando o homem ideal com o homem-típico, a descoincidência que se regista é a de qualquer figuração desejada em relação a uma real. Mas esta discrepância não é somente a inevitável, a sempre existente entre o que se deseja idealmente e aquilo que existe. Ela implica uma negatividade do real que é explicada por Portugal, espécie de esfinge inscrita no horizonte de toda a obra de J.C.P. e que surge como um país cuja opção política dominante configura uma economia e uma fisionomia social de cariz provinciano comportando formas de irracionalismo.

O homem ideal, segundo J.C.P., é, em primeiro lugar, um homem do seu tempo, do mundo contemporâneo. Sendo esta característica afirmada em finais dos anos 50 em Portugal, tal noção de homem implica necessariamente um homem citadino, informado do que se passa no mundo, na tradição do Iluminismo racionalista europeu. Quer dizer: um homem com um comportamento deliberado em todos os campos da vida: "É preciso dar crédito e autoridade à Razão para que o acaso se não constitua soberano" - é a citação do Cavaleiro de Oliveira que constitui a epígrafe à **Cartilha do Marialva**. De facto, o autor valoriza as práticas racionalistas de "homens-sós" europeus que usam a Razão (como orientadora de um espírito de inovação) contra o acaso da natureza e a fatalidade da tradição rural. E

dá como exemplo os Jogadores dos Jogos-por-Dentro como D. Luís da Cunha, Cavaleiro de Oliveira, Casanova e Bernis, os quatro parceiros referidos no primeiro capítulo da **Cartilha do Marialva**.

A justificação, para a referência ao "libertino redescoberto" de Roger Vailland como modelo e exemplo do homem ideal de meados do nosso século, encontra-se nos textos ensaísticos de J.C.P. já mencionados. Segundo o escritor, Vailland criou "o herói de crise" nos "períodos de crise", i.é, um personagem só, exposto "à derrocada, à alienação colectiva ou às perseguições". A crise aqui referida, a crise do tempo de Vailland é de facto a Segunda Guerra Mundial, a ocupação nazi e a Resistência francesa. Será esta crise histórica (provavelmente a mais grave deste século) que orientará a procura de um modelo e de um ideal humano, atitude verificada noutras situações de conflito social. Vailland encontra esse modelo no libertino de Setecentos, actualiza uma prática de vida e cria personagens como Marat da **Cabra Cega** por exemplo, que, para se defender da derrocada histórica, tem necessidade da Razão e de que esta trace planos, pondo-os em prática com alma de jogador porque, como diz J.C.P. no Prefácio referido, "tudo são obras de cálculo".

1.2. A pré-figuração de uma revolução

Esta actualização do libertino é justificada por um suposto paralelismo histórico entre meados de Setecentos e a década de 40 do nosso século: a França de meados do século XVIII encontra-se inundada pelo fermento da Revolução Francesa (como diz J.C.P.) enquanto, na década de 40, foi considerada possível uma revolução socialista em França por certos estratos revolucionários. Em Portugal, também o fim da guerra fez esperar o final da ditadura militar. Ora, se a Revolução Francesa se deu em finais de Setecentos, o Socialismo (como então era desejado pelos mais revolucionários) não se realizou em nenhum país do bloco ocidental. Na **Cabra Cega**, Marat diz a Rodrigo:

"Antes de 39, em França, não era o *never more* do vencido da guerra de Espanha, mas um perpétuo *not yet*, ainda não. Ainda não era a hora do combate, (...). Agora lutamos, a esperança está próxima, vamos modificar a face do mundo, abrir o casulo onde se agita já o homem novo; o trabalho começou. Tudo pode falhar ainda, mas a batalha está a correr e o resultado depende do que nós formos capazes de fazer; temos o nosso destino nas mãos: nunca houve tanta esperança sobre a Terra!" (2)

O momento presente, referido neste extracto do romance de Vailland, é o ano de 1944, em Paris, período em que as suas personagens vivem para o futuro, para a Revolução e para o nascimento do "homem novo" de que fala Marat.

No entanto, convém lembrar que os universos romanescos de Vailland da década de 60 se modificam estruturalmente. Diz J.C.P., na **Cartilha do Marialva**, numa nota entre parêntesis acrescentada à 2ª edição de 1966: "Assim se encerra, penso eu, o ciclo do libertino (redescoberto) numa actualidade cujo clima histórico o tornava cada vez mais *facultativo*" (3). Trata-se de um clima de indiferença cívica em que o homem da cidade se despolitiza conforme explica J.C.P. na referida nota (referindo-se à década de 60 em França) e em que o libertino, homem-só caracterizado por pensar o mundo em perspectivas universais, perde a razão de ser. Assim, diz-nos ainda J.C.P. na mesma nota: "prova-o definitivamente um certo Duc que se contenta com *La Fête* de uma vida muito privada para manter o fogo sagrado da libertinagem" (4).

Em 59, J.C.P. lembra o libertino redescoberto de Vailland, o de 44, Marat da **Cabra Cega**. Em 60, aparece a **Cartilha do Marialva** afirmando que Portugal, em comparação com a Europa, se afirma pelo negativo, com passo desacertado com a História das sociedades ocidentais e em que o Marialva (que é o antilibertino

português) pontifica. De facto, o Marialvismo é um profundo desdém (um "não") por todas as coisas de espírito sendo um provincianismo cultural e ideológico como "o culto do bom senso, do respeito aos poderes que Deus pôs sobre a terra" ⁽⁵⁾. Conclui J.C.P.: "Toda a meditação sobre o marialvismo pressupõe meditação sobre as influências irracionistas na sociedade portuguesa. O litígio campo-cidade mostrar-se-á ainda válido" ⁽⁶⁾.

Ora, é neste contexto sociocultural, definido na **Cartilha do Marialva**, que o homem-típico de J.C.P. vive e se define. Primeiramente, temos João (A.A.) que, aliás, é a única personagem masculina dos três romances em análise configurada pela problemática desenvolvida na **Cartilha do Marialva**. João é ainda configurado pelos acontecimentos europeus da década de 40 e, nesta medida, surge, na sua constituição, um horizonte de expectativa decorrente da ambiência sociocultural representada em **Cabra Cega** de R. Vailland. Assim, a personagem João é configurada por um conflito - que se evidenciará como irresolúvel - entre o provincianismo português enquanto postura ideológica dominante e o modelo de empenhamento social vivido durante a Resistência europeia à ocupação nazi. O primeiro é rejeitado liminarmente e o segundo é idealizado porque foi uma realidade que não foi vivida em Portugal. Então poder-se-á concluir que a representação do homem concreto - que João é enquanto homem típico- é paradoxalmente uma configuração inviável na medida em que o que existe é rejeitado e aquilo a que se aspira surge como impossível. Daí o carácter de inacção e de estagnação que marca a constituição das personagens (João e também Guida) apesar do primado da inteligência e da capacidade de algum rigor na análise do mundo. De facto, o espaço ocupado por João (como, de um modo similar, pelo narrador homodiegético de **D.**), em termos sociais, é uma terra de ninguém que efectivamente só tem existência abstracta. A "esfera de acção" desta personagem é nula, não conseguindo constituir-se como um sujeito real no enunciado romanesco.

1.3. A geração de 45

Para além da caracterização da personagem, convém lembrar que João, mais do que qualquer outra personagem masculina dos textos em análise, corporiza a negatividade portuguesa visto que não chega a ser a negação de nenhuma das duas figuras referidas: não é marialva; portanto não é a negação libertina, mas simultaneamente é configurado por ambiguidades quanto às suas características físicas e sociais que não autorizam afirmar que seja uma corporização evidente do libertino. Se não, vejamos:

"(...) todo ele, (...) tinha um aspecto terra a terra: (...) cor e modos de camponês - melhor: de descendente de camponês (...).

Este ar de terra a terra é fácil de perceber-se nalguns infantes da lavoura que gastam a maior parte da vida nas grandes capitais. (...) Julgam, em suma, a cidade à medida da aldeia (...).

"Como os velhos reis", costumava dizer o homem do carro vermelho; e nisso havia uma pontinha de desdém até por ele próprio (...).

No entanto, ele, indivíduo de modos terra a terra, não se podia comparar a qualquer dos ditos infantes da lavoura (...)" (A.A., 10-11).

Este longo extracto do início do texto romanesco aponta as ambiguidades de João: não é um infante da lavoura mas tem modos e físico "de descendente de camponês". Por outro lado, o seu modo de vida tem semelhanças com o dos ditos infantes da lavoura. Só o comportamento cultural é distinto, pois João não "julga a cidade à medida da aldeia" (verdadeiro pressuposto marialva, segundo J.C.P.) mas,

simultaneamente, passeia-se na aldeia "como os velhos reis" ainda que não o faça de uma forma convincente. Poderemos concluir que João é um indivíduo dividido por contradições socioculturais, aliás coincidentes com as que configuram outras personagens ou figurantes do mesmo espaço: o "espaço do jogo" (7).

Estas contradições não se manifestam a nível psicológico ou a nível estritamente individual, como seria legítimo supor-se, visto tratar-se da caracterização de uma personagem principal. Neste ponto, o behaviourismo, quer na caracterização de personagens quer na própria instância da narração pode compreender-se à luz de um conjunto de posicionamentos culturais por parte do autor empírico. De novo somos obrigados a lembrar o Prefácio referido e **Cartilha do Marialva** onde se esboça o homem ideal de J.C.P.. Ora, nenhum dos dois textos revela a mínima preocupação com um retrato psicológico como componente importante na constituição da personagem masculina. O homem ideal, inspirado no libertino de Setecentos, i.e., o herói de crise e homem-só, caracterizado pela convicção da necessidade de uma análise sociocultural da sociedade, exclui a possibilidade do confessionalismo narrativo, mesmo quando se trata de uma primeira pessoa narrativa (caso do narrador homodiegético de D.).

O posicionamento cultural, escolhido por J.C.P., comporta um homem ideal que é o libertino redescoberto e adaptado ao nosso tempo. Este homem ideal é sobretudo sinónimo de um comportamento cultural que considera a vida como um Jogo em que é necessário aprender as regras e exercitar as práticas. Para este homem, o percurso existencial, deste modo concebido, exclui a definição psicológica ou a convicção moral enquanto factores ou marcas de um percurso individualizado. Se o focalizador não pode negar por completo um comportamento ligado a uma subjectividade, esta não se encontra no centro da constituição da personagem. O problema não será negá-la; é valorizá-la ou não. Ora os problemas subjectivos, nos romances em análise, aparecem sob a forma de manifestações de comportamento humano, i.e., enquanto soluções de acção (o "como fazer"). Daí que as personagens sejam constituídas a partir do seu comportamento, do seu

exterior pela focalização externa e por um registo de tipo behaviourista como o único meio de acesso à autenticidade da personagem. É o caso do narrador-personagem (D.), que, ainda que inscrito no texto por uma primeira pessoa, não se constitui discursivamente como um indivíduo portador de uma individuação. Outro exemplo - este oposto mas revelador - é Guida em quem a subjectividade surge sob a forma de egocentrismo e associada à má poesia. Estas duas componentes qualificativas são resultantes das focalizações predominantes de João e do narrador heterodiegético que criticam, desvalorizando, a expressão dessa subjectividade.

Em suma, a subjectividade da personagem é desvalorizada pela focalização narrativa e remetida para o domínio de uma espécie de manifestação menor e inautêntica da personagem. São os comportamentos, registados à luz de opções socioculturais do focalizador, que definem as personagens principais de J.C.P.. A este propósito, Guida é exemplo flagrante pois nenhuma personagem consegue dar a ver de uma forma tão clara o desfasamento entre o que diz, o que deseja (o confessional, o ideal, etc.) e o que faz. O narrador constitui-a, através do ponto de vista de João, no mau exemplo da mulher privilegiada, inconsciente do seu comportamento de casta, sendo valorizado e realçado, como modo cognitivo, o comportamento da personagem e não a sua subjectividade individual considerada falsa (quando comparada com o comportamento).

Veja-se, a este propósito, a desvalorização da psicologia por Roger Vailland. Escreve Marat no seu diário íntimo em **Cabra Cega**:

"O escritor deverá reagir como eu: a psicologia, à medida em que se tornou numa ciência (com Freud, Pavlov), deixou de ser matéria para uma obra de arte; daqui a cinquenta anos não-de espantar-se do romance psicológico como hoje da alquimia. O que acima de tudo me interessa é a luta consciente e voluntária do homem contra o mundo, em todos os seus aspectos; (...)" ⁽⁸⁾.

De modo semelhante, encontramos em certos textos ensaísticos a mesma desvalorização do confessionalismo em textos literários, ainda que vista através de outro ponto de vista que poderíamos designar por antropológico-cultural. Um exemplo desse ponto de vista é um estudo de Michel Foucault em que o autor analisa as representações sociais da sexualidade coincidentes com o desenvolvimento do capitalismo. No seguimento da sua análise, conclui que, nos tempos modernos, se registou uma mudança na literatura: "de um prazer de contar e de ouvir, que estava centrado na narração heróica ou maravilhosa das "provas" de bravura ou de santidade, passou-se para uma literatura ordenada à tarefa infinita de fazer erguer do fundo de cada um, entre as palavras, uma verdade de que a própria forma da confissão faz cintilar como sendo o inacessível" (9).

Com efeito, este pensador é de opinião de que a confissão, prática das sociedades ocidentais, em vez de constituir uma inovação libertadora, significa uma sujeição, a submissão a relações de poder instituídas que, no século XIX, criam "duas modalidades de produção do verdadeiro: os processos de confissão e a discursividade científica" (10).

Convém lembrar que data do último pós-guerra a apreciação negativa do romance psicológico de índole realista. Já analisámos, no capítulo precedente, a problemática existencial do pós-guerra expressa em romances que representam o "mundo da existência". Por outro lado, o uso do registo behaviourista - registo este evidente em A.A.- significa, entre outros aspectos, a descrença existencialista quanto a uma apreensão do real através de categorias globais e pré-estabelecidas visto que a realidade só pode ser compreendida pela suas manifestações exteriores. A este propósito, notem-se as referências feitas por J.C.P. ao "contar e ouvir", às fábulas "no sentido em que se trata de uma narração de sucessos inventados para instruir ou divertir" - como surge enquanto nota no final de A. A. -, aos "contadores de histórias" (como se reconhece a si próprio o personagem-narrador de D.) como componentes de uma representação narrativa que privilegia a

exteriorização por oposição ao confessionalismo marcado pela interioridade.

Se existe, nos universos romanescos de J.C.P., personagem masculina que se confronte com o homem ideal - como aquele que desvaloriza o confessionalismo e a psicologia como Marat - é de facto João. Confronto este que vem à superfície do discurso romanesco não tanto no evento-situação que constitui o presente diegético do texto (a tarde de João e de Guida passada em S. Romão), mas sobretudo nas analepses decorrentes da memória de Guida na sua procura em perceber o passado do companheiro, João, porque foi na sua juventude, em 45, que ele se confrontou com os seus ideais já que, no presente, se limita a ser "um desinteressado (...), um derrotista, um acomodado brilhante que navega na crista da vaga" (A.A., 47), segundo expressão de um qualquer conhecido dele dos anos de 45.

Já nos referimos em que medida é que a data 1945 é um marco histórico para a Europa e para Portugal. A importância desses anos, sabemos-la através de uma fala do próprio João: "A mocidade de 45 tinha o romantismo das certezas. Encontrava-se na grande volta da História e a História havia de ser dela" (A.A., 43).

Tudo leva a crer tratar-se de uma juventude construída no optimismo social e na certeza de um devir histórico conforme as expectativas criadas (lembremos a exclamação de Marat: "Nunca houve tanta esperança na Terra!"). Mas repare-se na contradição dos dois termos definidores da geração: o romantismo que significa, neste contexto, idealização e possibilidade de ilusão e as certezas significando o oposto. Efectivamente, a narrativa irá provar que a realidade portuguesa posterior a 45 desmentirá as certezas da juventude de 45 tal como a personagem João se constituirá, no enunciado narrativo, pela discrepância entre o comportamento e a afirmação abstracta das suas intenções. Neste sentido, como explica Jean-Yves Tadié, o enunciado narrativo do século XX proclama "o triunfo da exterioridade" e a decorrente constituição da "personagem como objecto". A personagem do romance do século XX - que, para este autor, é uma "personagem sem pessoa" - sofre uma despersonalização devida à evolução histórica e social marcada pelas guerras mundiais e os totalitarismos ⁽¹¹⁾. Deste modo, o homem concreto - dimensão

existente na personagem João no presente diegético - é decorrente da dissolução de uma identidade inscrita como um ideal de vida na medida em que aponta apenas um projecto ("o romantismo das certezas") que se esvaziou porque não foi correspondido pela realização efectiva.

1.4. O provisório social e individual

Veja-se como os anos da juventude de João são representados no enunciado narrativo: vivia num quarto alugado, povoado de máximas, de imagens referentes à esperança numa sociedade diferente. Não está dito explicitamente no texto ficcional mas pode-se concluir da análise do mundo real de referência que João, como outros jovens da mesma geração, tinha sido incapaz de levar a sério os ideais burgueses como também tinha recusado "fazer carreira". Supõe-se que a sua vida de jovem foi atingida pelo carácter provisório de tudo o que fazia devido à expectativa de cariz político ("a História havia de ser dela"). Pensamos que este carácter de provisório - afinal tão importante para caracterizar João (como também, aliás, o personagem-narrador de D.) - se associa à problemática do Jogo segundo o libertino. Quer dizer: na atitude libertina, encontra-se implícito um irrespeito pela sociedade (que é sempre a organização da realidade por outros e para outros); por isso, o Jogo, como parâmetro do comportamento, é uma alternativa, uma forma de resistência aos valores institucionalizados. E ainda um modo de estratégia num mundo em crise visto a realidade ser apreendida como contingente. No comportamento de João, a pesca do mero funciona como um Jogo assim como existem elementos lúdicos no seu relacionamento com Guida na tarde de S. Romão e, já anteriormente, no seu posicionamento em relação aos seus conhecidos no serão da casa da Parede.

Estamos a referir-nos a dois tipos de provisório em relação a João, pois a primeira situação mencionada refere-se aos tempos de 45 em que o carácter provisório do mundo se relacionava com a expectativa de uma modificação histórica, enquanto a segunda se refere a uma situação provisória decorrente de

estagnação individual que surge em articulação com o presente diegético do texto ficcional. O que significa, como conclusão, que o Jogo e o carácter provisório, a ele ligado, se encontram sempre presentes ao longo deste texto como portadores de significação. Ora, o Jogo enquanto parâmetro do comportamento existencial implica uma apreensão desnaturalizada da realidade e a consideração da relatividade dos acontecimentos no tempo.

A convicção de que o provisório é uma característica marcante do mundo está associada a um certo tipo de sensibilidade que poderemos chamar "uma sensibilidade relativista" ⁽¹²⁾, lembrando a noção de Michel Maffesoli que define um tal tipo de sensibilidade como a que implica uma concepção de sujeito individual mortal segundo uma configuração definida por Gianni Vattimo como o conjunto das "características efémeras do existir" ⁽¹³⁾, conjunto este que inviabiliza a consideração tradicional da subjectividade individual como um todo coeso e estável.

Retomando a nossa análise da intersecção do homem ideal e do homem concreto João em 45, pensamos que, nesses anos, a personagem foi um "intelectual desempregado", definição, aliás, coincidente com a de Marat em *Cabra Cega* de R. Vailland, i.e., activo politicamente mas sem fazer carreira dessa actividade. Trata-se efectivamente de um tipo de comportamento que é tido como próprio de uma determinada época pois, como há-de comentar Guida para si, na tarde de S. Romão, "cada juventude tem o seu código" (A.A., 81).

É afirmado, no texto ficcional, através da modalidade de discurso narrativo iterativo ⁽¹⁴⁾, que João tinha trabalhado numa sociedade do pai mas que o seu comportamento social subversivo o tinha obrigado a demitir-se. Seguem-se empregos de ocasião e viagens, ou seja, vida de estudante alimentada por ideais e por uma antecipação de um futuro glorioso. Note-se o paralelismo entre João e Marat. Deste último, diz o narrador de *Cabra Cega*: "Marat pensava que apesar do que dissera se sentia tão jovem como Rodrigo: como a ele, nada o prendia: situação, lar. Toda a sua vida estava no futuro" ⁽¹⁵⁾.

Quanto à vida sentimental, João surge como "o amigo sem amores" pela

memória de Guida. Tal como a sua situação socioprofissional, a sentimental não se encontra definida. João não apenas não tem profissão nem "fez carreira" como também não teve nem parece ter laços sentimentais ou contratuais que o liguem a alguém ou a uma estrutura familiar. É, portanto, um desenraizado, um "desempregado" por opção deliberada, ou, o que é mais rigoroso, em consequência de opções cívicas que obviamente passam sobretudo pela rejeição do modo de organização da realidade.

Em 45, ainda "toda a sua vida estava no futuro" e esse presente era avaliado em função de um homem ideal constituído por expectativas de uma sociedade diferente. Em 57, o texto configura João duplamente desempregado pela não integração social (continua sem profissão e sem lar) e pela desilusão do pós-45, uma vez que não se registou nenhuma mudança marcante na sociedade portuguesa do ponto de vista social ou político.

Chegamos, deste modo, ao homem-típico de J.C.P. que aparece concretizado nas personagens de João (A.A.) e do personagem-narrador (D.). Este homem-típico resulta do cruzamento do homem ideal (libertino redescoberto e herói de crise) com o homem concreto configurado pela realidade portuguesa. Ora, a realidade portuguesa dá-lhe muito poucas possibilidades de realização e faz do homem concreto uma abstracção. Em suma: o homem-típico encontra-se destituído de uma vida futura escolhida por si próprio sendo, conseqüentemente, o presente vivido um tempo sem dinâmica de transformação. Esta ausência de realização surge subjacente aos dois textos narrativos sob várias formas. Em A.A., surge sob a forma da estagnação a que se encontram votados João e Guida, e também as personagens secundárias presentes no serão da casa da Parede. Em D., surge sob a forma de circularidade da história (a diegese é aberta) e simultaneamente do movimento do próprio personagem-narrador à volta da matéria visada visto que a viagem à roda do quarto é uma alusão paródica a *Voyage autour de ma chambre* de Xavier de Maistre, por sua vez já parodiada (também como alusão) no início do texto de Almeida Garrett *Viagens na minha terra*. Vejam-se ainda as isotopias de

impossibilidade e de frustração que se marcam no final do texto narrativo: "Pensa na manhã e espera. Espera. Espera o sono. O sono. Sono..." (D., 363).

Efectivamente, a ausência de realização é uma figura semântica subjacente às personagens de João e do narrador homodiegético (D.) mas também subjaz às personagens Guida e M.M. (como veremos mais adiante). J.C.P., no seu texto ensaístico sobre D. ("Memória Descritiva"), classifica a frustração e a sublimação como a "nossa impotência" (A.J., 163), referindo-se às duas componentes como características da vivência portuguesa. Aliás, todo o texto ensaístico é uma dissertação sobre as desfigurações e as desfocagens que presidem à constituição da diegese do romance D., visto que o enunciado narrativo é atravessado pela convicção de que, na sociedade portuguesa, "o que importa *está ausente mas real*" (A.J., 172) em resultado da ausência de realização política e social numa sociedade em estado de censura. Veja-se ainda a afirmação de Eduardo Prado Coelho, no seu Prefácio a D.:

"O universo do autor, no seu jeito assumido de tapeçaria medieval, *é um universo que definitivamente é e interminavelmente está a deixar de ser*. Praticamente, todo o *fazer* nos surge secundarizado. Ou *é um fazer que se adia*, deslizando para o lado do jogo, como nos anjos eternamente ancorados do livro que a uma tal imagem vai buscar o seu título. Ou *é um fazer que se converte ele mesmo em indício*, isto é, em *modalidade do ser* (do *ser* que é na iminência de *deixar de ser*, do *ser* que é um *deve ser*)⁽¹⁶⁾.

1.5. A ausência de vida sentimental

A ausência de realização e a frustração consequente como isotopias

temáticas - reiteração de elementos semânticos que esbate e abstractiza os presentes diegéticos de ambos os romances - adquirem expressão correspondente na ausência de vida sentimental de João: "'Amores enquanto estudante, não', (...) 'Pelo menos que se soubesse'" (A.A., 82), diz alguém que o conheceu em jovem. Mais velho, a única relação amorosa dá-se com uma dactilógrafa de repartição que "trouxe para o quarto" (A.A., 86). Aparentemente trata-se de uma situação normal. Só que, enquadrando esta situação no contexto social da época, é João que a trouxe para o quarto no sentido em que essa mulher foi viver com ele por falta de alternativa de vida ou por perda de reputação que a desclassificou socialmente. Não que o enunciado explicita as implicações individuais e sociais dessa ligação, mas estão lá indirectamente todos os indícios: "Regresso a Portugal; a dactilógrafa mostra-lhe as cartas dum colega apaixonado. Terceiro-oficial ou coisa parecida. O nosso herói tem um trabalhão a convencê-la a deixar o quarto com janela para o Tejo. Consegue-o" (A.A., 86). Esta vitória relativa significa, no jogo amoroso, superioridade masculina, controlo da situação amorosa por parte do homem, sendo a mulher a parte passiva de situações em que se vê envolvida sem as escolher. Nesta personagem secundária, é pressuposto que se trate da representação de uma mulher que não aspirasse a mais do que um casamento razoável. O que lhe acontece, com João, é accidental na sua vida: "E numa bela manhã a rapariga saía para a rua, lavada em lágrimas, com duas malas, casaco dobrado no braço e um volume da *Recreação*, cheio de sublinhados" (A.A., 87). Não ficamos a saber quem sublinhou a *Recreação Periódica* de Francisco Xavier, Cavaleiro de Oliveira, mas, se foi a própria que o leva ao partir, nada aprendeu que pudesse aplicar à sua vida sobre a superioridade de espírito e sobre a existência do libertino português expostas no livro.

Aliás, o facto de a rapariga se ir embora com a *Recreação* do Cavaleiro de Oliveria e "lavada em lágrimas", indica o total desfasamento entre, por um lado, ideais amorosos e um determinado modelo de vida extraído doutra época e, por outro, o tempo diegético vivido por João e pela dactilógrafa em que se regista a

descoincidência de campos de consciência das duas personagens. Desfasamento que também sobressai, pela ironia, na nota entre parêntesis "da Defesa de João a uma crítica colectiva" (A.A., 87). Trata-se de uma nota registada num discurso frontal - inspirado numa sabedoria de tipo racionalista - adaptado à crise do momento mas completamente dissociado da realidade circundante. Com efeito, lendo a nota entre parêntesis que aparece encaixada na sequência narrativa da ligação amorosa de João com a dactilógrafa, sobressai a descoincidência entre as duas passagens do enunciado de que resulta um efeito irónico. Este episódio conclui com a consideração de João, em carta, "a uma certa prima F.": "até no amor a nossa terra está por descobrir" (A.A., 84).

A auto-apresentação do narrador-personagem de D. é configurada (à semelhança da apresentação de João no ano de 57) pela ausência de realização resultante de impossibilidades sociais e culturais, situação de estagnação que não é explícita no texto mas que é revelada pela não inserção do narrador homodiegético no cosmo que narra, ao constituir-se como o autor-observador do mundo circundante, ou seja, ao inscrever um campo de consciência irónico em relação ao mundo narrado.

Como já vimos, o homem-típico de J.C.P. é constituído pelo confronto entre o modelo de um homem ideal e a conjuntura sociocultural portuguesa (posterior a 1945) que acaba por inviabilizar a realização concreta desse ideal. Esta impossibilidade (que começa por ser sociocultural mas que se torna também individual) explica o tipo de personagem masculina que se adia, que se não realiza, quer profissional quer relacionalmente no amor ou na amizade.

As duas personagens masculinas em questão parecem ser homens adultos que nada mais esperam da vida sem, no entanto, terem vivido acontecimentos efectivos durante as suas existências. Os eventos esperados - para os quais os seus ideais apontavam - não se realizaram. Ao contrário de M.M. (que vai tornar a frustração actuante através de um crime e/ou suicídio), estas duas personagens masculinas são demasiado intelectuais para tornar activos a frustração e o

desencanto.

João nada faz; apenas assiste às contradições da sociedade portuguesa. O narrador-personagem (D.) também nada faz - quando inserido, como visitante, na Gafeira - excepto observar e registar o que vê à sua volta. No texto narrativo (D.), a estrutura semântica dominante marca este processo como uma actividade negativa, como a única alternativa num tempo e num espaço marcados prioritariamente pela negatividade. Trata-se de personagens - João e o personagem-narrador - que vivem um tempo histórico e social (configurador de um conjunto de premissas e de valores sociais) com as quais as personagens se não identificam. Com efeito, a negatividade daí decorrente cristaliza-se numa ausência de participação: João não consegue dialogar com uma mulher, Guida, ainda que se saiba que esta é uma companhia circunstancial. Quanto ao narrador-personagem, reduz-se a si mesmo à condição de observador de um território (a Gafeira) a que não pertence e com o qual não estabelece qualquer tipo de identificação. As semelhanças estabelecidas entre as configurações das duas personagens masculinas são várias, mas, de qualquer modo, pode-se traçar o que chamaremos a evolução do homem-típico de J.C.P., sobretudo porque o pano de fundo cronológico inscrito em cada um dos romances perfaz uma diferença de quase dez anos (1957 e 1966).

Em ambos os presentes diegéticos, as duas personagens têm praticamente a mesma idade: quarenta anos, mais ano menos ano. Mas os indicadores cronológicos, os tempos históricos e sociais do mundo empírico para que remetem os enunciados são distintos nos dois textos romanescos porque a sociedade portuguesa se modificou de 1957 a 1966.

Para além de diferenças políticas óbvias, que não vamos analisar pois são secundárias para a determinação da evolução deste tipo de personagem, parece-nos mais pertinente estabelecer distinções que estejam inscritas implícita ou pressupostas explicitamente nos textos narrativos. Ora, a data histórica mais importante para constituição de João é, como já referimos, 1945, não apenas pela componente política mas também por factores da ordem do social e do cultural pelo que veio a

representar enquanto um novo comportamento perante o mundo. Pela estrutura semântica e narrativa do texto, conclui-se que João se constituiu como sujeito adulto pela confrontação entre um período de compromisso social pelo que significou enquanto expectativa de mudança e o esboroamento subsequente da esperança. É devido a esta significação, produzida no texto, que é possível compreender a personagem João da tarde de S. Romão, doze anos depois. Se as analepses da existência de João, quando jovem, não tivessem sido inscritas discursivamente no texto, através da memória de Guida, como reconstituição de conversas com pessoas que o conheceram nesses tempos, a tarde de S. Romão constituiria um passeio insignificante, fora de Lisboa, durante uma tarde de fim de semana.

A personagem João de 57 surge efectivamente configurada pelo "minuto da verdade" (A.A., 78) que viveu em Lisboa em 45, tempo de pós-guerra que, em Portugal, constituiu apenas a expectativa de uma mudança política, logo desvanecida. A configuração da personagem, no presente diegético do texto narrativo, é decorrente da decepção, entendida como a impossibilidade de uma revolução em Portugal. Lembremos de que modo David Mourão-Ferreira (autor que, embora divergindo de J.C.P. quanto a um código de grupo, pertence à mesma geração do ponto de vista cronológico) define o contexto social dos anos do pós-guerra que considera dominado pelo "*não-sentido da paz*":

"Os virtuais vencidos e os virtuais vencedores da guerra que a antecedeu, e em que *virtualmente* tomaram partido, breve se reconheceram igualmente logrados - tal como, no resto do mundo, os que foram de facto vencidos e os que ficaram de facto vencedores. À *drôle de guerre*, que caracterizara o início das hostilidades, correspondeu, no fim, uma *drôle de paix*; e a esta imediatamente se seguiu, álgida e torva, a "guerra fria" (17).

O que constitui novidade, no discurso ficcional português, é que esta decepção vital de um homem não seja transformada noutra estado pelo contacto com uma mulher. Tendo em conta o enunciado romanesco na sua totalidade e as características anti-idealistas deste discurso (concordantes, neste aspecto, com o "legado neo-realista"), parece-nos óbvio que Guida nunca poderia modificar o estado actual de João visto que o enunciador dá prioridade às componentes exteriores e concretas na constituição da personagem desvalorizando traços de cariz psicológico da mesma. No entanto, em narrativas marcadas pelo psicologismo, a transformação de um ser humano está implícita quando entra em contacto com outro. O elemento novo, em A.A., reside no ponto de vista inédito sobre as relações entre homem e mulher. O tipo de relação que as duas personagens estabelecem entre si não é configurado pelo amor nem pela amizade; nem sequer pela "amitié amoreuse" (hipótese referida ironicamente por João) já que João demonstra falta de convicção nessa modalidade de relacionamento. Entre as duas personagens, não se passa nada no presente diegético do texto; apenas o fluir trivial de uma tarde passada à beira-mar em que cada uma das personagens se distrai isoladamente com o que costuma fazer para passar o tempo.

Em 66, o homem-típico, o narrador-personagem (D.) já não se lembra de 45 nem do "minuto da verdade" vivido em Lisboa. Aproximadamente dez anos depois, o mesmo tipo de personagem masculina mostra-se estabilizado numa decepção individual decorrente de factores de cariz social, não se expondo a nenhuma relação interpessoal e revelando, deste modo, menos contradições do que João.

Este homem de 66, que parece já não esperar nada da vida, limita-se a observar o mundo e a registar-lhe as incongruências através de dois tipos de registo discursivo, o irónico e o abstracto. J.C.P., na "Memória Descritiva", acrescenta-lhe traços de uma biografia ficcionada em que sobressai o facto de ser "copywriter duma agência de publicidade". Por necessidade de ofício ("profissional da comunicação cosmopolitizada" (A.J., 149)) e provavelmente por curiosidade cultural, é homem culto, de leituras cosmopolitas regulares (veja-se a enumeração

dos magazines que fazem parte da sua bagagem) e de informações em quase todos os campos, mas (e talvez por um excesso de "elementos informativos") trata-se de um "escritor que se adia, tudo leva a crer", como conclui o autor (A.J., 148).

CAPÍTULO DOIS: Comportamentos socioculturais distintos - A figuração do feminino (A.A.)

2.1. Uma vivência feminina distinta

A revolução sociocultural, que se deu no mundo ocidental nos finais dos anos 50, princípios de 60 (e que ficou conhecida pela referência à cultura dos anos 60), começou de facto a ganhar contornos no pós-guerra, i.e., depois de 45. Na Europa, corresponde historicamente à Libertação e a uma influência norte-americana crescente no âmbito cultural. Em Portugal, corresponde à desilusão da expectativa de uma Democracia pois o regime totalitário português não se altera substancialmente.

A.A., publicado em 58, é uma narrativa que, no contexto semântico da ficção, refere eventos socioculturais que ocorrem no mundo real desse tempo.

O enunciado narrativo representa as expectativas da "mocidade de 45" e a desilusão que viveu nos anos seguintes. Através das cenas passadas na casa da Parede, o leitor sabe que os jovens de 45 (no presente diegético, já na casa dos trinta anos) estão instalados na vida e vivem mais ou menos apaticamente o destino dos privilegiados. João é de certo modo uma excepção sobretudo devido a um campo de consciência marcado pela lucidez e não devido a um tipo de vida diferente da dos seus companheiros de geração.

Por outro lado, a distinção mais óbvia entre João e Guida é a diferença de idades: uns quinze anos que os separam, cronologicamente falando. Aliás, já Óscar Lopes tinha chamado a atenção para a contraposição que se estabelece entre as duas personagens:

"João, o virtual narrador (como sugerimos) de **O Anjo Ancorado**, fora, treze anos antes, um dos "duros" neo-realistas (em literatura ou arte) e algo esquematicamente

marxistas de 1945, quer dizer, um dos jovens intelectuais progressistas formados nas condições da Guerra de Espanha, do apogeu fascista peninsular e da última Guerra Mundial. Em 1957 é o desencantado herdeiro de uma família de industriais e proprietários do norte conservador, e está ligado de morna *amitié amoureuse* com Guida, nascida cerca de 1934, professora, frequentadora como ele de reuniões de artistas e outros intelectuais, mas formada numa fase em que murchara o período do "romantismo das certezas", puritano nos costumes, do final da guerra. O grupo etário intelectual de Guida considera-se "traída pelo passado e pelo futuro prometido. Tem o realismo da dúvida: assiste e interroga-se" (1).

Assim, o que distancia João e Guida é o facto de terem vivido ou viverem momentos históricos diferentes. Por conseguinte, não se trata de diferenças subjectivas fundamentalmente idiossincráticas, entre as duas personagens (que acabariam por implicar o psychologismo que, como veremos, é inexistente) mas de diferenças socioculturais. Daí as referências explícitas, no enunciado narrativo, às duas gerações a que elas diferentemente pertencem.

Deste modo, um choque de comportamentos socioculturais vai-se configurando ao longo da diegese devido sobretudo a vivências em momentos históricos distintos. Mas parece-nos haver outras razões para o desentendimento entre as duas personagens principais. Em primeiro lugar, regista-se uma diferença de género, um masculino, outro feminino. Em segundo lugar, os dois tempos diegéticos narrativizados - a tarde em S. Romão e os tempos de 45 - são sempre focados pelo ponto de vista de João (2) já que o narrador de nível extradiegético constitui uma espécie de duplo do protagonista e cuja consciência e focalização são,

salvo raríssimas excepções, coincidentes com as da personagem. De forma que Guida, ainda que personagem presente ao longo de todo o enunciado narrativo, é configurada pela focalização do narrador como a entidade estranha que não merece vir a ser devidamente configurada porque é já demasiado conhecida.

Pensamos que existe, no investimento semântico do texto, um desinteresse da parte do narrador e de João em relação à personagem feminina Guida, facto este que inibe e finalmente inviabiliza a constituição desta personagem como sujeito da focalização, ou ainda, a atribuição a ela de um discurso próprio. Por outras palavras: Guida fala e exprime-se num discurso inscrito directamente no enunciado do texto mas sobre essa expressão impera um registo avaliativo por parte do focalizador ⁽³⁾ que é estranho à semântica da personagem.

2.2. O Anjo à espera da revelação

Deste modo, surge uma interrogação quanto ao modo negativo como a personagem Guida é constituída no enunciado narrativo pela dupla focalização de João e do narrador.

Comparemos Guida com M.M.: esta personagem anula-se como indivíduo porque, pertencendo a um universo patriarcal, o de Tomás Manuel, não consegue realizar-se como mãe e como esposa sendo estes dois estatutos sociais e individuais os únicos possíveis no cosmo a que M.M. pertence. Ora, a personagem não consegue desempenhar nenhuma das duas funções e, por este facto, perde a possibilidade de uma individuação. Mas o narrador homodiegético do texto não chega a ser cúmplice, pela atitude discursiva que é a sua, da configuração de M.M. enquanto personagem enigmática que se move numa clandestinidade como consequência da erosão que sofrem os papéis possíveis de mãe e de esposa, visto que o narrador homodiegético não se compromete com o que narra quer como personagem quer como narrador, como analisaremos mais adiante. De facto, acaba por pôr em prática um modelo de narrador que é aquele que se limita a registar o

que vê, ouve e assiste como "actor que escolhe o segundo plano" (D., 72). Que este olhar, que se quer objectivo, não exclua a visão premeditada, i.e., uma capacidade deliberativa não impossibilita a inscrição de uma forte neutralidade impessoal por parte deste narrador.

Esta neutralidade assegura a não-cumplicidade no modo de figuração da mulher como enigma e como alteridade. O enunciado proporciona a noção de que o universo do delfim se encontra constituído e fechado quando o personagem-narrador aparece na Gafeira para lhe registar os contornos. E regista-os através da memória e pelo que esta pressupõe de elaboração a partir de uma realidade que já foi e que, por essa mesma razão, se vai tornando abstracta. No enunciado, encontramos duas expressões que se referem ao trabalho da memória: "É um eco a sublinhar as palavras, uma ironia que nos contempla de longe, um aviso" (D., 311). E mais adiante: "Necessita de discutir consigo mesmo, à medida que recorda, e assim fá-lo por respeito, pela condição de homem em face da distância e da ausência" (D., 312).

Se se verifica uma mudança de registo discursivo por parte do narrador, nos trechos referentes a M.M., é significativa de rupturas de que a personagem feminina é portadora e que imprimem alterações na configuração diegética pelo trabalho da memória do narrador homodiegético, alterações não apreendidas na sua totalidade visto que M.M. é "a imagem exacta da mulher ausente" (D., 312). Pensamos que tanto o narrador-personagem (D.) como o narrador heterodiegético (A.A.) têm um ponto de vista comum quanto ao modo de constituição da personagem feminina que inscreve cada uma delas como uma personagem enigmática. Trata-se de uma constelação de significados na linha de uma interpretação sociocultural hegemónica, existente no mundo real empírico que produz uma figuração da mulher como o género visível (não neutro) e simultaneamente portador de estranheza.

Este ponto de vista comum, registado em ambas as focalizações dos narradores dos dois romances, assume variações significativas. Ora, a variação mais óbvia entre as duas focalizações é a de um grau de neutralidade no modo de

figuração da personagem feminina. Assim, se a criação de M.M. enquanto personagem feminina se explica e compreende dentro do cosmo de Tomás Manuel e o personagem-narrador mais não é do que um "contador de histórias" pronto a registar a realidade tal como se encontra previamente organizada, olhando-a e escrevendo-a num registo de discurso objectivo de intenção impessoal, já o narrador heterodiegético de A.A., anulando uma possível subjectividade pelo uso da terceira pessoa narrativa, se identifica enquanto voz narrativa com o campo de consciência da personagem principal, João, na construção da diegese. Esta identificação e cumplicidade manifestam-se, no texto ficcional, através da focalização do narrador de nível extradiegético coincidente com o campo de consciência de João. Ora, esta coincidência cria no leitor a noção de que Guida e a representação da sua vivência subjectiva dos eventos, i.e., o seu mundo, não são focalizados em si mesmos mas sempre através do ponto de vista de João.

Assim, Guida surge desprovida de autonomia como personagem devido ao duplo ponto de vista do narrador e de João que a constitui no enunciado narrativo. Quer dizer: Guida nunca assume a instância da narração nem inscreve o seu ponto de vista na constituição de si própria como personagem.

A constituição da personagem Guida, ao contrário da de João, é elaborada por uma focalização externa mas fortemente interventiva devido a um discurso fortemente avaliativo. Poder-se-ia explicar pelo facto de João ser a personagem principal e não Guida. É, no entanto, uma justificação mais aparente do que real já que Guida, tal como João, está presente ao longo do tempo e do espaço diegéticos. E ainda, o passado de João é inscrito através de analepses da responsabilidade do campo de consciência (a memória) de Guida. Pelo contrário, personagens secundárias, tal como o velho do perdigoto e Ernestina, possuem alguma autonomia enquanto personagens porque a focalização que as configura, sendo externa, modaliza-se, neste caso, através de um discurso de pendor objectivo e desapaixonado ⁽⁴⁾.

A questão da autonomia das personagens está relacionada com outro problema

que é o da configuração diegética. Ora, nem a constituição da personagem nem a diegese existem em estado puro pois é o focalizador que as cria através da sua própria perspectiva narrativa. Mas pensamos que há uma relativa autonomia quando a perspectiva narrativa inscreve a personagem no seu agir próprio e pelo seu comportamento discursivo. Se se trata de um narrador de nível extradiegético, existe sempre a possibilidade de inscrição no enunciado de uma autonomia mais acentuada na configuração das personagens. Em A.A., esta característica é notória na constituição de todas as personagens - quer do protagonista quer das secundárias - à excepção de Guida.

Logo no primeiro capítulo, o leitor depara com uma caracterização individual e simultaneamente de cariz social de João. Mais adiante, o leitor conhece o seu passado ou, pelo menos, o período mais importante do seu passado e da sua formação enquanto indivíduo (o ano de 1945 em Lisboa). Paralelamente, a perspectiva narrativa regista o monólogo interior que João vai tecendo sobre Guida. Por contraposição, o leitor sabe muito pouco de Guida porque não existe propriamente uma caracterização individual suficientemente desapaixonada por parte do narrador como a que é delineada em relação a João. Para a situar como indivíduo, o leitor sabe que tem vinte e três anos, que é licenciada em Letras e que dá aulas num colégio. Do seu aspecto físico, o leitor sabe que tem corpo adolescente de bailarina, cara magra e bravia. Do seu passado, existe informação diegética de que viveu e estudou na África do Sul. Por um lado, parece-nos significativo que a informação diegética, que a constitui pela primeira vez, seja uma nota de rodapé no início do segundo capítulo cujo registo discursivo é o iterativo. Por outro lado, a caracterização física de Guida é construída pelo ponto de vista de João. Quanto ao seu passado (de que só conhecemos dois pormenores), sabemos-lo através de uma resposta dela em fala dialogal com João.

No segundo capítulo, quando o leitor começa a tomar contacto com Guida, quando esta começa a agir, o enunciado narrativo veicula sistematicamente o registo do campo da consciência de João em relação a esta, ou seja, um discurso avaliativo

que é exterior à própria personagem.

Para uma configuração autónoma de Guida, efectivamente, o leitor possui como elementos apenas o que ela diz, ou seja, a sua fala dialogal, única dimensão objectiva registada no enunciado do texto. De resto, os gestos e as atitudes físicas desta personagem surgem na presença ou em relação a João. Quando Guida se encontra só - enquanto João está a pescar - ou relembra o que um conhecido de João lhe tinha dito sobre os tempos de 45 e sobre o passado deste, ou mata o tempo à espera do companheiro de passeio. Concluindo: mesmo quando João está ausente, o enunciado narrativo não lhe confere autonomia enquanto personagem. Quando comparado com atributos tais como a independência e a indiferença de João para com a personagem feminina (também para com o mundo em geral), o retrato incompleto de Guida é marcado pela vulnerabilidade e pela expectativa em relação ao comportamento afectivo de João.

Esta dependência de Guida em relação a João, quer psicológica quer física no sentido em que o seu agir é sempre condicionado pela presença ou pela ausência de João, não é considerada pelo focalizador como um traço caracterial da personagem pois a voz narrativa não atribui a Guida uma caracterização individual e sociocultural autónoma que deveria surgir inscrita na sequência narrativa principal do romance (a tarde em S. Romão). Trata-se de uma dependência da personagem feminina que surge configurada como resultante de uma atitude narrativa do focalizador que entra na categoria dos automatismos culturais da ordem dos estereótipos e não de uma caracterização auto-suficiente de uma personagem por parte do narrador.

O narrador (sendo afinal o alter-ego do protagonista) avalia Guida como se a personagem feminina fosse uma marioneta. Efectivamente, desde logo, e antes de Guida se constituir como personagem, o enunciado afirma que João a conhece "de cor e salteado", ou seja, nenhuma característica de Guida é capaz de alterar *o cliché* porque exactamente não lhe são reconhecidos factores individualizantes. Assim, Guida é construída enquanto elemento diegético como uma personagem-tipo,

exemplo flagrante de uma classificação estereotipada de mulher, a "independente", em relação à qual não é traçado o passado, ou seja, a história sociocultural (o contexto do aparecimento de mulheres "independentes") ou ainda individual desta mulher concreta.

Qualquer indivíduo (homem ou mulher) pode ser incluído num determinado grupo devido a características afins a outros indivíduos. Também João poderia figurar num grupo e desindividualizar-se por uma configuração estereotipada. Também esta personagem é movida por valores socioculturais e o factor ou factores, que a individualizam, não são delineados de um modo sólido pelo narrador. A diferença de tratamento reside no facto do focalizador configurar João enquanto personagem dotada de um comportamento sociocultural em relação ao qual é atribuído um passado histórico-social que define a personagem. Por outro lado, o discurso do narrador confere-lhe objectividade e neutralidade suficientes (ou seja, autonomia) através de um discurso polivalente que institui múltiplas dimensões significativas à personagem; por exemplo, a caracterização sociocultural de João, logo no início do texto ficcional, que, não sendo de forma nenhuma positiva (a personagem é quase já um anti-herói), possui uma isenção valorativa por parte do focalizador, instaurando, deste modo, uma caracterização relativamente elaborada e não definitiva.

Entretanto, em vez do passado de Guida, o enunciado faz uma alusão sumária a "recordações" contadas pela personagem com "desprezo, ódio, rancor", com "lábios finos e pausados de mulher que se confessa, acusando" (A.A., 114-115). Esta mulher de "imagem torturada" (a imagem do anjo ancorado referida no título do romance) é uma construção de João que implica um juízo negativo. De facto, o discurso iterativo, acentuando a noção de repetição não específica - o leitor acaba por desconhecer o conteúdo da fala de Guida ou em que é que consistem as suas recordações visto que sabe apenas que "Guida falava, falava, falava" (A.A., 115) -, aproxima Guida do estatuto de personagem plana.

2.3. Uma mocidade céptica

Com efeito, a perspectiva narrativa, instaurada no texto do romance e configuradora da personagem Guida, distancia-a de uma possível pessoa romanesca. Fá-la ocupar um lugar de previsibilidade e de indiferenciação em que se regista uma notória perda de individuação.

Por outro lado, o facto da focalização do narrador lidar com demasiada despreocupação com a classificação de "independente" (em relação a uma mulher) e torná-la um estereótipo será significativo, enquanto atitude discursiva, de um determinado posicionamento quanto à figuração do feminino porque exactamente, nos finais dos anos 50 em Portugal, assistiu-se à afirmação deste tipo de mulher, o que significa não estarmos perante um estereótipo tradicional como é o caso de personagens-tipo com componentes caracterizantes já estabelecidas e estabilizadas (o burguês, o jornalista, etc.) que as tornaram convencionais (desde o romance realista-naturalista do século passado). Aliás, podemos reconhecer hoje que as relações entre homem e mulher se alteraram de forma significativa na sociedade portuguesa a partir dos finais da década mencionada.

Veja-se como João Gaspar Simões refere o novo tipo feminino representado na ficção portuguesa, num texto crítico a *O Ângulo Raso* de Fernanda Botelho:

"Uma mocidade céptica, no homem acusando uma completa indiferença pelos optimismos idealistas ou pelas quimeras românticas, na mulher um orgulho ressentido por séculos de escravidão ao sexo todo-poderoso, e aqui temos a perspectiva de uma mocidade que, ao contrário da que figura nos romances da geração de 27 ou que comparece na de 32, nem pratica o perigoso acto gratuito nem se dá ao fraternal idealismo social" ⁽⁵⁾.

Esta "mocidade céptica", referida por João Gaspar Simões, é a de finais dos anos 50, a mesma a que Guida pertence.

De facto, João apercebe-se de que a "segunda geração" "tem o realismo da dúvida: assiste e interroga-se" (A.A., 43). Trata-se de uma consideração afim à da expressão de João Gaspar Simões, "uma mocidade céptica". Ora, o cepticismo é sobretudo dúvida quanto à possibilidade de transformação do mundo, expectativa vivenciada pela geração anterior à qual pertencia João. Com efeito, ao interrogar-se sobre uma determinada sociedade (a portuguesa), Guida, quer como mulher quer como cidadã, vai evoluindo a seu modo como indivíduo afirmando-se sobretudo na área da expressividade pessoal. No entanto, João e o narrador (cujos pontos de vista são da geração anterior à de Guida) nada mais vêem nela senão uma diferença em termos negativos visto que o enunciado narrativo não afirma, não valoriza e não entende os valores orientadores desta nova geração.

Não é, aliás, pelo texto narrativo que adquirimos o conhecimento do que foi a juventude portuguesa de finais dos anos 50 visto pensarmos que Guida é uma personagem anulada neste romance, instaurando, deste modo, a ambivalência de uma personagem que não é secundária mas que é constituída pelo focalizador quase como uma personagem plana.

O texto romanescos permite, entretanto, que se vá além dele pois situa cronologicamente a narrativa ("Num dia de Abril de 1957 (...)") (A.A., 9), atribuindo conseqüentemente contornos histórico-culturais às personagens, aos eventos (Lisboa em 45) e às relações entre as personagens. Existe inscrita no discurso a representação de um contexto que é assimilável ao mundo real empírico com o qual é possível estabelecer relações directas, o que evidentemente torna o texto permeável a valores ideológicos pressupostos devido à localização espaço-temporal de referência para que aponta. Parece-nos também que a aliança da focalização narrativa João-narrador veicula a constelação mental predominante na sociedade portuguesa desses anos quanto à figuração da mulher e que a secundarização de Guida significa a adopção de valores socioculturais

institucionalizados e hegemónicos duma determinada comunidade (neste caso, a portuguesa), valores estes que obviamente vêm a ser postos em causa mais tarde. No entanto, é possível encarar esta figuração do feminino (e também do masculino) ainda de outro modo: situando a narrativa cronologicamente em 1957, no espaço português, e constituindo personagens significativas (João e Guida) do momento sociocultural que se vivia então, a focalização narrativa do texto ficcional, decorrente de uma atitude discursiva que é coincidente com os valores hegemónicos desse período, pode querer deliberadamente representar situações humanas impregnadas de ambiguidade e de contradição, fazendo dessa ambivalência um significado-valor de verdade da época.

De qualquer modo, convém lembrar que as relações homem/mulher de um tipo novo foram largamente representadas na ficção portuguesa da época e reflectidas em textos ensaísticos. Veja-se o caso do texto crítico de J. Gaspar Simões (citado atrás) num passo que reflecte sobre outro aspecto do mesmo romance de Fernanda Botelho:

"E esta novidade é realçada pelo facto realmente extraordinário de as suas personagens femininas se encontrarem num pé de igualdade, em desenvolvimento intelectual e emancipação social, com as personagens masculinas" (6).

Com efeito, os romances de Fernanda Botelho trazem esta novidade ao discurso ficcional português que é a representação da emancipação feminina convicta de si mesma (7). São romances publicados no final dos anos 50: **O Ângulo Raso** de 1957, o primeiro da série; **Calendário Privado**, publicado no mesmo ano de **O Anjo Ancorado**; **A Gata e a Fábula** de 1960; **Xerazade e os Outros** de 1964. Aliás, não são os únicos. Os romances de Augusto Abelaira da mesma época (**A Cidade das Flores** de 1959 e **Os Desertores** de 1960) configuram personagens

masculinas e femininas também em pé de igualdade que se defrontam como iguais no começo das suas vidas de adultos.

Sendo um dado novo na sociedade portuguesa, é interessante notar que, nos romances de A. Abelaira (ao contrário do que sucede em A.A.), o peso da tradição e a descrença numa mudança social não estejam representados. De facto, a possibilidade de uma sociedade mais justa surge nos desenlaces dos dois romances referidos ainda que sob a forma de uma esperança ténue e indefinida.

Outro exemplo flagrante do que atrás se afirmou é a ficção da década de 50 de Urbano Tavares Rodrigues. Por exemplo, o conto **A Noite Roxa** (que dá o título ao livro de contos), publicado em 1956, é a história de uma relação casual entre um homem livre e uma mulher casada que se encontra em Paris "só por quinze dias". A focalização do enunciado narrativo coincide com o campo de consciência da personagem masculina mas o "foco de empatia" recai na personagem feminina que teve a coragem de se expôr ao amor e, por este, estar disposta a modificar uma vida estável. Por conseguinte, neste conto, a mulher corporiza um comportamento positivo configurado a partir da transgressão ainda que a focalização do narrador heterodiegético do conto pressuponha uma sensibilidade e uma atitude perante o mundo tipicamente masculinas.

2.4. Uma nova subjectividade latente

Comparando as representações narrativas de relações homem/mulher de um tipo novo levadas a cabo pelos romances e pelo conto atrás referidos com a representação correspondente de A.A., nota-se que, neste último, também se encontra inscrito o factor novo (a alteração das relações entre os sexos) mas representado de um modo diferente: enquanto, nos outros textos, temos a prática vivencial (da parte das personagens) de novas relações, de novos valores, em A.A., é pressuposta uma nova subjectividade em estado latente na personagem Guida.

Este processo de instauração de uma nova subjectividade registada nos seus

contornos nascentes e, por conseguinte, portador de ambiguidade - parece condensar-se na seguinte intrusão do narrador:

"Raras vezes se terá visto quadro tão estranho: uma rapariga a sacudir a cabeça, desesperada, e um homem sorrindo tristemente para a paisagem, certo de que a tempestade seria passageira" (A.A., 23).

Note-se que a alusão ao factor de estranheza se consubstancia na fronteira entre o que deixa de ser e o que ainda não é, entre o que é recusado e o que poderá vir a ser adoptado como norma de comportamento entre sexos. A possibilidade do acontecimento - que pressupõe ambiguidade e ausência de realização no momento presente - é aludida ao longo de todo o texto ficcional. Veja-se o desfasamento entre dois factos: João não estabelece nenhuma relação intersubjectiva ou amorosa com Guida mas simultaneamente o passado da personagem indica que, nos tempos de 45, a problemática da intersubjectividade o preocupava tanto intelectualmente como enquanto possível prática pessoal. A prová-lo, existe uma nota longa de rodapé (extracto de uma carta datada de 1951 a que já nos referimos) em que João tece considerações sobre relações amorosas, prostituição e igualdade entre marido e mulher. Lembre-se que a única relação amorosa de João (representada em analepse no texto) foi a concretizada com uma dactilógrafa que, por ironia, corporiza a caricatura do feixe de considerações sobre as relações amorosas tecido pela personagem. Trata-se de uma sequência narrativa exemplar de como uma prática vivencial se pode situar afinal nos antípodas da teoria e constituir uma prova da ausência de realização como um dos principais vectores semânticos da representação da vida portuguesa. Analisemos então a qualidade de latência subjacente ao modo como é configurada a distinção sociocultural que Guida institui em relação a João. Como já analisámos, Guida é vista por João, desde a primeira vez em que se encontram, como uma "independente". Mas, ao contrário do registo, comum a

vários textos ficcionais dos mesmos anos, o facto de Guida se instituir no espaço social como uma "independente" não é valorizado, em termos positivos, pelo focalizador do texto. Por outro lado, o discurso do narrador, quando reflecte a propósito da mulher "independente", é já portador de um juízo depreciativo pois estabelece de imediato a comparação entre "as adolescentes das grandes casas feudais" e as actuais, "independentes com o seu estilo, a sua raça" (A.A., 53). Aliás, pensamos que toda a prática de classificação, quando aplicada a pessoas, significa desejo de dominação. Afirmo Roland Barthes, a este propósito: "uma relação que é adjectivada está do lado da imagem, do lado da dominação, da morte" (8).

Note-se que Guida não chega a pôr em prática as suas qualidades de "independente" durante a tarde passada em S. Romão assim como não actua enquanto tal na primeira vez que João a encontra na casa da Parede ou no passeio, que dão de carro, altas horas da madrugada. Estes últimos são episódios secundários mas, no entanto, são mais importantes para a caracterização de João do que de Guida visto que os traços caracteriais apontados ou o comportamento discursivo da personagem feminina constituem atributos trivializados pelo discurso do narrador.

Concluindo: Guida, não sendo uma personagem construída com plena identidade e autonomia, serve de metáfora central ao impasse da relação homem-mulher quando ambos perderam já a noção do seu estatuto tradicional, ou seja, quando a masculinidade e a feminilidade se encontram em crise enquanto discurso e comportamento e mais amplamente como configuração social do indivíduo. Trata-se da erosão dos estatutos tradicionais feminino e masculino, facto sociocultural ocorrido nos finais dos anos 50, em Portugal, e que corresponde ao começo do que poderíamos chamar a revolução cultural dos anos 60 no mundo ocidental. A.A. foi escrito neste começo que corresponde ao período em que as modificações são mais pressentidas do que efectivas. Por esta razão, referimo-nos a uma nova subjectividade em estado latente porque lhe falta ainda a característica de socialização tendencialmente hegemónica que a possa concretizar plenamente.

Veja-se a primeira focagem que inscreve a personagem Guida no enunciado narrativo: "A rapariga abriu mais o rádio: 'Adoro esta cançoneta'" (A.A., 12). E temos antes dois versos da canção: "I'll get by / as long as I have you..." (A.A., 12). Como se sabe, trata-se do refrão de uma canção de sucesso dos anos 40, cantada por Judy Garland.

Tanto os versos da canção, como a frase de Guida (e ainda o facto da personagem abrir mais o rádio para melhor a desfrutar), apontam para um dos raros traços caracteriais da personagem, inscrito no enunciado, que é a expressão livre e egocêntrica de sentimentos e de sensações. Esta expressão, que lhe é constante em todo o enunciado narrativo, não é partilhada por João que realmente a critica em Guida.

O episódio narrativo, mais significativo desta incomunicabilidade, relacionável com as transições que se faziam sentir no mundo empírico, é o momento da aproximação física de Guida em relação a João. Ora, as únicas emoções que ligam João a Guida são a irritação e o desprezo, tendo-se verificado inicialmente uma vaga curiosidade em relação à rapariga.

Este episódio é significativo de uma dificuldade de comunicação entre as personagens - e, por último, da impossibilidade de compreensão - como se vivessem em mundos diferentes com valores distintos e falassem uma linguagem de desentendimento. Com efeito, quanto mais falam, menos se entendem e mais se afastam uma da outra.

O texto narrativo não inscreve explicitamente as razões da ausência de comunicação. Pensamos que o facto de não se encontrarem componentes diegéticas explícitas no enunciado sobre este novo tipo de relação pode ser significativo da simultaneidade da representação literária de mutações socioculturais já que o que é novo socioculturalmente só muito dificilmente pode ser explicado de uma forma global no momento em que é vivido. Por outro lado, os contornos explicativos totalizantes dos fenómenos socioculturais implicam uma delimitação das situações vividas. Ora, um dos traços de originalidade deste texto romanescos - sendo esta uma

das leituras possíveis - é a capacidade narrativa em sugerir as mudanças socioculturais na medida em que as representa tal como são vividas por uma consciência masculina comum existente no mundo empírico e não as configura por uma interpretação proveniente de uma compreensão distanciada e global dos fenómenos.

A personagem que corporiza as potencialidades de uma nova maneira de viver - que configurará uma nova subjectividade - é Guida e não João. Veja-se, a título de exemplo, um comentário sobre as novas relações entre sexos por parte de uma das personagens de *Os Desertores* de Augusto Abelaira: "Perdeu-se a antiga fé e ainda não encontramos outra - insistiu Gabriel" ⁽⁹⁾.

De qualquer forma, Guida e João entendem-se quanto à análise que fazem da frustração resultante da vida portuguesa pela primazia conferida ao pensar em vez do agir, i.e., o exercício da inteligência em vez da transformação social, preponderância essa expressa pela imagem de "a garrafa com um rótulo representando a própria garrafa que, por sua vez, tem também o mesmo rótulo, (...)" (A.A., 127). Neste contexto de convergência, o que os desune é a expressão livre e egocêntrica dos sentimentos e das sensações por parte de Guida, expressão esta que é, para João, ainda parte integrante de um comportamento em que predomina o exercício da inteligência que é desvalorizado pela aliança de focalização João-narrador por não ser ainda *o vivido* mas apenas *o pensado*. Assim, João e Guida, por se constituírem por vectores socioculturais distintos, acabam por coexistir num espaço de desentendimento caracterizado pela negatividade e pela frustração em que cada uma das personagens, realizando a sua própria negação, fala apenas para si.

Guida, não obstante, ocupa um lugar sociocultural indeterminado entre uma existência que está condenada e outra que ainda não se encontra em estado de concretização. No entanto, o estado de latência do universo de Guida é interpretado por João como uma fuga a uma realidade marcada pelo marasmo. Esta leitura da subjectividade de Guida (enunciada por focalização interna) é objecto de reflexão

interiorizada por parte de João que observa que esta afinal só vivia realmente no estrangeiro quando para lá viajava: "Parecia que só nesses dias vivia realmente e não no resto do ano, entre os nossos portugueses" (A.A., 58). Consideração que encontra eco na belíssima metáfora ácida e irónica "Bebop e democracia" que constitui um comentário de João, em fala dialogal, à irrealização da sociedade portuguesa visto encontrar-se desfasada das europeias. O comentário constitui também uma crítica ao desejo português - tornado estereótipo - de consumo cultural importado do estrangeiro por uma certa elite a que Guida pertence.

Note-se que, nos textos narrativos em análise, este desentendimento - a incapacidade das pessoas dialogarem e aprenderem algo entre si - é constante entre as personagens, quer masculinas quer femininas, pertencentes ao espaço burguês. Para além de Guida e de João, podemos incluir nesta categoria M.M. e Tomás Manuel como, aliás, o narrador-personagem (D.). Mas, em D., o desentendimento e a frustração alastram por todo o enunciado narrativo contaminando tudo e todos, até o espaço não-burguês que, neste enunciado - ao contrário do texto de A.A. -, não possui uma demarcação da esfera da vida burguesa, visto que ambas as isotopias, como pressupostos semânticos subjacentes à lógica narrativa, polarizam o mundo possível deste romance ao impregnar as personagens, as relações entre elas, o espaço e o tempo que habitam e constituem o resíduo final do seu agir absurdo. Por último, são o desentendimento e a frustração que explicam também a fragmentação e a circularidade do discurso romanescos.

Ora, em A.A., ainda que encontremos também o desentendimento e a frustração como isotopias principais, estas encontram-se delimitadas e coexistem com outras figuras explicativas da diegese. Assim, o desentendimento entre João e Guida é justificado implicitamente no texto pelo facto de as duas personagens pertencerem a gerações diferentes e inseridas em contextos socioculturais distintos. Mais especificamente: João deve a sua consciência social aos tempos de empenhamento político de 45 e a sua formação cultural à descoberta de um certo estar-na-vida libertino. Enquanto Guida, pelo contrário, não tendo vivido um

momento histórico decisivo nem tendo assumido, conseqüentemente, um compromisso político, corporiza o nascer de um novo tipo de sensibilidade que implica uma maneira nova de relacionamento homem-mulher em que esta se liberta do seu estatuto tradicional e passa a comportar-se com independência. Note-se que o discurso narrativo representa a emancipação feminina ainda em estado de latência visto não existir ainda um discurso autónomo e identificável da expressão individual de uma nova sensibilidade, facto que justificará parcialmente a diluição da individuação da personagem Guida.

2.5. A personalidade e a sensibilidade narcísicas

Nos finais dos anos 70 e princípios de 80, surgiram várias obras de carácter sociológico sobre a articulação entre o *narcisismo* e o desencanto político. Esses estudos corresponderam a tentativas de explicação do desinvestimento político e social, registado nestes anos, por oposição a práticas políticas de empenhamento e à expectativa de transformação social nas sociedades ocidentais na década de 60.

Aparentemente, segundo estas análises sociológicas, deu-se um deslocamento de interesses na década de 80 que anteriormente eram em grande parte de cariz social e se transformaram em preocupações individuais, conforme apontam globalmente as obras atrás referidas que são as seguintes: Richard Sennett, **The Fall of Public Man** (1977); Christopher Lasch, **The Culture of Narcissism** (1979) e Gilles Lipovetsky, **L'Ère du Vide** (1983).

Estes estudos têm em comum o facto de assinalarem o aparecimento, nas sociedades ocidentais contemporâneas, de uma sensibilidade e de uma personalidade narcísicas predominantes e capazes de organizar a percepção da realidade. Segundo Christopher Lasch, o ego narcísico é o oposto de um ego forte (ao contrário do que o senso comum afirma) no sentido em que é incapaz de desenvolver uma identidade própria porque não diferencia o eu (e a respectiva auto-imagem) do mundo exterior. É esta ausência de distanciação e de diferenciação entre o eu e o real (uma

inexistência de representação do mundo exterior diferenciada de uma auto-percepção do sujeito) que justifica, por um lado, o desinvestimento político e, por outro, paradoxalmente, a esterilidade das relações intersubjectivas. Pois se é certo que, à primeira vista, parece que uma "sociedade intimista", em que se desenvolve e encoraja a expansão de personalidades, seria um espaço ideal de relações interpessoais e únicas por excelência, a prática concreta de tais formações sociais desmente a pressuposição. De facto, - e ainda para o mesmo autor - não apenas os indivíduos, tendo adquirido personalidades fortemente diferenciadas, entram em concorrência uns com os outros numa lógica de competição e de sobrevivência individual, como também o egocentrismo e o isolamento, gerados por vivências individualizadas e pela defesa destas, inviabilizam uma possível dinâmica intersubjectiva. Christopher Lasch, na sua obra **The Culture of Narcissism** que nos parece, de entre as três mencionadas, a mais pertinente quanto à constelação sociocultural decorrente da sensibilidade narcísica, refere "a guerra de todos contra todos" comentando a negatividade subsequente ⁽¹⁰⁾. Lembremos as imagens do mito de Narciso: Narciso, apaixonado por si, revê-se nas águas e, ao querer possuir-se, cai e desaparece, tragado pela incapacidade de distinção das fronteiras entre si próprio e a realidade visto que o seu reflexo nas águas era uma miragem da sua pessoa e, ao cair, não é a si próprio que encontra mas apenas água e morte.

Pensamos que a postulação do *narcisismo*, colocada nestes termos, só foi possível na década de 80, não apenas pela elaboração de determinados conceitos críticos como também pela generalização da "sociedade intimista" desde os anos 60. Contudo, Gilles Lipovetsky - que é o autor menos crítico, de entre os referidos, em relação ao narcisismo - situa o que chama "o processo de personalização" (correspondente à constelação mental e sociocultural implicada pela personalidade e pela sensibilidade narcísticas) a partir da Segunda Guerra Mundial como um modo de socialização e de individualização inéditos e em ruptura com o instituído desde os séculos XVII e XVIII:

"Trata-se de uma mutação sociológica global em curso, de uma criação histórica próxima daquilo a que Castoriadis chama uma "significação imaginária central", combinação sinérgica de organizações e de significações, de acções e de valores, que se esboça a partir dos anos vinte - apenas as esferas artísticas e psicanalíticas a anteciparam em alguns decénios - e cujos efeitos não pararam de se amplificar a partir da Segunda Guerra Mundial" (11).

2.6. Guida: uma corporização da sensibilidade narcísica ou o narcisismo incompreendido

Guida pode ser interpretada, na sua constituição, como uma corporização da sensibilidade narcísica nascente na sociedade portuguesa e, conseqüentemente, o seu desentendimento com João acaba por constituir um choque de duas constituições socioculturais distintas, no sentido em que cada uma destas personagens representa uma certa forma de organizar o mundo e ainda, em última análise, um modelo de realidade. Guida é uma representante da geração nova, da "segunda geração" para o focalizador do enunciado romanesco (quer este seja João quer seja o narrador); é ainda a corporização do narcisismo mais latente do que manifesto, mais incompreendido do que plenamente vivido. Pois se, desde o princípio do enunciado romanesco até ao seu final, Guida é configurada de um modo depreciativo pelo focalizador, esta atitude narrativa é proveniente de uma incompreensão deste fenómeno novo. Tal incompreensão decorre de dois aspectos: por um lado, o focalizador desvaloriza este comportamento novo porque nele predomina a inconsciência. Esta inconsciência - uma espécie de ausência de empenhamento e de conhecimento do mundo circundante - é, aliás, apanágio do chamado "processo de personalização" (Gilles Lipovetsky) inerente à personalidade narcísica. Ora, o

conhecimento do mundo real de um modo o mais objectivo possível - para que se tornasse possível actuar nele - é um dos valores por que se orientou a geração de 45 a que João pertence. Por outro lado, o focalizador não compreende o comportamento narcísico por ter dele uma visão segundo normas que lhe são alheias.

Com efeito, Guida vê o mundo a partir de si própria como centro visto que o ego narcísico se constitui como uma manifestação da "psicologização do social" ⁽¹²⁾ devido a uma projecção não-delimitada da subjectividade, na realidade, de modo que esta lhe roda à volta, descentrada e abstracta, sem normas próprias. Quando, perante realidades circundantes, Guida reage em distracção (i.e., reage pelas aprendizagens que fez a partir da sua classe social), é portadora de um comportamento ideológico e afectivo conforme ao seu lugar sociocultural instaurando, deste modo, uma ambivalência no âmbito do comportamento de cariz sociocultural, visto ser portadora de elementos novos - que, nela, estão inscritos em estado latente - mas que não anulam a previsibilidade decepcionante que o focalizador do texto vê nesta personagem: uma adolescente tardia, variante da mulher "independente" mas privilegiada e burguesa. Com efeito, a dupla focalização de João e do narrador acentua, por uma configuração de tipo estereotipado, a faceta negativa do comportamento de Guida despersonalizando-a e reduzindo-a a uma independente burguesa (igual a qualquer outra) sem, no entanto, traçar o sistema-contexto que enquadrasse socioculturalmente tal tipo de mulher.

Já vimos como Guida assinala a sua presença ao lado de João, ainda no carro, quando estão a chegar a S. Romão: assinala-a pela expressão egocêntrica e hedonista de sensações individuais. Por sua vez, a canção, que diz adorar, tem uma letra sentimental: fala de amor e de dependência emocional feminina.

Mais adiante, quando Guida sai do carro para o campo ermo à beira-mar, diz do sítio: "É bom, é livre" (A.A., 16), e extasia-se a girar nos calcanhares frente à natureza, como uma criança. Depois, ao espalhar o óleo no corpo de João, comenta: "Um corpo é realmente uma coisa admirável" (A.A., 21). Após tarefa

cumprida, Guida encosta a cara ao peito de João e suspira: "Ajude-me" (A.A., 23). Como João não reage e se limita a "sorrir tristemente para a paisagem" - sendo esta a cena culminante do confronto intersubjectivo entre Guida e João -, o episódio salda-se por um recuo e por um pedido de desculpa por parte de Guida.

Em termos concretos, o leitor conclui que o desentendimento se dá porque Guida se situa definitivamente do lado da expressão hedonista das coisas imediatas do mundo, ou seja, o que Guida afirma não são tomadas de posição perante a vida ou acções (como João, nos seus tempos de juventude), mas o que a distingue do seu companheiro de passeio é que ela exprime, sem limites e ininterruptamente, sentimentos e sensações provenientes de uma psicologização do real. A canção que Guida diz adorar é um exemplo flagrante da expressão subjectivada porque, ao fim e ao cabo, uma canção é texto e música; nada mais. Aquilo de que Guida gosta é de um conjunto de frases verbais e melódicas sobre sentimentos, sobre o amor. O amor, por sua vez, implica, neste contexto sociocultural, a percepção de um corpo. Quando Guida se encontra perante o corpo de João, cumpre uma tarefa que é espalhar óleo nesse corpo. Há contacto físico entre as duas personagens através da mão e dos dedos de Guida mas este contacto (que poderia implicar uma componente erótica) limita-se à tarefa mecânica levada a cabo por Guida e aos permanentes raciocínios intelectualizados por parte dela. Quer dizer: na realidade, não se regista um contacto físico entre um homem e uma mulher mas apenas uma mão feminina que espalha óleo num corpo masculino e uma mente raciocinando incessantemente: "A mão, adivinhava-se, tinha-se tornado pensativa" (A.A., 22). Mais adiante: "e tudo isso era grave e discreto como o desprender de uma memória. Depois, calada a voz, a mão calou-se também" (A.A., 23).

Não existe, portanto, o mínimo indício erótico ou de um possível universo de prazer partilhado pelo contacto físico. Toda a ousadia é, por parte de Guida, formal, abstracta, raciocinada, descarnada. A este tipo de postura perante a vida chama João os "jogos a sós" de Guida. Mais adiante, dá-lhe o nome de timidez: "'A mim', tornou o homem com os olhos muito nela. 'A mim assusta-me a sua

timidez'" (A.A., 130).

O leitor apercebe-se, no entanto, de que a prática de "jogos a sós" não é realizada apenas por Guida. Afinal, João também se entrega a um jogo a sós, que é a pesca, tanto mais solitário quanto é cumprido sem nenhum objectivo visto não pescar para comer (como seria, por oposição, o caso de qualquer habitante de S. Romão) mas pesca como um falso exercício de confronto com o mundo real uma vez que, à partida, tem meios para sair vencedor.

A distinção entre os "jogos a sós", praticados pelas duas personagens, reside no facto de o jogo praticado por João (ao contrário do de Guida) ser físico e de molde a proporcionar um confronto - ainda que, em última análise, ilusório e falso - com o mundo circundante. A semelhança entre ambos está no facto dos dois jogos serem inúteis e desprovidos de objectivos. Guida e João não se modificam enquanto indivíduos nem alteram nenhum factor da realidade por os praticarem. A prova do que acabamos de afirmar é o facto de a narrativa romanesca ter um desenlace em que as duas personagens continuam inalteráveis e de a diegese se constituir numa história de "proveito e exemplo" sobre raciocínios desfasados da realidade conforme aponta a epígrafe extraída de *Notícia sobre o Cerco de Bizâncio* com que o romance abre: "Assim foi que, estando a cidade sitiada e o valoroso Constantino defendendo-a nos baluartes, dentro dela os monges continuavam em discussão acesa sobre qual seria o sexo dos anjos...".

Com efeito, Guida deixa-se absorver constantemente por si própria ou então sai de si distraidamente (cega pela sua auto-absorção narcísica) de encontro a um mundo circundante que desconhece. Aliás, tal como desconhece João com quem acaba por nunca estabelecer diálogo. Entretanto, devido a uma característica da personalidade narcísica, que é a suposição ilusória de que a realidade é um reflexo contínuo do ego, Guida aproxima-se de João esperando da parte dele uma identificação emocional, fenómeno que não vem a dar-se.

É evidente, no enunciado narrativo, que João sente em relação a Guida indiferença e um misto de desprezo e de irritação, o que impossibilita a

comunicação com a rapariga. Por sua vez, Guida, que aparentemente produz sentimentos para com João, encontra-se de igual modo isolada dele por se orientar por outros valores culturais. Assim, os comportamentos culturais distintos irão gerar o desentendimento entre as duas personagens do qual a ausência de representação dos corpos como entidades físicas será uma das manifestações. De facto, pode dizer-se que Guida anula o corpo por excesso de raciocínio mas, ao mesmo tempo, João apenas o tinha configurado anteriormente de um modo distante:

"O visitante fiel ao bar apreciava-a de longe e fazia os seus juízos: de cara, magra e bravia, olhos firmes, corpo escorrido, corpo de bailarina" (A.A., 53).

É interessante notar, neste ponto, a plurissignificação que o texto romanesco instaura pois se é certo que o narcisismo glorifica o corpo, as emoções e as sensações, conclui-se que Guida, sendo uma corporização da sensibilidade narcísica nascente, vive paradoxalmente a nova situação construindo-a apenas como discurso. De facto, Guida acrescenta traços portugueses à sensibilidade narcísica pela ausência de realização de um novo tipo de mulher (a mulher "independente") pois não apenas se exila do mundo, desconhecendo-o, como projecta, fantasmaticamente, uma vida mítica no estrangeiro em que finalmente as suas qualidades de pessoa se revelariam: "Guida podia falar do campo, da cidade ou dos livros, que nas suas comparações Paris havia de ser lembrada" (A.A., 59). Sofre a influência cosmopolita europeia no sentido de uma insuficiência, ou seja, no que a imitação provinciana do cosmopolitismo (mal adquirido e assimilado) pode oferecer: a exclusão e a negação de Portugal e dos portugueses visto que a vida real portuguesa é atingida por uma perda de valor quando comparada com a europeia. Efectivamente, sobretudo desde o século XIX que a Europa é o lugar possível da realização desejada e inatingível visto que os países europeus foram, até ao 25 de Abril de 1974, sobretudo lugar de emigração (ou de exílio político) para os

portugueses onde estes se sentiam tratados como cidadãos de segunda classe. Lembre-se o modo como a emigração surge representada no enunciado de D. através das figuras das "viúvas-de-vivos" (mulheres com maridos que trabalham fora do país) e dos rapazes da Gafeira, vindos de situações de emigração, e, conseqüentemente, apenas orientados para a exibição de um consumo "estrangeiro", irregularmente integrado nas suas vidas reais.

De facto, pelo ponto de vista do focalizador, Guida corporiza um tipo de personalidade construído mimética e imperfeitamente por aprendizagens estrangeiradas mal assimiladas. Devido à componente de imitação de modelos estrangeiros (recorde-se Paris como exemplo explícito no texto do romance), o real circundante fica apenas sujeito à distração, ou seja, é apreendido pelas aprendizagens socializadas mais directas que, aos olhos de João e do narrador, apenas reflectem a ordem vigente portuguesa. Assim sendo, um tipo de personalidade como esta não gerará a possibilidade de transformação social. Note-se que o narcisismo, ou mais concretamente, a personalidade narcísica foi traçando as suas próprias evoluções. A personalidade narcísica, generalizada a partir do último pós-guerra, tem vindo a incorporar outras modalidades e não reproduz uma situação sociocultural única e hegemónica como é exemplar o caso de Guida. Mas, nos finais dos anos 50, o modelo de realidade, construído pelo narcisismo, ainda é incipiente.

A nossa tese é a de que o narcisismo, implícito na personagem Guida, não chega a ser verdadeiramente compreendido como uma nova sensibilidade pelo focalizador do enunciado de A.A.. Por esta razão, deparamos com uma formulação discursiva que inscreve apenas a vertente negativa de uma personalidade narcísica no que esta pode conter como manifestação previsível de um grupo social sob a forma de conformismo, pois trata-se de um comportamento que não se afirma pela ruptura com o sistema-contexto sociocultural que o gera visto que acentua, entre outros aspectos, a disjunção dos mundos (o europeu/o nacional e o citadino/o rural) em vez de operar uma dinâmica de integração e de mutação de elementos dos vários mundos com vista a uma transformação qualitativa do real circundante. Conclui-se

que, no âmbito do investimento semântico do texto, a não-vida é a vivência mais marcante das duas personagens principais de A.A.. Não se trata de morte a nível simbólico mas da suspensão de uma vitalidade (quer sociocultural quer individual) na medida em que as personagens vivem uma existência que não é valorizada pela escassa focalização omnisciente, pela diminuta focalização interna de João ou pela fala dialogal de Guida. Tal desvalorização não deixa de se articular com a representação do tempo, que é marcada pelo factor da adversidade ("o tempo não trabalha para nós" (A.A., 115) como comenta João), e com a representação social que surge sob a égide da desorientação ("o equilíbrio abstracto duma sociedade desorientada" (A.A., 73) como é formulado pelo narrador heterodiegético).

A desvalorização da vida nacional pode articular-se ainda com o desvanecimento das componentes individualizantes das duas personagens decorrente de um espaço e de um tempo sociais marcados pela estagnação e pelo imobilismo gerais. Em suma, a não-vida - que adquire também expressão na decepção de João em relação à sociedade presente - é decorrente da incapacidade de compreensão da descoincidência de mundos por parte de Guida e na incapacidade em transformar a realidade (resultante dessa descoincidência) por parte de João.

CAPÍTULO TRÊS: O Masculino e a extinção de um mundo (D.)

3.1. A bebida como metáfora da extinção de um mundo

Como o próprio título do romance indica, **D.** é um texto romanescos que tem como eixo de representação o cosmo do último delfim, Tomás Manuel, engenheiro de formação. Trata-se de uma personagem masculina que corporiza o marialva. Ora, a figura do marialva é definida pelo autor nos seguintes termos: "marialva é o antilibertino português, privilegiado em nome da razão de Casa e Sangue, cuja configuração social e intelectual se define, nas suas tonalidades mais vincadas, no decorrer do século XVIII." E, mais adiante, conclui que o marialva é socialmente: "um indivíduo interessado em certo tipo de economia e em certa fisionomia política assente no irracionalismo" ⁽¹⁾. Mas note-se que a narrativa situa a sua diegese em 1966 e que este romance é publicado oito anos depois de **Cartilha do Marialva** e dez anos depois de **A.A.**. Quer dizer: a sociedade portuguesa representada em **D.**, ainda que desfasada da europeia, encontra-se, como o próprio autor reflecte num texto ensaístico da década de 70 sobre o romance, "em metamorfose compulsiva entre o imobilismo ou o absentismo e o horizonte impiedoso das estruturas de consumo" (A.J., 183). Assim, a constituição da personagem principal Tomás Manuel está intimamente ligada à representação social do espaço e do tempo em que se insere. Ressalve-se o facto de as duas representações mencionadas serem constituídas por traços caracteriais não estabilizados e características de um período de transição.

Se Tomás Manuel sofre o desvanecimento de uma possível individuação e é portador de uma descontinuidade de marcas individualizantes na sua constituição enquanto personagem, estas características - que são comuns às de outras personagens principais - são devidas ao tempo e ao espaço em que se situa visto que nem um nem outro são capazes de lhe proporcionar um universo coeso mas antes um em vias de se extinguir. De facto, a transição difícil e morosa de um universo

rural para um industrial configura um espaço descontínuo e um presente imobilizado em que determinados signos surgem sem correspondência com outros. Vejamos como, em *D.*, a presença de certos signos narrativos é uma concretização imagética textual da ausência de acontecimentos portadores de transformação social. Entram nesta categoria o acto de beber e a configuração da solidão consequente como imagens de um mundo condenado sem que haja outro para o substituir. Veja-se o episódio do primeiro encontro do narrador-personagem em casa de Tomás Manuel.

Assim, nessa noite das apresentações, a primeira vez em que o personagem-narrador visita o casal na Casa da Lagoa, o leitor depara com Tomás Manuel "estendido no maple e com um braço pendurado para a bebida que repousa em cima do tapete" (*D.*, 65). Postura que significa cansaço e tédio mas também indiferença e conversa distraída com as pessoas que estão com ele: o personagem-narrador, enquanto "caçador em visita", e a mulher. E a bebida (o copo ao alcance da mão) como a verdadeira companhia, a que nunca trai porque tem as características dos objectos, i.e., características de presença e de estabilidade materiais.

Ao longo deste primeiro encontro, estarão sempre presentes o copo e a garrafa de whisky. Tomás Manuel preside à cerimónia da bebida pois é ele, anfitrião, que "serve-me (ao narrador) a bebida no gesto clássico dos barmen: voltando rapidamente a garrafa, ainda rolhada, para espalhar o álcool depositado no fundo" (*D.*, 68). A personagem demonstra uma mestria com os objectos relacionados com a bebida mas trata-se de uma perícia que o isola pois não bebe com o caçador em visita: bebe sozinho, fazendo da bebida a sua verdadeira companhia.

Como manifestação da presença dos três, existe a "sub-conversa" ⁽²⁾ de um serão de aldeia em casa de gente que frequenta a cidade e o campo. O personagem-narrador só refere os tópicos da conversa mas emprega o verbo "distrair": "Distraímo-nos com coisas várias, histórias de caça (foi lá que me emprestaram o precioso Tratado das Aves/Composto por/Um Prático), tempo, viagens, comida" (*D.*, 65). Trata-se de uma enumeração de distrações e de banalidades que não

dizem respeito seriamente a nenhum dos intervenientes. É verdade que "vem à baila a morte" (D., 65) e, neste campo, os donos da Casa da Lagoa são prolíficos mas as considerações que fazem constituem monólogos. M.M. exprime-se por opiniões enigmáticas e soltas; o Engenheiro, por sua vez, narra, num longo monólogo, o desejo de dignidade na morte dos peixes especiais na lagoa. Porque não se falam entre si, não têm capacidade de se ouvir. Por isso, não existe contaminação dos registos discursivos das personagens. Como conclusão, regista o narrador:

"Silêncio a seguir: (...) uma esposa que faz malha, um Engenheiro anfitrião que bebe, rolando o copo nos dedos. Situação pouco agradável para um visitante, se não fosse o whisky velho que o acompanha e a não menos velha curiosidade que nunca abandona o contador de histórias, esteja onde estiver" (D., 71-72).

De facto, é à medida que o serão é representado no texto que o leitor começa a dar-se conta da significação do acto de beber, não apenas para o anfitrião como também para o escritor visitante. Por sua vez, M.M. encontra-se também isolada no seu papel feminino de "uma esposa que faz malha" (D., 71). Assim, as três personagens não fazem mais do que deixar que a incomunicabilidade e o vazio se instale entre elas.

Ora, quem persiste num tal isolamento em companhia - ficando só com a bebida - está, de facto, a invocar a morte. Realmente, o único tema que se prolonga e arrasta com entusiasmo, na primeira noite na Casa da Lagoa, é o da morte (tema anotado no caderno do narrador).

A conclusão a tirar das imagens evocadas pelo ponto de vista de Tomás Manuel, a propósito dos peixes e da morte, é a de que a sua admiração pelos peixes advém da coragem e da sabedoria destes em "se pouparem às humilhações da morte" (D., 69), enterrando-se ainda vivos para que os cadáveres se conservem.

O fascínio por esta lenda, a dos peixes que escolhem a forma de morrer, é significativo quanto ao desejo de Tomás Manuel em decidir sobre a sua própria sorte, desejo utópico que, desde o início da narrativa analéptica, cria um mundo paralelo ou submundo que é o mundo possível da morte.

Note-se que o acto de beber é significativo do facto de a comunicação estabelecida entre as personagens emergir como extremamente fraca, sincopada, feita de desinteresse visto que a bebida, para as personagens masculinas, é a única companhia que não frustra nem desilude.

O silêncio e o isolamento, configurados pelo acto de beber, constituem matizes de um investimento semântico predominante no universo diegético de D. que se delinea como a ausência de qualquer tipo de realização, quer em termos sociais quer em termos individuais, decorrente do facto de que a sociedade antiga está a agonizar mas a actual é constituída por resíduos do passado e por alguns indícios de uma sociedade nova (a industrial) que não chega a ser desejada nem construída por nenhuma personagem. Esta sociedade de tipo novo é aceite passivamente por Tomás Manuel como uma imposição e uma fatalidade. Daí que o enunciado narrativo classifique a vivência temporal como o "tempo vencido" e um "presente intemporal" de um cosmo que é apelidado de "condado desaparecido". Assim, a lenda dos peixes que escolhem a sua própria morte situa-se no domínio do desejo e da ambição da personagem Tomás Manuel visto que a realidade do cosmo do delfim aponta para o imobilismo e para o marasmo - em relação aos quais o acto solitário de beber é a manifestação metafórica mais evidente - prefigurando a extinção inevitável de um mundo, extinção que não depende de nenhuma decisão dos seus habitantes. Efectivamente, o enunciado narrativo deixa concluir que a sabedoria na morte (a dos peixes) não vem a ter concretização subsequente no universo diegético porque as mortes que liquidam o cosmo do delfim são explicáveis por uma actuação *negativa* por parte de M.M.. O autor empírico avança dois factores justificativos do desenlace do romance: o adultério e a maternidade frustrada da personagem ⁽³⁾.

3.2. Uma imagética da solidão

O corpo de Tomás Manuel, o Engenheiro é prolongado nas posses, nas propriedades (quer de objectos quer de pessoas) que existem em função desta pessoa romanesca. São elementos diferentes com qualidades distintas mas que, em conjunto, fazem sentido e formam um universo próprio. É o caso da criada Aninhas, de Domingos, do Jaguar, dos cães que constituem prolongamentos do corpo social desta personagem.

Mas esta personagem tem um outro corpo, o precário, finito e delimitado fisicamente. Deste, o leitor possui apenas escassos traços caracteriais pois a primeira cena referente a "toda a sua figura", representa o seu corpo social, ou seja, os atributos de uma socialização, pois o parecer "mais novo" e o "andar um tanto enfasiado" são elementos característicos do corpo físico mas são traços dependentes da representação social, visto que se trata de uma configuração proveniente da vida social que é própria à personagem:

"(Quando na noite seguinte, o viesse a conhecer, compreenderia que, afinal, o que pairava nele era o ar indefinido, o rosto sem idade de muitos jogadores profissionais e amantes da vida nocturna. Mas continuemos)" (D., 25).

Assim, a imagem de "duas moedas resplandcentes" (D., 26) (referida ao casal constituído por Tomás Manuel e por M.M.) não é devida à figuração dos corpos físicos (o que seriam atributos de beleza, de juventude, de elegância, etc.) mas é decorrente do valor atribuído a esses corpos na rede das relações sociais. Se as duas personagens desprendem tal arrogância ("brilho e ouro" (D., 26)) é porque o tecido social em que se inscrevem lhes reserva os lugares de infantes, quaisquer

que sejam os seus corpos físicos:

"E eles avançando (...) de cabeça levantada, mão na mão, sem um cumprimento a quem quer que fosse, sem uma palavra entre ambos, e muito menos para o mestiço que os esperava com os cães pela trela. Duas silhuetas de moeda, dois infantes do meio-dia. Dois quê?" (D., 26)

Entretanto, o corpo do Engenheiro, enquanto entidade individual física, é representado por uma imagética da solidão porque se situa e é simultaneamente parte integrante de uma socialização sem futuro que é a da sociedade patriarcal antiga. Repare-se que, no episódio da noite das apresentações, os signos do poder de Tomás Manuel estão presentes na Casa da Lagoa ("cobres nas paredes, uma espingarda antiga em cima da lareira" (D., 65)), mas inviabilizados no tempo presente porque são já apenas uma simbolização, ou seja, são "monumentos" no sentido de constituírem uma recordação do que foi anteriormente presença plena, a saber, o universo rural de senhores e de camponeses.

A incapacidade em estar só implica um traço caracterial de Tomás Manuel que é o da fuga em se encontrar face a face consigo mesmo e, conseqüentemente, com o mundo que representa, ou seja, o estar só evoca a morte de um mundo senhorial que esta personagem se empenha em crer que ainda pode resistir apesar das mutações sociais e económicas. Veja-se o modo como o narrador o recorda mais tarde:

"Pelo que vim a saber de Tomás Manuel nos nossos serões na Casa da Lagoa, acredito que estivesse assim naquele instante: pé no acelerador, soberano ao tempo e aproveitando, sem o saber, as regras dos grandes defuntos" (D., 35-36).

Outra cena que o leitor tem da personagem é uma última, depois da morte de M.M. e de Domingos, no bar da Shell, "bêbado que nem um cacho" (D., 231), segundo o ponto de vista do Padre Novo. E segundo o do narrador-personagem, que acrescenta: "debruçado sobre um copo de whisky e terrivelmente só, ele que tanto desejou companhia" (D., 243). O encontrar-se só significa a inevitabilidade de encarar o declínio do mundo dos "cavalheiros-lavradores". Por contraposição, o leitor sabe que anteriormente Tomás Manuel e Domingos costumavam parar no mesmo bar do posto da Shell depois das noitadas em Lisboa em que o delfim se fazia acompanhar da sua sombra, Domingos, que "à última hora, lhe escapou" (D., 328)

As representações narrativas dos textos ficcionais A.A. e D. instauram uma convicção de que, num grupo de personagens, a verdadeira companhia é a bebida e não as personagens entre si ou a conversa que estabelecem. Já no primeiro romance, João, no serão da casa da Parede (onde conhece Guida), confessa-se à bebida e saúda os outros (grupo de que se sente separado) de copo na mão, com desprendimento. Dele, diz a voz do narrador: "Mergulhado na bebida, arredava-se mais e mais dos conversadores da sala" (A.A., 47). E, um pouco antes, quando João chega à casa da Parede: "O nosso homem, mal chegou, enfiou-se no bar, um certo canto da sala onde havia sempre uma boa garrafa de aguardente à sua espera" (A.A., 45). Ora a bebida, neste trecho, como nas outras situações narrativas, é um substituto de companhia quando a personagem masculina sente desinteresse em relação ao ambiente que a circunda. Seguindo o texto: "Tinha assistido a tantos serões parecidos, em casa deste ou daquele, que acompanhava as conversas como quem se embala no eco duma ladainha"(A.A., 45-46). Veja-se como Guida se isola também dos restantes, no serão da casa da Parede, mas não é com a bebida que irá fazer-se acompanhar mas com o fumar: "toda entregue ao cigarro que rolava nos dedos" (A.A., 55).

Por conseguinte, o acto de beber, como substituição de uma companhia autêntica - que é considerada impossível - e como prática de sociabilidade e de

comunicação - já que as personagens bebem quando têm outras à volta delas -, é realizado sempre por personagens masculinas. Deste modo, a bebida é o eufemismo da solidão masculina e, ainda que a estrutura semântica textual não deixe vestígio explícito, é também a manifestação de um certo narcisismo de cariz psicológico como movimento e desejo voltados para si próprio. Assim, a sensibilidade narcísica das personagens masculinas não se manifesta na expressão de emoções ou de sensações individuais, ou seja, não indica a constituição de uma possível individuação (como é o caso de Guida) mas é representada por uma imagética do isolamento ou da solidão.

Reflicta-se na distinção fundamental entre os dois tipos de manifestação da sensibilidade narcísica. Em Guida, a personalidade narcísica incipiente expressa-se no sentido da constituição de uma individuação. O facto de o texto romanesco não concretizar tal constituição deve-se ao conjunto de juízos depreciativos da parte do focalizador e ainda à incipiência de tal processo na personagem, como analisámos. No entanto, o "processo de personalização" encontra-se latente na forma como a personagem é configurada.

Pelo contrário, em Tomás Manuel, este tipo de sensibilidade manifesta-se pela tentativa em conservar uma esfera de vida que, nos tempos actuais, se encontra votada à extinção. De facto, a constituição sociocultural desta personagem não implica a afirmação de uma individualização da pessoa mas a conservação de uma distinção de classe em que os membros desse grupo social (os "cavalheiros-lavradores") não se distinguiriam uns dos outros mas seriam semelhantes. Ora, a conservação da sociedade patriarcal, antiga e rural, afigura-se impossível devido às mutações sociais irreversíveis. Assim, Tomás Manuel vive uma formação social de transição na qual não é agente activo mas "vítima" sem disso ter plena consciência. Por isso, o isolamento das personagens masculinas significa um impasse de tipo social em que a imagética da solidão (em João e em Tomás Manuel) pressupõe a incapacidade destas personagens em transformar a realidade estabelecida que as deixa indiferentes ou descomprometidas.

Neste sentido, é interessante verificar que a figura do marialva - que Tomás Manuel é - implica não apenas a negação libertina - como é afirmado como definição do marialva no subtítulo de *Cartilha do Marialva* e explicado no texto deste ensaio - mas também a negação de si mesmo. Assim, Tomás Manuel é também uma personagem atingida pelo desvanecimento de características individualizantes (tal como João de A.A.), desvanecimento este que surge articulado com a representação do espaço e do tempo portugueses da década de 60. Ora, esta representação narrativa corresponde à de um período social marcado por factores socioculturais que transcendem a capacidade deliberativa individual e que implicam a ausência de afirmação plena das figuras do marialva ou do libertino.

3.3. O domínio exclusivamente masculino: uma paisagem ibérica recriada

Contudo, existe uma outra dimensão da bebida, em D., que tem lugar num outro tipo de espaço: o *bodegón* da Casa da Lagoa onde os homens bebem vinho tinto. Não já o whisky cosmopolita e cidadão dos serões requintados onde podem estar presentes senhoras e que isola os convivas uns dos outros mas o vinho tinto ibérico, camponês, que liga o homem, em toda a sua imagem de pujança masculina, à terra que o viu nascer e que o há-de acolher depois de morto.

No caso de Tomás Manuel, o vinho tinto bebido no *bodegón* liga-o, mais do que qualquer outra componente diegética, à família. O narrador-personagem, que bebeu aí com ele várias vezes, recorda um ano depois: "Em todo o caso, pressinto que alguém está por detrás dele, alguém vai tomando forma através das palavras que me chegam, (...)" (D., 99). Efectivamente, é no *bodegón* que o Engenheiro se sente inspirado para re-contar as histórias da família. Essas histórias serão sempre relatos de pater-famílias, de delfins de outros tempos, de "cavalheiros-lavradores" que viveram existências exemplares. As suas vidas ilustram parábolas, i.e., histórias configuradas por parâmetros socioculturais de um mundo tipicamente rural, antes da industrialização, sociedade em que a família surge como o valor

supremo. Esses "cavalheiros-lavradores" acreditavam na sua função na comunidade, representada pelo valor da honra, que era vivida como fidelidade ao passado da família. O presente e o futuro eram nele alicerçados, e, pelo passado familiar, se constituíam enquanto seres humanos. Não reestruturaram o mundo e os seus valores por uma escolha individualizada visto que a individualização não tem lugar na sociedade pré-moderna.

No *bodegón*, não existem sinais da vida real do último delfim, o actual; nem referências a estradas que ligam a Casa da Lagoa a Lisboa e os respectivos signos citadinos que uniram anfitrião e caçador em visita na primeira noite das apresentações, no estúdio moderno da Casa, com M.M. a assistir. Mas se essas referências os uniram no mesmo espaço, desuniram-nos também pela "sub-conversaço" bem-educada e na presença de uma senhora. Na realidade, a verdadeira companhia, para anfitrião e visitante, tinha sido o whisky, conforme analisámos.

O vinho tinto do *bodegón* cria uma atmosfera de "sadia camaradagem" masculina: "Tratamo-nos por tu, como é hábito entre gente que cultiva o à-vontade perante o mundo. Tu cá, tu lá, velhos amigos, irmãos da mesma estirpe" (D., 105). Acontece que, o que os une na adega, é algo mais do que semelhanças de grupo social. É o sentimento de camaradagem masculina que só tem lugar em certos espaços e ambientes dos quais se encontra excluída a presença feminina. Trata-se da recriação de uma paisagem ibérica cujas componentes são o vinho tinto, os cavalheiros-lavradores Palma Bravos, os cães, os cavalos e o cartaz da corrida de Liñares anunciando o toureiro Manolete. O discurso directo de Tomás Manuel versa ainda raciocínios sobre dentes e mulheres que mais não são do que variações de figurações femininas - com o mínimo de modificações em relação à figuração feminina tipicamente "marialva" - da autoria de outros delfins como o tio Gaspar.

Note-se que, se entre as duas personagens masculinas se estabeleceu uma comunicação intersubjectiva, é na adega que essa teve lugar. Só aí é que o Engenheiro sai do seu isolamento e protagoniza uma troca comunicativa efectuada

com o personagem-narrador.

O enunciado narrativo opera uma relação, em termos de identificação, entre um cenário particular (a adega/*bodegón*) e o perfil sociocultural da personagem Tomás Manuel. De facto, esta personagem revela o seu próprio perfil possível que não é da ordem de uma individuação, mas sim decorrente do desejo em actualizar uma memória familiar e, em consequência, a identificação da personagem faz-se em relação a outros homens da sua família. Se o cartaz, que anunciou a corrida fatal em que Manolete morreu, é um presságio (indiciando um tempo sem futuro), este signo é captado apenas pelo personagem-narrador e não por Tomás Manuel que equaciona (involuntaria e inconscientemente) o tempo em moldes estáticos. Note-se que o enunciado não regista uma única sequência narrativa fechada em que - à semelhança das atribuídas aos episódios da vida do tio Gaspar - Tomás Manuel seja protagonista e, por essa história própria, afirme traços de uma caracterização. O que o leitor apreende do percurso vivencial do Engenheiro são momentos narrativos, ou seja, falas, posturas, atitudes fragmentadas mas o enunciado não regista sequências completas das quais se possa extrair a configuração de uma caracterização individualizada.

Repare-se que a configuração descontínua da personagem Tomás Manuel é uma concretização diegética que surge articulada com a equação do tempo em D.. A representação narrativa deste texto ficcional equaciona o tempo diegético da intriga central (o cosmo de Tomás Manuel) enquanto passado. Veja-se o início do capítulo XXVI-b:

"Sei, todos nós sabemos, como pesa o tempo vencido sobre quem se aventura a recompô-lo. É um eco a sublinhar as palavras, uma ironia que nos contempla de longe, um aviso" (D., 311).

Com efeito, desde o primeiro capítulo, o leitor sabe que o presente diegético

da história a narrar constitui um passado (cronologicamente, um ano antes) e sabe também que o universo, que vai ser narrado, deixou de existir. Diz o Velho, que é "profissional de novidades", ao narrador que acaba de chegar um ano depois à Gafeira: "Estou-lhe a dizer. Cães, criado e dona Mercês, já nada disso existe. Caramba, não me diga que não sabia" (D., 29).

Note-se que "o tempo vencido", elemento temporal configurador da intriga central deste texto ficcional, surge numa espécie de "mise en abyme". Por um lado, "o tempo vencido" é o passado recente, um ano antes aquando da primeira visita do personagem-narrador à Gafeira. Ora, esse tempo diegético articulava um espaço e um ambiente corporizados na Casa da Lagoa que se encontra desabitada um ano depois quando o narrador-personagem volta pela segunda vez à Gafeira. Assim, o cosmo do delfim é reconstituído por um movimento analéptico por parte do narrador homodiegético.

Mas "o tempo vencido" tem uma outra dimensão, mais lata, que corresponde à desagregação social devida à ausência de articulação entre uma esfera de vida rural (a constelação mental e moral da dinastia dos Palma Bravos) e uma industrialização incipiente acontecida e representada na Gafeira. Por conseguinte, o passado da família Palma Bravo, cujo espaço e tempo (e respectivas coordenadas socioculturais) são recriados pela narração de Tomás Manuel na adega, aponta uma paisagem humana e cultural definitivamente condenada. Trata-se aqui do contrário de uma possível presentificação de um passado já que as estruturas sociais a ele ligadas não se repetirão nem têm possibilidade de uma actualização no presente (o tempo de Tomás Manuel).

Realce-se, por esta razão, a dimensão descontínua na evocação desse passado que não tem possibilidades de actualização no presente. De facto, é um passado recriado apenas pela fala dialogal do Engenheiro, ou seja, por várias sequências discursivas desta personagem quando em presença do personagem-narrador na adega visto que a representação narrativa não contempla sequências configuradoras desse tempo (o passado da família Palma Bravo) de modo a constituí-lo como uma acção

narrada e desenvolvida pertencente à diegese do romance.

De um modo semelhante, o tempo de Tomás Manuel (o último delfim) surge como um presente em mutação e, por esta razão, é também representado de um modo fragmentário e descontínuo na medida em que os signos referentes a uma esfera de vida senhorial e marialva se encontram ameaçados, quer pela emigração (a referência às "viúvas-de-vivos" e aos "rapazes de blusões comprados nos armazéns de Winnipeg, Canadá" (D., 34)), quer pela industrialização nascente ("os camponeses-operários" (D.,176)). Deste modo, a fragmentação discursiva do enunciado é proveniente de uma apreensão do real, que é descontínua, devido à ausência de dinâmica do tempo presente na medida em que as marcas sígnicas de uma modernidade técnica não são integradas - porque não são entendidas como um projecto social - pelas mentalidades dos senhores da Casa da Lagoa nem pelas dos habitantes da Gafeira.

CAPÍTULO QUATRO: O enigma feminino (D.)

4.1. Uma personagem enigmática (as possibilidades da verdade)

O narrador homodiegético de *D.* veicula informações diegéticas provenientes da sua observação testemunhal da história narrada. Assim, a constituição diegética do cosmo de Tomás Manuel - que é a intriga central - deveria inscrever-se discursivamente em função de um determinado ponto de vista que implica uma certa visão do mundo e uma situação sociolinguística. Com efeito, a presença explícita de um narrador que se apresenta como o autor textual e que, desde a primeira linha, se propõe fazer a reconstituição da Gafeira, é uma presença pedagógica visto que a sua inscrição manifesta uma atitude activa por parte do narrador na configuração do mundo possível instituído pelo texto.

Porque a enunciação deste texto ficcional tem subjacente um paradoxo explicável pelo carácter paródico do enunciado (aspecto que analisaremos mais adiante): por um lado, é um texto enunciado por um eu textual mas, por outro lado, em vez de essa entidade textual afirmar discursivamente uma subjectividade, opta pela enunciação de várias visões do mundo decorrentes do conjunto de valores socioculturais vigentes na formação social, que é o mundo real, em relação ao qual, obviamente, o mundo possível ficcional deste texto estabelece uma correlação semântica. Acrescente-se que existem dois mundos possíveis neste texto ficcional (com correlações com dois mundos reais): um, o mundo semi-urbano e rico dos donos da Casa da Lagoa; o outro, o mundo pós-rural dos habitantes da Gafeira. Em termos vulgares, podemos dizer que este romance é uma representação narrativa de um certo Portugal entre o campo e a cidade nos anos 60.

Quando nos referimos à enunciação de várias visões do mundo, por parte deste narrador, em conformidade com códigos de valores vigentes, entendemos que se trata da adopção discursiva do modo de organização e de construção do real (adequado ao modelo de realidade) como é entendido e vivido pelos protagonistas

que o habitam. Efectivamente, o narrador, por ser homodiegético, adopta uma posição secundária enquanto personagem-testemunha dos acontecimentos que narra. Mas a atitude de subalternidade - adoptada no registo testemunhal e exterior dos vários discursos sobre os acontecimentos - tem ainda uma outra justificação: a descrença num discurso individualizado que seria portador de uma visão *sui generis* sobre os acontecimentos. Veja-se o modo irónico como o narrador se constitui a si próprio no enunciado narrativo: "Coleccionador de casos, furão incorrigível, actor que escolhe o segundo plano, convencido de que controla a cena, deixa-me rir" (D., 72). Assim, o enunciado narrativo regista os pontos de vista que este narrador vai recolhendo, por exemplo, sobre M.M. sem que se inscreva uma configuração da personagem condicionada pela perspectiva subjectiva do narrador homodiegético.

J.C.P. afirma, a propósito de D., que:

"A contradição engendra a verdade, como diria qualquer Maigret de vistas curtas. O Narrador, meu escritor-furão, pensa o mesmo e para provocar confrontação não olha a meios: além de paralelismos e de percussões de toda a ordem nas esferas de comportamento dos personagens, distorce planos de acção, introduz ubiquidades, recorre ao anacronismo, à metáfora, à demonstração pelo absurdo, isso e tudo o mais que lhe vem à cabeça" (A.J., 176-177).

De facto, o Autor dentro do texto do romance, o narrador-personagem controla as possibilidades da verdade da matéria diegética. Ora, neste ponto, reside uma das convicções mais sólidas do narrador (e, conseqüentemente, uma crença subjacente à representação narrativa) que é a da possibilidade de se alcançar a verdade por aproximações contraditórias. Lembre-se ainda a convicção da parte do autor empírico de que a leitura do texto é "uma segunda criação" (A.J., 141).

Note-se como a constituição de M.M. levanta a questão do dialogismo romanesco deste texto ficcional. De facto, M.M. é constituída como a personagem enigmática por excelência pois as suas possíveis funções no cosmo de Tomás Manuel não vêm a realizar-se. Trata-se assim de uma personagem em busca de um lugar e de uma função em relação aos quais se adequaria. Mas o narrador homodiegético não produz um discurso próprio de interpretação dessa possível adequação a ser encontrada para a personagem, recusando, deste modo, uma estabilidade constitutiva da personagem. Acrescente-se que a pluridiscursividade deste enunciado narrativo não é dialéctica, pois não conduz a uma conclusão definitiva ou a uma síntese sobre as componentes diegéticas. Por isso, a constituição de M.M. é proveniente de vários pontos de vista sobre a personagem, coexistência de perspectivas narrativas que instaura uma estrutura centrífuga senão mesmo contraditória. Veja-se a pausa do narrador a propósito dos vários comentários sobre a vida de M.M.: "O discurso da minha hospedeira era perfeitamente certo e provado. Mas também a resposta do cauteleiro, se aqui estivesse, resposta de armadilha, como sempre, não seria menos certa" (D., 48).

Quer dizer, o narrador não quer escolher uma opinião excluindo uma outra visto que está convicto de que cada uma tem uma razão própria. Assim, a pluralidade de registos discursivos demonstra que existem várias verdades e, sobretudo, vários pontos de vista decorrentes de tomadas de posição como critérios de observação do mundo ⁽¹⁾.

O narrador homodiegético de D., nas três páginas que constituem uma espécie de introdução ao romance, ao referir-se ao cosmo de Tomás Manuel, omite M.M., enunciando: "as minhas conversas com Tomás Manuel da Palma Bravo, o Engenheiro" (D., 9). Com efeito, a deliberação em adoptar a visão do mundo vigente implica a omissão de M.M.. Assim, a sua inadequação ao cosmo de Tomás Manuel não é compensada por parte do narrador por uma figuração de carácter individualizado. É verdade que, num certo sentido, podemos registar o mesmo aspecto em relação a Tomás Manuel pois, como já analisámos também em relação a

João e a Guida (A.A.), nenhuma personagem principal dos romances em análise tem profundidade quer psicológica quer caracterial enquanto indivíduo. Mas a distinção fundamental entre a caracterização de Tomás Manuel e a de M.M. passa pelo facto de que a primeira personagem arrasta consigo toda uma simbologia objectal (incluindo pessoas, por exemplo, os criados) que a prolonga, que a define como corpo social, enquanto a segunda apenas possui de próprio o corpo físico que é percebido e representado pelo seu próprio olhar. Lembre-se o longo trecho descritivo em que M.M. olha o seu próprio corpo. Para além de implicações várias (auto-erotismo, egocentrismo e narcisismo), torna-se evidente no enunciado narrativo que o corpo (e o enigma de que se faz acompanhar na sua representação por indícios) é a única posse de M.M..

De facto, o enunciado narrativo constitui M.M. como uma personagem feminina cujo corpo é matéria de enigma uma vez que as manifestações corporais não são passíveis de incorporação no universo em que a personagem aparentemente se encontra integrada. Por sua vez, o narrador homodiegético acrescenta, para além dos aspectos mencionados, alusões a M.M. como a "mulher inabitável", "esposa maninha que odeia o ventre abundante das águas" (D., 137). Veja-se o ponto de vista da dona da pensão seguido de intrusão do narrador:

"Também que ideia a do Engenheiro, desterrar a pobre senhora num ermo daqueles".

Fiquemos por aqui. Não é necessário que a minha hospedeira torne a evocar a dama da lagoa no seu exílio do vale, dias sem fim a fazer tricot, a odiar os cães (como era voz pública que odiava), fumando, cozendo bolos" (D., 49).

Note-se que se trata de uma visão concreta da existência de M.M. na casa da Gafeira que configura a primeira caracterização da personagem no texto e que

poderia apontar uma individualização, ainda que precária. No entanto, trata-se de um conjunto de acções referidas que esboça uma situação de isolamento e de inadequação.

O outro ponto de vista é da responsabilidade do Velho, habitante da Gafeira: "A dona Mercês, Infanta ou como lhe queiram chamar, não tem cabimento na casa. Só homens. Homens e cães" (D., 191). Trata-se de uma visão que dá conta da exclusão da personagem feminina do mundo masculino configurado por uma sociedade de tipo patriarcal.

Neste tipo de sociedade, o casamento de conveniência por questões económicas e por laços familiares interdita o desejo e o sexo visto que só a procriação parece justificada. Trata-se de uma formação social em que preponderam "os sistemas de aliança", segundo Michel Foucault, que têm expressão na "diferenciação em ordens e em castas, o valor das linhagens" ⁽²⁾ e cuja simbólica é o sangue ⁽³⁾. No entanto, veja-se como este autor, ao contrapor o "dispositivo de aliança" ao "dispositivo de sexualidade" ⁽⁴⁾, considera que este último reduz a importância do primeiro mas não o exclui por completo.

A representação do corpo físico de M.M. torna a personagem descentrada em relação ao universo de Tomás Manuel pois problematiza o seu lugar aí visto que os sinais corporais apreendidos são inevitavelmente manifestação de um indivíduo. Ora, M.M. não é a esposa tornada mãe pelo casamento função que seria primordial pelo "sistema de aliança" que une as duas personagens - uma vez que asseguraria descendência e continuidade da família e respectivos bens. Por sua vez, o corpo físico, enquanto tal, outorga à personagem uma autonomia diferencial que não tem uma funcionalidade nesse universo, ou seja, aponta para uma possível individuação que é inviabilizada pelo carácter de estagnação e de repetição das componentes vivenciais do mundo do delfim de que M.M. faz parte pelo casamento.

Assim, inscrito num "dispositivo de aliança", o corpo feminino, entendido na sua própria corporalização individualizada, é uma componente da personagem sem funcionalidade visto que, nesse universo, o corpo enquanto entidade individualizada

e sexualizada não tem representação. Veja-se o comentário de Tomás Manuel sobre a aliança do casamento:

"(...) Tu sabes a razão por que nenhum homem deve fornicar a mulher legítima?". Fica calado, à espera; calado e a oscilar. "Tu sabes", torna depois, "porque é que isso deve ser considerado um delito perante a lei? Chiu, eu explico. Porque a mulher legítima é o parente mais próximo que o homem tem, e entre parentes próximos as ligações estão proibidas. É ou não é bem jogado?" (D., 125)

4.2. A representação dos corpos femininos

Repare-se que, em D., o corpo físico, i.e., o corpo enquanto descrição e expressão discursiva da sua materialidade, só surge configurado quando se trata do das personagens femininas, como é o caso de M.M., conforme já analisámos. O enunciado narrativo figura ainda o corpo da dona da pensão que se constitui como um corpo sofredor, maternal, carregado de gordura e de solidão (D., 39); o corpo da jovem das calças de amazona, como um corpo jovem, resplandecente de beleza que se oferece em "espectáculo" (D., 208) e ainda o corpo da criada Aninhas, personagem que é descrita como "pequena, muito escura, e com uma barriguinha espetada para o ar" (D., 112).

Por contraposição, as configurações dos corpos físicos das personagens masculinas não se encontram inscritas no enunciado romanesco que regista sobretudo os seus modos de figurar o real através dos discursos destas personagens. No caso de Tomás Manuel, surge a configuração do corpo social. Quanto ao corpo físico, temos o andar, o ar indefinido e o rosto cujo conjunto constitui um perfil vagamente psicológico e não uma caracterização de componentes físicas como a que

surge registada quanto às personagens femininas: a barriga da Aninhas; as formas do contorno físico de M.M.; o pescoço, os ombros e as pernas da jovem das calças de amazona, por exemplo.

A perspetivação sociocultural, que subjaz à formulação discursiva, tendo como motivo os corpos físicos das personagens femininas, encontra-se de um modo linear no caso do episódio da jovem das calças de amazona (capítulo XIX) - visto que a jovem é uma personagem acessória e, como tal, irrelevante para o desenrolar da intriga central - e revela, pelo carácter de digressão, traços de discurso avaliativo e abstracto quanto ao modo de figuração do feminino.

A jovem das calças de amazona, que "joga bridge com três caçadores" (D., 207), poderá significar "a resistência da beleza ao sentido", como propõe Eduardo Prado Coelho ⁽⁵⁾. Mas significa também um determinado posicionamento cultural de que a beleza em estado puro da jovem é o conteúdo manifesto. De facto, o narrador deste texto ficcional adopta um posicionamento vinculado a valores socioculturais hegemónicos quanto ao modo de figuração da mulher, posicionamento este consubstanciado num discurso sociocultural que afirma que a mulher é valorizada (ou desvalorizada) pelo corpo físico que possui. O seu corpo social (ao contrário do do homem), em comparação com o físico, é secundarizado e tornado prescindível na sua figuração.

Efectivamente, as personagens femininas de D. inscrevem-se no espaço social ocupando um lugar marginal e subalterno em relação ao universo estabelecido. Assim, conclui-se que a estalajadeira o seja sem gosto, que Aninhas seja criada por inevitabilidade social, que a criada-criança da pensão o seja por miséria familiar evidente. Sobressai, nestas personagens, o mal-estar de uma situação social não escolhida. Ora, a ambiguidade (decorrente do mal-estar e da inadequação) não se regista de modo tão acentuado nas personagens masculinas (o cauteleiro, o batedor, o Padre Novo, Tomás Manuel). A personagem masculina, com maior incidência de ambiguidade quanto ao seu papel social, é de facto Domingos mas esta ambiguidade é proveniente do seu lugar intermédio que se situa entre criado e parente do

Engenheiro. Diz o Velho: "O Domingos não quis ser toda a vida cão do Infante? Não se comportou como tal?" (D., 33).

Veja-se o exemplo da digressão que o narrador formula a propósito da visão do corpo físico da jovem das calças de amazona. De facto, comentando o "estilo de corpo", refere-se ao "pedigree dos bem-nascidos", às "semelhanças que distinguem" e ainda aos "sinais de casta". Mas a jovem, focalizada pelo narrador, não chega a possuir um corpo social no sentido em que o possuem as personagens masculinas. As referências ao estrato social, inscritas no corpo da jovem, são extremamente vagas e não chegam a constituir uma caracterização social. Fazem-na pertencer à burguesia, alta ou média, e é tudo. Neste caso, não se trata de ambiguidade mas de uma interpretação sobre indícios sociais e não sobre um lugar claramente ocupado na estrutura que é a sociedade.

Pode-se ainda argumentar que a jovem focalizada não é significativa para uma análise das personagens femininas deste texto ficcional uma vez que é um figurante e que se inscreve discursivamente como uma das componentes da gratuitidade diegética de certos fragmentos textuais do enunciado. Os motivos desses fragmentos são circunstanciais como se o narrador deitasse os olhos à sua volta e registasse o que vê, mas existe neles ainda uma visão premeditada da realidade que esses trechos marcam na superfície do discurso. Ora, a jovem é um desses fragmentos de vida que o narrador capta em bruto (sem aparente selecção prévia) na convicção de registar mais perfeitamente o real. De facto, a organização romanesca em fragmentos textuais de D. significa a crença de que a realidade é inesgotável, sendo consequentemente instituído o dialogismo do enunciado pelo narrador.

No entanto, tal inesgotabilidade não invalida que a representação dos corpos femininos obedeça a uma visão que surge adequada aos valores hegemónicos na sociedade portuguesa da década de 60 que enquadra a mulher segundo o binómio machismo-paternalismo fazendo-a ocupar um lugar de dependência económica, social e cultural, apenas circunscrito ao âmbito familiar. Por outro lado, convém

lembrar que é também possível interpretar a corporalização das personagens femininas, efectuada pelo olhar divagador do narrador, como proveniente de um ponto de vista masculino que, entretanto, não seria tão acentuadamente marcado pelo binómio referido visto que, hoje em dia, as coordenadas do binómio têm vindo a esbater-se nas percepções do corpo feminino pelo olhar masculino sem, no entanto, desaparecerem por completo.

4.3. Um mal-estar bovarista

Repare-se que a imagética da solidão e do isolamento configurada pelo acto de beber tem características diferentes das já analisadas quando protagonizado pela personagem feminina. Quer dizer: o gesto de M.M. acentuará a sua inadequação e denunciará a ausência de futuro do universo de Tomás Manuel. É o caso do episódio da "primeira e última consoada", "no Natal de 59" em que bebe champanhe: "Maria das Mercês toma uma aspirina com uma golada de champanhe. Bebe um tanto à parte, insiste em beber" (D., 178). A bebida aparece como uma droga (a mistura com a aspirina) que é materialização do desespero emocional da personagem pelo desejo de esquecimento de si própria e do mundo circundante nela implícito.

O acto de beber é, então, compulsivo: não corporiza uma companhia como no caso de Tomás Manuel (e no de João) mas significa sobretudo a necessidade pungente e desajeitada de evitar um mal-estar mais pressentido ainda do que revelado de forma plenamente consciente, porque, como sabemos no final desse capítulo, M.M. encontrava-se casada há um ano e ela e o marido "estavam no começo, sofriam um pelo outro" (D., 183). Mas esta consoada do Natal de 59 é a última tentativa de recriação do do cosmo dos Palma Bravos por parte de M.M..

Vejamos a configuração diegética da festa por parte do narrador homodiegético:

"Três são camponeses-operários e respectivas mulheres, o resto é velharia - uns surdos, outros coxos, outros a pingar do nariz. Para completar, crianças agarradas às saias das mães" (D., 176).

É uma festa-fantasma - caricatura de outras acontecidas nos tempos dos "cavalheiros-lavradores" - em que os convidados (os camponeses-operários e respectivas mulheres e filhos) compareceram mas se vão embora muito cedo sem terem estado presentes verdadeiramente porque têm já uma vida independente dos senhores da lagoa: "Tão cedo? O primeiro convidado, e o segundo, e o terceiro têm uma excursão do pessoal da fábrica no dia seguinte" (D., 176). Restam os velhos e a ceia fica transformada numa "jangada de comida e de velas a cintilar, (...)" (D., 176).

Note-se que o mal-estar de M.M. - que é perceptível em todo o episódio - se encontra interligado com a impossibilidade de restituir a esta festa o antigo esplendor senhorial de outros tempos: ("Lembre-se do pai, Tomás. Vamos fazer a ceia como ele gostava. Está bem?" (D., 175)) Por outro lado, se os indícios de irrealização são percebidos por M.M., não o são por Tomás Manuel ("E fica logo outro, alegre," (...) (D., 177) porque se trata de uma personagem que encontra a sua identidade - ainda que precária - nos objectos ou nas propriedades que possui e nas pessoas que controla. Em contrapartida, M.M., sendo apenas a esposa, não se identifica de um modo directo com a propriedade dos Palma Bravos. Consequentemente, o seu lugar, que é secundário - e mesmo descentrado -, permite-lhe perceber os indícios de um mundo que se encontra em vias de extinção.

Assim, a bebida não tem a significação de uma companhia para M.M. mas, antes, revelará um mal-estar (como uma das componentes da festa-fantasma), tornando-se a metáfora da extinção próxima de um mundo. Veja-se a cena em que M.M., tomando a iniciativa uma vez mais, propõe ao marido a saúde especial dos casais: "Esqueceu-se de mim, Tomás?" Levanta a taça, cruzando-a com o whisky

dele. De braço enganchado, como nos filmes, o casal faz uma saúde. Em inglês. "Merry Christmas", diz ela" (D., 178-179).

Ao apelar de um modo explícito a todas as convenções da festa patriarcal, o comportamento e a acção da personagem feminina manifesta o descrédito a que se encontra votado o universo do delfim para os habitantes da Gafeira. Assim, o acto de beber - quando é protagonizado pela personagem feminina - não é eufemismo mas manifestação de um isolamento e de descentramento que são premonitórios do desaparecimento de uma certa forma de vida e de um posicionamento social na comunidade.

4.4. A excepcionalidade da personagem (M.M.)

A resistência de M.M. ao mundo estabelecido em que se encontra inserida ("uma sociedade fechada, sociedade predominantemente masculina" ⁽⁶⁾) opera uma ruptura no "tempo circular" através de indícios de uma atmosfera insustentável quer individual quer socialmente. Os trechos, em que esta personagem está inscrita, são prenúncio de um final do cosmo dos Palma Bravos.

Com efeito, a verosimilhança interna desta personagem faz com que o tempo circular se suspenda, não apenas porque M.M. é excepção no universo dos Palma Bravos pela sua inadequação ao estatuto que deveria desempenhar (esposa de Tomás Manuel e futura mãe de um herdeiro), não se integrando totalmente no universo existente, como também porque corporiza (mais do que qualquer outra personagem) o impasse deste cosmo.

Ao contrário de Tomás Manuel, M.M. tem a capacidade de estar só. Mas a solidão é-lhe infecunda pois o estar só significa a suspensão dela própria e do seu tempo vivencial e não o encontro face a face com a verdade sobre si mesma que permitiria uma realização individual futura. Com efeito, segundo a interpretação de Eduardo Prado Coelho, o leitor percebe que M.M. "não se vê reconhecida no seu estatuto de parceiro do prazer: está só enquanto o marido vagabundeia por bares e

prostitutas, e o seu desejo manifesta-se em movimentos clandestinos (passeio a cavalo, masturbação)" (7).

Note-se que o estado de suspensão - que caracteriza M.M. - tem articulação com a inscrição de várias esferas de vida da comunidade da Gafeira anotada pelo narrador homodiegético. Ora, a irrealização da Gafeira e da casa senhorial da Lagoa advém precisamente da acumulação passiva de mundos sem que nenhum deles se realize plenamente.

Esta irresolubilidade de mundos corresponde, na diegese, a posturas repetitivas das personagens que significam o anquilosamento dos estatutos a que se encontram definitivamente presos. Assim, a ausência de futuro deste cosmo - enunciada enquanto "o tempo vencido" ou "o presente intemporal" - articula-se com a falta de evolução e de transformação das personagens principais. Assim, temos várias focalizações de M.M. à espera do Engenheiro, julgando ouvir o motor de um automóvel ou à varanda vigiando o horizonte. Uma delas figura M.M. na varanda e Domingos no pátio. Diz o personagem-narrador, referindo-se a Domingos entre parêntesis: "(e, assim, continuava a ser a primeira pessoa a receber o Engenheiro)" (D., 291).

Esta recorrência narrativa de uma cena - a que J.C.P. chama as "repetições quase tautológicas" do seu romance (A.J., 176) - é significativa da constituição de M.M. como a esposa solitária que se encontra excluída da vida do marido e que, conseqüentemente, vai sendo sujeito e objecto de uma germinação da transgressão final. O enunciado narrativo vai inscrevendo indícios da necessidade de transformação da personagem mas a perspectiva dinâmica - que a deveria permitir - manifesta-se de um modo negativo e alienado (porque auto-destrutivo) no crime complexo que põe fim à vida de M.M..

Com efeito, a sua única função na Casa da Lagoa - a esposa que espera o marido que dela se esquece - implica a anulação de uma relação de amor e de companheirismo implicitamente esperada pela personagem feminina. Deste modo, a função desempenhada pela personagem é passadista porque inadequada à concepção

moderna de casal que parece ser a de M.M..

Vejamos, por outro lado, os elementos constitutivos do passado da personagem: uns são "um punhado de documentos arquivados na secretaria de um externato religioso" (D., 142), o externato frequentado por M.M. quando adolescente. Outro elemento é uma fotografia guardada na Casa da Lagoa e referente a esse período da sua vida. "Onze anos, no máximo" (D., 144), comenta o narrador. Ora, ainda que a informação diegética não complete, de um modo totalizante, a configuração da adolescência de M.M. - uma vez mais surgindo a fragmentação na constituição da personagem -, a fotografia da adolescente de "raquete de ténis debaixo do braço, pato Donald estampado na blusa" (D., 144), ao lado da Mãe do externato, não indicia a mulher desterrada e descontente em que se há-de tornar, anos mais tarde, na Casa da Lagoa. Segundo o personagem-narrador, o que a fotografia revela, por antecipação, são os contornos das formas físicas, "seguras e instaladas das madonas do lar" (D., 144).

Deste modo, os sinais corporais de M.M., inscritos no seu corpo de adolescente, apontam um sujeito em formação cuja evolução acaba por não se processar visto que a mulher adulta não se tornou na "madona do lar" adivinhada na fotografia. Com efeito, as características do mundo em que se inseriu e as circunstâncias particulares do seu casamento fizeram da personagem, no presente, uma "silhueta exigente que se passeava na varanda do estúdio, em calças e lenço ao vento" (D., 144), i.e., uma mulher insatisfeita à espera de um marido sempre ausente.

A configuração de M.M. é traçada pelo narrador através de abordagens descontínuas cuja síntese é inviabilizada. Assim, M.M. surge como uma personagem descentrada cuja leitura requer "uma segunda criação" (expressão de J.C.P., na "Memória Descritiva", já referida anteriormente) por parte do leitor que dará conta da diferença entre as expressões: "madona do lar" e "silhueta exigente", tendo como elemento de ligação entre as duas "o mesmo corpo, numa volta que não podemos de maneira nenhuma adivinhar" (D., 144).

De facto, o narrador recusa preencher a lacuna do conhecimento dessa "volta" que explicaria o descentramento da personagem e, deste modo, o enunciado narrativo acentua os dois factores, presentes na sua constituição enquanto personagem, que são o enigma decorrente de actuações clandestinas e a resistência ao mundo estabelecido em que vive.

4.5. O enigma feminino

A mulher como personagem enigmática é uma isotopia que atravessa os romances em análise, desde Guida (A.A.) até M.M. (D.). O carácter enigmático da figuração do feminino adquire contornos pela ambivalência destas personagens por contraposição às figuras masculinas, que são sempre mais lineares. A ambivalência das personagens principais femininas tem a ver com o facto de se tratar de personagens que se constituem pela intersecção de dois modos de ser. Veja-se o caso de Guida que se constitui no texto entre o estatuto tradicional da rapariga burguesa e o da mulher independente, recentemente adquirido. Ou o caso de M.M. cujas expectativas individuais implícitas - que, por sua vez, se podem articular com as mutações que atingem os estatutos sociais do homem e da mulher desde finais da década de 50 - não encontram possibilidades de realização no universo "predominantemente masculino" em que vive.

O carácter indecifrável, que predomina na configuração de de M.M. enquanto personagem, consubstancializa-se no crime enigmático da sua autoria que põe fim à dinastia dos Palma Bravos. No entanto, o crime cometido não rompe com a mitificação porque a acção da personagem não é portadora de asserções de verdade sobre o cosmo do delfim que, a existirem, funcionariam como processo de anulação (pelo acesso ao sentido) de uma realidade alienada que é a Gafeira e, mais restritamente, a Casa da Lagoa.

Sabemos que o autor empírico J.C.P., ao dissertar sobre o crime de D. (apelidando-o de "enigma desprezado"), considera que "o insignificante é o crime"

(A.J., 171), e que, ao narrador e ao leitor, "interessa mais a suspensão do facto do que a sua decifração" (A.J., 173). Com efeito, os eventos do crime são representados como uma diegese aberta uma vez que remetem para um cruzamento de factores intersubjectivos (marcados também por factores sociais) sem resolução conclusiva final. Assim, segundo J.C.P., várias hipóteses estão inscritas neste crime: o possível triângulo amoroso formado com Domingos; o adultério da parte de M.M., utilizando Domingos "mais instrumento do que cúmplice" (A.J., 162); o mesmo adultério numa provável variante incestuosa em que Domingos tenha desempenhado o papel de "objecto de transferência da maternidade frustrada de Maria das Mercês" (A.J., 162). Ou ainda, a homossexualidade (latente ou não), ligando patrão e criado, e excluindo M.M. que, por sua vez, comete adultério com Domingos numa tentativa de inclusão amorosa.

Tenha-se em conta o modo como o narrador configura a morte de M.M.: no capítulo XI, quando se refere ao "abraço de morte" da lagoa, regista-se uma enumeração de versões incompletas sobre essa morte. Ora, é sobretudo em relação à acção final desta personagem que é accionada, no texto, uma acumulação de fragmentos textuais que dissemina o sentido da morte. Com efeito, o enunciado institui uma espécie de derivação de sentido que mina a estabilidade constitutiva do crime. Parece tratar-se então da ausência de discurso configurador do desejo feminino, conseqüentemente constituído como uma irrupção associal, factor que explicaria a inexistência de representação explícita da cena do crime. A diegese aberta daqui resultante demonstra, neste caso, a adopção do ponto de vista do cosmo de Tomás Manuel por parte do narrador. Ora, tal visão não inclui um discurso sobre o desejo feminino na medida em que deste universo se encontra excluído o "dispositivo de sexualidade" ⁽⁸⁾. Assim, o factor de clandestinidade implícito no desenlace não conclusivo do crime afecta a configuração semântica de M.M., marcando-a como uma personagem enigmática. A este propósito, note-se o que Eduardo Prado Coelho afirma:

"Mas o que se passou, esse instante de transgressão em que o desejo irrompe, é algo que literalmente não pode ser visto, e que fica, na sua rasura, a fazer rodar o vazio das imagens" (9).

A referida clandestinidade da personagem - e a transgressão da ordem masculina a que se encontra associada - tem articulação evidente com a representação temporal que, neste romance, é equacionada em termos de estatismo. Trata-se, no entanto, de um estatismo inter cruzado com componentes de modernização do universo social da Gafeira. Com efeito, os tempos da Gafeira mudaram (o próprio cosmo do delfim encontra-se modernizado) mas a mudança é exterior e decorativa visto que o universo de referência não comporta uma evolução portadora de progresso ou uma perspetivação de futuro do mundo. Se existem marcas sígnicas de progresso na Gafeira (o jaguar, a versão modernizada da Casa da Lagoa; os camponeses-operários e a emigração), estas não são integradas enquanto transformação do mundo pelo campo de consciência de Tomás Manuel. Entretanto, o mesmo campo de consciência não percepção as potencialidades de mudança personificadas em M.M., não podendo compreender a irrupção da revolta da personagem feminina.

Considere-se que a focalização decorrente de "aproximações sucessivas" (A.J., 192) é generalizada à matéria diegética do romance. Como J.C.P. afirma, na "Memória Descritiva", o narrador utiliza "mudanças de enquadramentos" e "deslocações" várias (A.J., 175) devido à convicção de que só pela "suspensão do facto" é possível revelar o "efeito de ideologia" (noção de Jean-Pierre Faye). Quer dizer: o "tom enigmático" referido pelo autor empírico, que persiste em todo o texto ficcional, corresponde à crença do narrador de que toda e qualquer estabilidade constitutiva das componentes diegéticas é portadora de uma representação ideológica. Assim sendo, e uma vez que é impossível atingir a "verdade absoluta" sobre os factos narrados - "porque se tal sucedesse teríamos a

recuperação total da verdade, a harmonia dos factos incontrovertidos" (A.J., 193) -, o narrador opta por registar vários pontos de vista, processo narrativo que instaura a polissemia e que impede que o enunciado narrativo resvale para "o tom impositivo" de uma "constatação incontrovertida" ⁽¹⁰⁾.

Convém lembrar que a configuração das mulheres populares dos dois romances em análise não pressupõe o elemento de enigma feminino aqui referido. Ainda que também a mulher popular ocupe um lugar subalterno no espaço social, como já referimos, a sua constituição é menos ambivalente do que a das personagens femininas do espaço burguês.

Personagens secundárias como Ernestina (A.A.) e a dona da pensão (D.) são portadoras de um comportamento e de um discurso marcados pelo carácter prático na medida em que existe uma relação directa entre o agir e o dizer destas personagens. Sendo assim, o seu saber é menos alienado (menos aleatório também) por não conter a mitificação própria dos discursos das personagens masculinas secundárias.

Veja-se o caso flagrante de Ernestina (A.A.) que faz renda para vender e é personagem a quem o narrador não atribui nenhum discurso sobre a sua existência ou sobre o seu trabalho. Limita-se a fazer renda para ganhar algum dinheiro e, como não o ganha (não consegue vender a renda aos "turistas"), chora em silêncio. O narrador heterodiegético configura-a através de um comportamento extremamente linear. O mesmo tipo de caracterização não é atribuído ao velho do perdigoto e ao taberneiro, personagens secundárias do mesmo romance que são responsáveis por discursos marcados por pontos de vista parciais e alienados: o velho é portador de um discurso empobrecido pela lógica da sobrevivência mais primária; o taberneiro, por sua vez, tece conjecturas imediatas quanto à possibilidade de aumento de lucro do seu negócio.

Recorde-se que a primeira figuração de M.M. (surgida no texto do romance) é atribuída ao discurso da dona da pensão. Essa caracterização define M.M. como uma senhora desterrada num ermo (a Casa da Lagoa) levando uma boa

vida, mas infeliz. Tenha-se em conta a diferença entre a expressão da dona da pensão e a do narrador: "desterrar a pobre da senhora num ermo daqueles" (a dona da pensão) e "a dama da lagoa no seu exílio do vale" (o narrador). Ora, limitando-se à descrição do agir quotidiano de M.M. na Gafeira e não acrescentando uma interpretação simbólica e mítica ou uma expressão literária, a dona da pensão não contribui para a mitificação dos proprietários da Casa da Lagoa. Em contrapartida, as personagens masculinas de D. (o velho, o batedor, o Padre Novo), que se distraem a "desfazer" o mundo de Tomás Manuel (com quem estabelecem uma relação de admiração-inveja), criam uma atmosfera mítica e fazem ascender o delfim ao plano do mito. Estão "ainda embarcados no mito" através de uma "linguagem do mito", conforme comenta Eduardo Prado Coelho: "(...) o velho e o batedor, ao desmitificarem o delfim, vão ainda embarcados no mito (e nós com eles, repito), "possivelmente porque a desmitificação que eles pretendem executar é ainda feita com a linguagem do mito" (11). E, acrescenta Eduardo Prado Coelho, é este "carrossel" que nunca pára: o acto de mitificação constituído por aparentes desmitificações de um universo senhorial do qual os habitantes da Gafeira se encontram excluídos por questões que se prendem com a propriedade de bens, por exemplo, a posse da lagoa.

De facto, os comentadores do mundo do delfim não instituem linhas de fuga na "realidade alienada" (A.J., 184) que é a apreensão do mundo por parte dos habitantes da comunidade da Gafeira. Note-se como a noção de uma comunidade portuguesa como uma "realidade alienada" encontra correspondência, nos textos ensaísticos do autor, na apreciação de Portugal como um país carente de modernização (A.J., 176-189). Os "processos de mitificação" (12) - que inscrevem a diegese no já referido "presente intemporal" ou "tempo circular" - seriam então enquadráveis numa cultura predominantemente rural penetrada por "processos e objectos técnicos" do mundo industrial mas mitificados na medida em que a coexistência das duas culturas produz a anulação dos factores puramente rurais ou puramente técnicos ou industriais, inviabilizando o triunfo da modernização.

CAPÍTULO CINCO: O Feminino, o Masculino e as actividades narcísicas (A.A. e D.)

5.1. Uma prática descontextualizada (o "jogo a sós")

Segundo Jean-François Lyotard, em *Économie Libidinale*, Freud teria afirmado que o que a mulher deseja é que o homem se torne nem homem nem mulher, que não deseje nada para além de uma identificação simultânea com a mulher-objecto de amor e que deixe acontecer uma comunhão total entre os dois ⁽¹⁾. Trata-se de uma postulação de teor psicologista que afirma que o feminino deseja a dissolução do ser enquanto entidade marcada por um género.

Estudos sobre as tensões entre masculinidade e feminilidade em textos literários como, por exemplo, o estudo de Frank Krutuik "Desire, Transgression and James M. Cain" ⁽²⁾ afirmam que a estruturação da masculinidade e da respectiva agressividade na repressão do feminino (quer em relação à mulher como indivíduo quer no próprio homem), implica ainda, paradoxalmente, a necessidade fantasmática da mulher como garantia da masculinidade, impedindo deste modo que esta se torne narcísica. Ora, as personagens masculinas em análise, pela incapacidade que demonstram em comunicar com o feminino, acabam por desenvolver e afirmar um tipo de masculinidade que se pode considerar narcísico. É o caso do "jogo a sós" de João (a pesca) e da indiferença agressiva para com Guida em que a sua masculinidade é reafirmada narcisicamente. Também Tomás Manuel (D.) afirma constantemente a sua masculinidade de um modo narcísico através das várias imagéticas do isolamento, por nós analisadas, centradas na bebida e na velocidade que constituem metáforas da afirmação viril.

Analisemos então o episódio do mero pescado (A.A.) cujo destino é definido com dificuldade e apatia por João e por Guida. De facto, o leitor sabe de uma conversa entre as duas personagens que é uma troca de conjecturas sobre o fim

a dar ao peixe. O que significa que a pesca não é, para João, mais do que um acto lúdico, um passatempo ou um desporto, isto é, uma actividade desprovida de significação funcional porque João não transforma nenhuma componente do mundo em que se move nem se transforma a si mesmo pelo acto da pesca. Por outro lado, não deseja exhibir o mero como um troféu à boa maneira de Hemingway ainda que, no texto, seja instaurada uma produção imaginária de "um universo de predação"⁽³⁾, mas em relação ao qual este episódio se distingue.

Com efeito, para João, a pesca é um desporto descontextualizado, sem inscrição possível na comunidade visto que a exibição da peça conquistada não tem aqui cabimento. É, nesta medida, que a pesca é um "jogo a sós" e, como tal, uma actividade narcísica comparável aos jogos de palavras inventadas por Guida - quando João a deixa só para ir pescar - ou às lendas construídas pela mesma personagem sobre a paisagem que a cerca. Num contexto muito diferente, se o mero tivesse sido pescado pelo velho de S. Romão, tratar-se-ia não de uma actividade narcísica mas sim da pesca enquanto trabalho ou meio de sobrevivência. Como é pescado por João, o mero acaba por ser comido por ele e pela companheira por obrigação (devido à falta de outro destino a dar ao peixe), situação que exclui o prazer da boa comida.

João e Guida não sabem o que fazer ao mero pescado. Já não têm a ingenuidade eufórica dos verdadeiros desportistas de modo a encarar o peixe fabuloso como um troféu, assumindo assim o carácter puramente lúdico e exibicionista da peça pescada. Por outro lado, não precisam do peixe para comer mas não têm à-vontade nem espontaneidade suficientes para o dar aos habitantes da aldeia, mesmo suspeitando que alguns andam esfomeados. Em suma, hesitam quanto ao fim a dar-lhe e acabam por concordar quanto à solução encontrada que é a menos comprometedora e a mais fácil: a solução de comerem o peixe, mesmo em S. Romão.

Guida ainda traça uma pequena narrativa de grandiosidade mítica para o mero:

"O mar havia de o devolver à terra inteirinho. Olá. Sem mácula nem cheiro. Como um santo patriarca, duzentos anos depois de enterrado" (A.A., 98).

Como João não entra uma vez mais no jogo e como o que se passa a seguir desmente a tentativa de mitificação do peixe, esta micro-sequência fica circunscrita ao monólogo de Guida e vale pela impossibilidade de criar uma narrativa actuante em relação à realidade. Assim, assemelha-se apenas à versão bíblica de S. Romão, composta por Guida, que não passa de um exemplo do seu gosto em se ouvir a sós e de uma manifestação de pseudo-criatividade.

O episódio referido de A.A. instaura uma diferença em relação à definição clássica da pesca desportiva: sendo uma cena de desporto, - que como tal implicaria alegria vital em dominar a natureza, jogo em arriscar a vida -, só tem uma característica típica dessa actividade que é exactamente a alegria da previsão da vitória do homem sobre o animal:

"O homem sentiu um aperto de grande alegria. Era um mero fabuloso. Apontou a arma, avançou mais e os cardumes que o rodeavam escaparam-se por todos os lados" (A.A., 71).

A outra componente, que é a celebração da vitória após o esforço desportivo, celebração que exige, por essa mesma razão, sinais exteriores evidentes - como é o caso dos troféus que se exibem, que se registam em fotografias para a posteridade -, não se verifica neste episódio.

Se houve um gesto por parte de João que leve à classificação desta pesca como um acto desportivo, é apenas a emoção inicial de alegria quando a personagem vê o mero. Este gesto e esta emoção não produzem continuidade diegética visto que são representados como componentes fragmentadas. De facto,

quando João traz para terra o peixe e o mostra à sua companheira, o leitor apercebe-se de que o mero pescado é totalmente inútil: "'Eu tinha vergonha, João.' / 'Pois eu não tive mas agora começo a ter. Respiro ar livre, deve ser por isso'" (A.A., 97).

O anti-clímax, sugerido no trecho pelo sentimento de vergonha, já estava implícito no encontro entre o homem e o peixe pois, se é um facto que João sai vitorioso, este é um "encontro desigual" (A.A., 97) pela impossibilidade de um outro desfecho. Por outras palavras: com os apetrechos de que João dispunha, era impossível não ser bem sucedido, para além do facto irónico de que o mero "estava a dormir um sono pesado, se é que os peixes dormem" (A.A., 72).

Realmente, quando João volta para terra com o peixe pescado, a sequência narrativa configura uma progressão de eventos marcada pela indecisão e pela inutilidade. Pela configuração final de sentido do episódio, o leitor deduz que João e Guida comeram o peixe sem vontade e em silêncio.

Por conseguinte, trata-se de uma actividade que não interage com outras de modo a que pudesse existir uma dinâmica dos acontecimentos. Ainda que João faça desta caça submarina a razão principal da sua vinda a S. Romão, sabe de antemão que nenhum acontecimento irá ter lugar. Involuntariamente, acaba por praticar um "jogo a sós", modalidade existencial que tanto desprezo lhe tinha causado quando notada em Guida: "Ele, que toda a vida desprezara jogos a sós, voltou para o carro" (A.A., 17).

Tal como o libertino redescoberto constitui o homem-ideal inviabilizado pela realidade vigente, o jogo, enquanto uma das componentes possíveis da pesca praticada por João, é uma virtualidade porque acaba por ser inviável enquanto tal, na medida em que não existe parceiro em pé de igualdade que permitisse uma acção de confronto autêntico. Das duas figuras ideais, ficam apenas inscritos, no enunciado narrativo, indícios mas não sequências narrativas finalizadas em que um evento começa, progride e acaba, realizando-se.

O episódio da pesca do mero, em A.A., constitui uma das metáforas de um mal-estar civilizacional, tanto mais intenso quanto é percebido pelo focalizador

como recente. Note-se a comparação entre os tempos de 45 e os tempos posteriores (comparação implícita e explícita feita pelo discurso do narrador e pelo de João) configurada em termos de uma contraposição entre clareza por um lado e ambiguidade e incerteza, por outro lado. Efectivamente, este episódio de A.A. inscreve a pesca como uma actividade fragmentada e inacabada por parte dos protagonistas que se articula com a falta de objectivo e de convicção dos mesmos. É assim uma actividade descontextualizada que é iniciada mas logo diluída diegeticamente pela impossibilidade de comunicação humana e de intervenção na realidade. Se esta pesca fosse uma actividade profissional, teria as suas regras próprias, se fosse um desporto, teria, por sua vez, recompensas enquanto actividade lúdica. Contudo, tal como é constitui um não-jogo melancólico e abstracto. "Um jogo de Nada", diremos nós, roubando a expressão ao próprio J.C.P. que a emprega ao comentar o desenlace de um filme de Michelangelo Antonioni.

Com efeito, num texto datado de 1973, J.C.P. refere-se a Antonioni como o autor que foi capaz de revelar, nos anos 60, o que está por detrás da civilização industrial: o Nada. Diz J.C.P.:

"Antonioni. Nenhum romancista, que me lembre, narrou com tal amplitude nem com semelhante lucidez o deserto metálico da civilização industrial que estamos vivendo, ninguém como ele penetrou em tantas áreas essa galáxia gelada. Nem com voz tão própria, tão nova. Antonioni. Michelangelo Antonioni" (A.J., 86).

No mesmo texto, J.C.P. refere-se especificamente ao final de um dos filmes mais significativos de Antonioni, *Blow-up* (1966), dizendo o seguinte: "não deixaria de registar a maneira como terminava: como um exercício de alienação, um jogo de ténis sem bola nem raquette. Um jogo de Nada, afinal" (A.J., 90).

Analise-se ainda um outro aspecto decorrente da "abstracção" e da "alienação"

contido na micro-sequência referida e numa outra, inserida no episódio da noite das apresentações entre o casal Palma Bravo e o narrador-personagem (D.). Trata-se de um vector já referido que é a mitificação implícita nas lendas de peixes que significa o desejo da parte das personagens em controlarem a sua morte. Ao transformar em lenda a história dos peixes que se enterram a si próprios na lagoa para se pouparem às humilhações da morte (D.) ou, então, a referência à conservação do corpo do mero muito para além da morte (D. e A.A.), as personagens afirmam a admiração em relação aos que conseguem superar a morte, deixando nela a marca da sua vontade personalizada.

Repare-se que a diegese de cada um dos dois romances acaba por desmentir qualquer destes desejos: a lenda proferida por Guida não é ouvida com agrado por João e, de qualquer forma, o mero, poucos minutos depois, é comido pelos dois. Quanto às lendas contadas por Tomás Manuel, que exprimem, de um modo evidente, o seu medo da morte e o desejo de a controlar ("'A sério,' declara o Engenheiro. 'Se um dia fizer testamento, é na lagoa que quero ser enterrado'" (D., 66)), adquirem significado contrário pela imprevisibilidade do desfecho negativo e complexo constituído pela morte de M.M. na lagoa.

Este aspecto dos episódios referidos implica ainda uma significação relacionada com a vivência do tempo. De facto, em A.A., a vivência do tempo é sempre marcada por factores sociais que surgem em clara articulação com um determinado grupo social (o de João e de Guida ou o dos habitantes de S. Romão). Assim, as duas vivências do tempo relacionam-se com "uma sociedade desorientada" (A.A., 73), constituindo, na incomunicabilidade, o seu "equilíbrio abstracto" (A.A., 73). Em suma, trata-se de um tempo configurado pela inércia e pela disjunção de dois mundos que torna impossível qualquer perspectivação de futuro e é responsável pela impossibilidade de plenitude na vivência do presente.

Deste modo, a enunciação das referidas mitificações exemplifica de um modo extremo como as tentativas individualizadas de apropriação e de consequente transformação da realidade exterior são projectos gorados. Esta linguagem do mito é

um subterfúgio proveniente de um desejo de escapar à inevitabilidade do mundo real mas o que se verifica nas diegeses é que essas mitificações se encontram totalmente divorciadas do real de forma que não são actuautes como elementos de transformação do mundo. Em última análise, constituem variantes da alienação, na sua cegueira narcísica. Instituem um tempo fora do tempo (a referida intemporalidade da Gafeira) na medida em que o tempo não é aquele circunscrito a uma subjectividade porque, se o fosse, haveria então um mundo possível configurado por um tempo subjectivo. Ora, é verdade que o discurso de mitificação atribuído à personagem quer demarcar certos aspectos da realidade e do tempo real instituído, mas a diegese inscreve este propósito como ilusório visto que o mundo narrado se encontra irremediavelmente marcado por uma supremacia dos factores de cariz social.

5.2. A apreensão fragmentada da realidade (o "pensar"/o "agir")

Com efeito, em A.A., João e Guida, cada uma das personagens à sua maneira (mas sobretudo esta última), acabam por realizar vivencialmente um dos princípios do *narcisismo* que é o abandono da compreensão global da realidade pelo indivíduo e, conseqüentemente, a desistência da capacidade de interferência nesta. Comentando a ausência de objectivos sociais, por parte dos indivíduos das sociedades ocidentais contemporâneas, Gilles Lipovetsky afirma:

"Com efeito, é da deserção generalizada dos valores e finalidades sociais, implicada pelo processo de personalização, que o narcisismo surge" (4).

Paralelamente ao *narcisismo*, assiste-se, desde o final da Segunda Guerra Mundial, a uma progressiva burocratização do mundo, não apenas enquanto alargamento da burocracia administrativa mas sobretudo enquanto transformação da

comunicação humana como foi conhecida até então. Gianni Vattimo chama a esta tendência "a organização racional e técnica do real por parte do homem, transformado também em objecto de planificação total" ⁽⁵⁾. Convém situar esta interpretação do pensamento heideggeriano por parte de Vattimo no contexto que lhe é próprio, a saber, o contexto de uma crítica da filosofia da consciência decorrente do conceito de mundo como entidade que antecede sempre o sujeito ⁽⁶⁾. Siga-se o raciocínio interpretativo de Vattimo quanto à inexistência de factores "imprevistos" num mundo totalmente organizado pela técnica:

"Como se sabe, Heidegger defende que a metafísica é a história no fim da qual já nada existe do ser como tal, isto é, em que o ser é esquecido em favor do ente ordenado como sistema de causas e efeitos, de razões completamente desentranhadas e enunciadas. Quando o esquecimento do ser é completo e total, a metafísica acabou, mas também está completamente realizada nas suas tendências profundas. Ora, este esquecimento total do ser é a total organização técnica do mundo, onde nada existe de "imprevisto", de historicamente novo, nada que se subtraia à concatenação programada das causas e dos efeitos" ⁽⁷⁾.

No universo romanesco de A.A., esta tendência sociocultural, que só se regista nas vivências das personagens ligadas ao estrato social privilegiado, aparece em fase nascente determinando as actividades narcísicas de João e de Guida. De facto, as restantes personagens, pertencentes à outra área social e geográfica (S. Romão, que constitui o "espaço da fome" ⁽⁸⁾ segundo expressão de Alexandre Pinheiro Torres), não são atingidas pela ausência de eventos imprevistos. Têm, pelo contrário, uma lógica de raciocínio proveniente de um outro modelo de realidade

totalmente diferente do de João e de Guida.

Todas as personagens principais dos romances em estudo - pertencentes ao estrato burguês - são configuradas pela ausência de acontecimentos que torna o agir de cada uma, uma acção falsa visto que é sempre marcada por factores de abstracção ou de alienação. Deste modo, o "pensar" inteligente surge como a única alternativa à impossibilidade de "agir": "'Exactamente. Quando um país não nos dá oportunidades de agir, contentamo-nos em pensar'" (A.A., 128), comenta João em conversa com Guida). Ou então, surge a rememoração do passado familiar e a presença de signos de poder e de propriedade em vez de componentes diegéticas vividas no presente pelas personagens (D.). Relembrem-se, a título de exemplo, o acto da pesca de João como uma actividade não necessária e previsível e os feitos do tio Gaspar constitutivos do passado familiar, rememorado por Tomás Manuel, em substituição de actos intervenientes na realidade presente.

Ironicamente, a única personagem que protagoniza uma acção que mais se aproxima de uma intervenção no real estabelecido é M.M.. O "nada" deixa de surgir em signos de um universo que está a acabar aos poucos e passa a coincidir, pela morte de M.M., com o final efectivo de um mundo. A ironia reside no facto de ser uma mulher (e não Tomás Manuel) a propiciar morte e fim como consequência desse acto de transgressão quando uma das leis do cosmo de Tomás Manuel é a de que o acto masculino por excelência implica poder de vida ou de morte sobre as componentes do seu mundo. Ora, através de uma inversão irónica e paradoxal dos estatutos sociais do homem e da mulher, o enunciado narrativo constitui Tomás Manuel, depois desse acto final que não foi da sua autoria, como um ser masculino frágil e desorientado: "um homem que acende cigarros uns nos outros e que mostra às dunas um rosto devastado, uma máscara de adesivos e de nódoas saída de um montão de roupa em frangalhos e de lama" (D., 358).

Note-se que a excepcionalidade de M.M. corresponde a uma corporalização da personagem ainda que esta, pelo seu carácter fragmentário e descontínuo, acentue a dimensão de enigma e de clandestinidade da personagem, conforme já

analisámos. Esta excepcionalidade reside ainda no facto de esta personagem provocar modificações no mundo circundante, i.e., é protagonista de actos que, sendo de qualquer forma portadores de alienação, não são narcísicos. Estabeleça-se então a distinção em relação ao modo como Guida é constituída no enunciado respectivo: as marcas femininas realçadas são de carácter emocional ou sociocultural mas não da ordem de uma corporalização. Esta ausência de sinais corporais em si mesmos adquire correspondência com a sua personalidade narcísica em termos de uma incapacidade em causar alteração no real circundante por um conjunto de movimentos apenas adscritos ao âmbito abstracto.

NOTAS DA SEGUNDA PARTE

NOTAS DO PRIMEIRO CAPÍTULO

(1) Lembre-se a consideração de Alexandre Pinheiro Torres: "A preocupação de transcender os limites de uma intriga e conduzir a ficção até um plano de exemplaridade por vezes fabular manifesta-se de novo em **O Anjo Acorado**, uma das obras fundamentais da moderna literatura portuguesa. Publicada em 1958, julgo que a sua mais perfeita compreensão (como, de resto, a de todas as páginas de amor de Cardoso Pires) só se tornará possível depois da leitura da **Cartilha do Marialva ou das Negações Libertinas** que aparece editada dois anos mais tarde" (Alexandre Pinheiro Torres, "Sociologia e Significado do Mundo Romanesco de José Cardoso Pires" in **O Anjo Acorado**, 5ª ed., Moraes editores, Lisboa, 1977, pp.176-177).

(2) VAILLAND, Roger, **Cabra Cega**, Círculo de Leitores, Lisboa, 1973, p.93.

(3) PIRES, José Cardoso, **Cartilha do Marialva**, 2ª ed., Moraes editores, Lisboa, 1966, p.69.

(4) Ibid., p.69.

(5) Ibidem, p.144.

(6) Ibidem, p.197.

(7) O conceito é de Alexandre Pinheiro Torres, conceito que se opõe a um outro: o "espaço da fome". Lembre-se de que modo é que o crítico o define: "A finalidade da acção que caracteriza esse "espaço de jogo" apresenta-se, pois, com algo de abstracto que a afasta do esquema objectivo que caracteriza a acção do "espaço da fome" (Alexandre Pinheiro Torres, "Sociologia e Significado do Mundo Romanesco de José Cardoso Pires", in **O Anjo Acorado**, ed. cit., p.171).

(8) VAILLAND, Roger, **Cabra Cega**, ed. cit., p.63.

(9) FOUCAULT, Michel, **A Vontade de Saber - História da Sexualidade I**, Edições António Ramos, Lisboa, 1977, p.64.

(10) Ibid., p.69.

(11) Jean-Yves Tadié, referindo-se à despersonalização, característica do romance americano de entre as duas guerras e do "nouveau roman", a que chama "a personagem como objecto: o triunfo da exterioridade", reflecte nos seguintes termos: "E se a vida interior não existisse? Se o objecto do romancista fosse possuir a História, a vida, a sociedade, no seu pulular, na sua imensa agitação colectiva? Se o herói não fosse mais do que um objecto, um destroço sacudido à tona do oceano?" (Jean-Yves Tadié, **O Romance no Século XX**, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1992, p.59).

(12) MAFFESOLI, Michel, **O Conhecimento do Quotidiano**, Vega, Lisboa, s/d., p.20.

(13) VATTIMO, Gianni, **O Fim da Modernidade - Niilismo e Hermenêutica na Cultura Pós-Moderna**, Editorial Presença, Lisboa, 1987, p.100.

(14) Gérard Genette chama iterativo a uma modalidade de discurso narrativo: "Ce type de récit, où une seule émission narrative assume ensemble plusieurs occurrences du même événement (...) nous le nommerons récit itératif" (Gérard Genette, **Figures III**, Éditions du Seuil, Paris, 1972, p.148).

(15) VAILLAND, Roger, **Cabra Cega**, ed. cit., p.96.

(16) COELHO, Eduardo Prado, "O Círculo dos Círculos", in **O Delfim**, Círculo de Leitores, 1986, pp.VIII-IX.

(17) MOURÃO-FERREIRA, David, **Vinte Poetas Contemporâneos**, 2ª ed., Edições Ática, Lisboa, 1980, p.278.

NOTAS DO SEGUNDO CAPÍTULO

(1) LOPES, Óscar, *Cifras do Tempo*, Editorial Caminho, Lisboa, 1990, pp. 293-294.

(2) Trata-se de uma das possibilidades das funções desempenhadas pelo "herói", no enunciado romanesco, que é a de "discriminador ideológico" segundo Philippe Hamon. Situemos a noção no seu contexto: "(...) Se définit-il par rapport à une base morale, par rapport à des systèmes de valeurs extérieurs à l'oeuvre (comme "positif" par rapport à des "négatifs") et il est, dans ce cas, le "discriminateur idéologique" de l'oeuvre, donc un élément indispensable à sa lisibilité?" (Philippe Hamon, *Texte et Idéologie - Valeurs, hiérarchies et évaluations dans l'oeuvre littéraire*, PUF, Paris, 1984, p.45).

(3) Trata-se da noção de focalizador da autoria de Gérard Genette como mais ampla do que a noção e a instância do narrador porque define o texto na sua globalidade e é correspondente ao "ponto de vista errante", designação de Wolfgang Iser (respectivamente em Gérard Genette, *Figures III*, Seuil, Paris, 1972 e em Wolfgang Iser, *The Act of Reading: a Theory of Aesthetic Response*, Routledge and Kegan Paul, London, 1978).

(4) Sobre a focalização externa, Mieke Bal afirma que "se a história é contada em *focalização externa*, ela é contada a partir do narrador, e este detém um *ponto de vista*, no sentido primitivo, pictórico, sobre as personagens, os lugares, os acontecimentos. Ele não é, então, de modo algum privilegiado, e só vê o que um espectador hipotético veria" (Mieke Bal, *Narratologie (Essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes)*, Librairie Klincksieck, Paris, 1977, pp.36-37).

(5) SIMÕES, João Gaspar, *Crítica III, Romancistas Contemporâneos (1942-1961)*, Delfos, Lisboa, s/d., p.411.

(6) *Ibid.*, p.409.

(7) Como refere Óscar Lopes, num estudo sobre a novelística de José Cardoso Pires, quando analisa os vectores que definem o contexto sociocultural português de finais da década de 50 em que enquadra o primeiro romance do autor: "uma independência antipuritana, um status social antimarialva, que constitui no fundo o grande objectivo de um fenómeno literário português da segunda metade do século XX, ou seja, a emergência de uma importante literatura de autoria feminina" (Óscar Lopes, *Cifras do Tempo*, ed. cit., p.295). No entanto, esta não parece ser a única leitura interpretativa do referido contexto. Por exemplo, Isabel Allegro de Magalhães, nas "Conclusões" a um estudo sobre a dimensão temporal na escrita feminina contemporânea em que analisa a ficção de Agustina Bessa Luís, de Maria Velho da Costa, de Lídia Jorge, etc., considera que: "Parece ser significativo um outro aspecto que a este se liga, mas que no âmbito destas páginas não podemos desenvolver. É ele a discrepância - no século XX em Portugal, no que à situação socio-cultural da mulher se refere - entre o que historicamente acontece na sociedade e o que a literatura da mesma época apresenta. Brevemente enunciado, o problema em questão será este: na sociedade portuguesa, desde os finais do século passado, as mulheres vão cada vez mais vivendo uma emancipação que é sociologicamente visível; e, simultaneamente, na literatura dos mesmos anos as mulheres que escrevem - embora (muitas vezes) sejam elas mulheres emancipadas - retratam nas suas obras uma sociedade onde essa emancipação quase não tem lugar. O que se passava? Por que é que isso acontecia? A investigação destas questões constituirá, creio, matéria para um outro estudo certamente relevante em ordem a um entendimento das relações mulher-literatura, sociedade-literatura ao longo destas décadas em Portugal" (Isabel Allegro de Magalhães, *O Tempo das Mulheres - A*

dimensão temporal na escrita feminina contemporânea - ficção portuguesa,
Imprensa Nacional - Casa da Moeda, Lisboa, 1987, p. 496).

(8) BARTHES, Roland, **Roland Barthes por Roland Barthes,** Edições 70, Lisboa, 1976, p.51.

(9) ABELAIRA, Augusto, **Os Desertores,** Livraria Bertrand, Lisboa, 1960, p.112.

(10) Afirma C. Lasch sobre a história social da batalha dos sexos: "While the escalating war between men and women has psychological roots in the disintegration of the marital relation, and more broadly in the changing patterns of socialization outlined in the preceding chapter, much of this tension can be explained without reference to psychology. The battle of the sexes also constitutes a social phenomenon with a history of its own" (Christopher Lasch, **The Culture of Narcissism - American Life in an Age of Diminishing Expectations,** Abacus, London, 1980, p.189).

(11) Esta citação explicita a hipótese adiantada na obra mencionada do autor. Quanto à noção "processo de personalização", trata-se do conceito-chave da obra em causa que, segundo o autor, pressupõe um valor indiscutido, na época pós-moderna, que é o indivíduo e conseqüente realização enquanto ser único e livre (Gilles Lipovetsky, **A Era do Vazio - ensaio sobre o individualismo contemporâneo,** Relógio d'Água, Lisboa, 1988, p.8).

(12) Situe-se o conceito: "O narcisismo tem o seu modelo na psicologização do social, do político, da cena pública em geral, na subjectivização de todas as actividades outrora impessoais ou objectivas" (Gilles Lipovetsky, **A Era do Vazio - ensaio sobre o individualismo contemporâneo,** ed. cit., p.15).

NOTAS DO TERCEIRO CAPÍTULO

(1) PIRES, José Cardoso, *Cartilha do Marialva*, 5^o ed., Moraes editores, Lisboa, 1973, p.9.

(2) A "sub-conversaço" é empregue na acepço de N. Sarraute e designa um tipo de diálogo "indeterminado" no sentido em que é o "limite extremo" de uma tensão entre os movimentos interiores da personagem e a conversaço propriamente dita. Deste modo, o que aflora no diálogo mantém o leitor sempre atento pois o diálogo mantém-se "no limite flutuamente que separa a conversaço da sub-conversaço" (Nathalie Sarraute, *A Era da Suspeita*, Guimarões editores, Lisboa, 1963, pp.102 a p.110).

(3) Veja-se a consideraço do autor sobre o assunto: "Do que não há dúvida é que, bem ou mal, o adultério aparece como um selo implacável a encerrar a Casa da Lagoa e todas as ficções de autoridades que ela continha. Ou seja, como uma gargalhada mortal dirigida ao poder "ungido" do varão." (José Cardoso Pires, *E Agora, José?*, Moraes editores, Lisboa, 1977, pp.162-163).

NOTAS DO QUARTO CAPÍTULO

(1) Pela pluralidade de registos discursivos, correspondente a uma confrontação de diferentes perspectivas individuais (sem que o narrador tome uma posição de decisão sobre estas), pode-se falar de romance polifónico, um tipo de romance de que fala e teoriza M. Bakhtine, prática romanesca que implica o dialogismo e a pluridiscursividade, conceitos também teorizados pelo mesmo estudioso.

(2) Trata-se da oposição criada por Foucault entre a "sanguinidade" e a "sexualidade" sendo esta última uma construção das sociedades ocidentais modernas que a introduziram como dispositivo a partir do século XVIII (Michel Foucault, **A Vontade de Saber - História da Sexualidade I**, Edições António Ramos, Lisboa, 1977, pp.151-152 e p.110).

(3) Veja-se a consideração de Foucault: "(...) o sangue constitui um dos valores essenciais" para uma "sociedade de sangue" ou de "sanguinidade". Assim, o sangue torna-se uma "realidade de função simbólica". Daí a expressão uma "simbólica do sangue" por contraposição a uma "analítica da sexualidade" (Michel Foucault, **A Vontade de Saber - História da Sexualidade I**, ed. cit., pp.151-152).

(4) Ibid., p.110.

(5) Situe-se a expressão do autor: "Todos os investigadores dos livros de Cardoso Pires, e nós com eles, são impelidos por uma *espécie de ciúme* que aqui passa pela apatia clandestinamente febril de Maria das Mercês, mas também pela jovem das calças de amazona e jogadora de *bridge* (que vem lembrar *a resistência da beleza ao sentido* quando lança no narrador a suspeita de que ele acaba por esquecer "o que é real e insondável, como o sorriso de um astronauta a duas colunas de jornal ou o espectáculo de uma jovem resplandecente") ou ainda pela admirável figura de Mena que, na **Balada**, provoca a neutralidade policial do chefe Elias (Eduardo Prado

Coelho, "O círculo dos círculos" in **O Delfim**, Círculo de Leitores, 1986, p.XII).

(6) Veja-se a apreciação de José Cardoso Pires sobre uma sociedade predominantemente masculina: "Nas sociedades fechadas, sociedades predominantemente masculinas em que o cidadão é destituído de autoridade cívica e de influência social, os exibicionismos da virilidade são as compensações dessa desautorização. Subdesenvolvimento cultural, compressão religiosa e renúncia à realidade erótica são três pontos de fé dessas mesmas sociedades que aceleram poderosamente o processo das afirmações machistas, (...). De qualquer deles se pode deduzir que, quer a obsessão sexual, quer as manifestações secundárias de exibicionismos viris são sublimações de impotência social" (José Cardoso Pires, **E Agora, José?**, Moraes editores, Lisboa, 1977, p.163).

(7) COELHO, Eduardo Prado, "O círculo dos círculos" in **O Delfim**, ed. cit., p.XIV.

(8) Foucault emprega um outro binómio similar ao referido anteriormente: trata-se da oposição entre um "dispositivo de aliança" como o "sistema de casamento, de fixação e de desenvolvimento dos parentescos, de transmissão dos nomes e dos bens" e o "dispositivo de sexualidade" caracterizado pelo funcionamento "segundo técnicas móveis, polimorfos e conjunturais de poder" (Michel Foucault, **A Vontade de Saber História da Sexualidade I**, ed. cit., p.110).

(9) COELHO, Eduardo Prado, "O círculo dos círculos", in **O Delfim**, ed. cit., p.XIV.

(10) Situem-se as duas expressões de José Cardoso Pires: " Por mim, no que toca ao modo de narrar, prefiro correr o risco de jamais atingir o ponto impreciso da clareza a pecar por excesso, ultrapassando-a. Das duas faces desastrosas do gume a última parece-me a pior porque resvala para o tom impositivo que anula os valores da sugestão e que impede a leitura de se tornar em si mesma uma segunda criação."

E ainda, referindo-se no mesmo texto aos habitantes da Gafeira: " Cada qual procura interpretar as mistificações do semelhante numa destruição e reconstituição de dados em ciclo contínuo, sem que jamais consiga chegar a qualquer constatação incontroversa" (José Cardoso Pires, *E Agora, José?*, ed. cit., p. 141 e p. 173).

(11) COELHO, Eduardo Prado, "O Círculo dos Círculos", in *O Delfim*, ed. cit., p.XXI.

(12) José Cardoso Pires refere os processos de mitificação produzidos num âmbito rural quando existe uma confluência da cultura rural e dos processos e objectos técnicos do mundo industrial. Estas considerações foram retiradas de uma obra referida pelo autor, *Novela y Semidesarrollo* da autoria de Fernando Morán, Madrid, 1971 (José Cardoso Pires, *E Agora, José?*, ed. cit., pp.186-187).

NOTAS DO QUINTO CAPÍTULO

(1) LYOTARD, Jean-François, *Économie Libidinale*, Éditions de Minuit, Paris, 1978, p.83.

(2) Trata-se de um artigo, publicado na revista britânica *Screen* (London, 1982), em que o autor analisa os romances policiais de James M. Cain, realçando a configuração da masculinidade nos protagonistas deste autor norte-americano. De facto, os seus heróis (típicos do romance negro) são dominados pelo amor denegado de uma mulher fatal que os levará à perdição. Recorde-se quer o romance de James M. Cain quer as quatro respectivas adaptações cinematógráficas de "O carteiro toca sempre duas vezes".

(3) Óscar Lopes refere este tipo de universo, a propósito de *O Anjo Ancorado*, nos seguintes termos: "O romance inculca de resto a visão de todo um universo de predação, que também ressurgue em todos os romances seguintes do autor." (Óscar Lopes, *Cifras do Tempo*, Editorial Caminho, Lisboa, 1990, pp. 294-295).

(4) Veja-se como este autor enquadra o *narcisismo*. Segundo a sua análise, este não é decorrente de uma "tomada de consciência" desencantada mas, pelo contrário, deriva das conquistas sociais das sociedades desenvolvidas que permitiram uma "privatização sistemática" (segundo a sua expressão): "foi o "materialismo" exacerbado das sociedades de abundância que, paradoxalmente, tornou possível a eclosão de uma cultura centrada na expansão subjectiva, não por reacção ou "suplemento de alma", mas por isolamento à lista." (Gilles Lipovetsky, *A Era do Vazio - Ensaio sobre o individualismo contemporâneo*, Relógio d'Água, Lisboa, 1988, pp.50-51).

(5) Tenha-se em conta que Vattimo sublinha esta premissa do pensamento heideggeriano socorrendo-se da pressuposição de Nietzsche de "um destino para o

homem ocidental" que diz respeito à liquidação da "nostalgia humanística" e a uma "libertação da alienação" a ocorrer após a ultrapassagem da "ilusão humanística" consubstanciada no "mundo totalmente administrado, através do desabrochamento da vontade de poder enquanto tecnocracia" (Gianni Vattimo, *As Aventuras da Diferença*, Edições 70, Lisboa, 1988, p.102 e p.97).

(6) Trata-se da apreciação sintética de Habermas quanto à crítica da modernidade operada pelo pensamento heideggeriano. Habermas delimita drasticamente a pressuposta originalidade deste pensamento afirmando que este não foi para além do que foi conseguido pelo pragmatismo peirceano ou o deweyano. O único aspecto original seria então aquele que diz respeito ao conceito de mundo (Jurgen Habermas, *O Discurso Filosófico da Modernidade*, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1990, pp.144-145).

(7) Vattimo reafirma a noção heideggeriana da metafísica como técnica e o nexó originário existente entre metafísica e vontade de poder ou domínio do mundo (Gianni Vattimo, *As Aventuras da Diferença*, ed. cit., pp.95-96).

(8) O crítico estabelece dois planos antitéticos em relação ao universo romanesco em questão: o mundo dos "factos" e o mundo dos "valores" ou o "espaço da fome" e o "espaço do jogo" (Alexandre Pinheiro Torres, "Sociologia e Significado do Mundo Romanesco de José Cardoso Pires", in *O Anjo Ancorado* 5º ed., Moraes editores, Lisboa, 1977, p.153 e p.155).

TERCEIRA PARTE

A PROBLEMÁTICA EXISTENCIAL

CAPÍTULO UM - A representação do espaço: fragmentação e descoincidência de mundos

1.1. A representação de um espaço pós-rural

O conto "O Largo", o primeiro da obra *O Fogo e as Cinzas* de Manuel da Fonseca (1953), inicia-se deste modo: "Antigamente, o Largo era o centro do mundo. Hoje é apenas um cruzamento de estradas" ⁽¹⁾. A isotopia do abandono do largo devido à transformação do espaço rural português proveniente da industrialização nascente nas primeiras décadas do nosso século - atravessa o enunciado narrativo. A visão de um largo abandonado focaliza-o como lugar de passagem utilitária e como um espaço esvaziado da significação anterior (o centro do mundo). Note-se que o largo, no presente diegético, tem a função de "um cruzamento de estradas", mas essa actual função - representada no texto como disfórica - não lhe confere atributos ou qualidades que o valorizem. Assim, o largo é representado como um espaço dessacralizado visto que perdeu qualidades anteriores e as que adquiriu são desvalorizadas pela focalização narrativa.

Mas o que importa notar é que a representação narrativa do texto instaura uma contraposição passado-presente em que o largo como um lugar periférico surge configurado, no presente diegético, pela alusão de "perda de alma" do lugar através de imagens da sua desagregação enquanto espaço vital de uma comunidade rural. As imagens, de influência fílmica, do pó que se levanta no largo e do vento que dá nas faias, constituem ainda a memória rural do largo que foi abandonado mas que não foi investido de elementos de uma nova organização social que seria a industrial, simbolizada pelo comboio, causa próxima da morte do largo rural.

É com a palavra o largo, em itálico, que o texto ficcional *D.* começa. Trata-se de um largo de uma aldeia portuguesa na década de 60 deste século. Pela descrição que se segue, existem semelhanças com a representação do espaço de "O Largo", conto já referido, pois também este largo representado em *D.* conheceu

melhores tempos e uma autêntica utilidade à comunidade: "é um terreiro nu, todo valas e pó. Grande de mais para a aldeia - é facto, grande de mais. E inútil, dir-se-á" (D., 13). E o narrador prossegue a enumeração e descrição das provas do seu abandono porque, ainda que se encontre "em pleno coração da comunidade", "raramente alguém o procura apesar de estar onde está" (D., 13). Trata-se também de um espaço abandonado pelos habitantes da aldeia que deixaram de o utilizar como espaço de comunicabilidade. Mas esse espaço não se situa geograficamente na periferia da comunidade visto que se encontra no centro antigo da aldeia. No entanto, no tempo presente, a sua inutilidade e a sua insignificância - que o narrador faz derivar da ausência de pessoas - transformam-no num monumento: "é percorrido unicamente pelo espectro do enorme paredão de granito (D., 14). Segue-se a enumeração de sinais registados pela perspectiva do presente diegético que transforma as várias componentes do largo em símbolos de outros tempos: "A muralha, como lápide de uma vasta e destroçada campã com vinte séculos de abandono" (D., 15).

A representação narrativa do largo refere ainda casas, "muitas delas vazias" (D., 15) e o narrador homodiegético imagina o largo há uns 50, 70 anos atrás como "uma praça de feira", "um arraial" (D., 16) quando, por comparação, se encontra reduzido hoje em dia a um espaço de abandono: "Pois sim, mas agora o largo é o que se vê. Uma muralha, um espectro" (D., 18).

Ora, a representação de um espaço rural como um lugar abandonado pela comunidade sem que esta tenha encontrado outra função com atributos positivos que substituam a antiga - o qual designamos como um espaço pós-rural - parece articular-se com uma industrialização que, em Portugal, foi lenta, não coesa e débil e que não criou estruturas alternativas capazes de configurar novas funções e novas mentalidades.

O atraso da industrialização portuguesa - quando comparada com a europeia - é um facto conhecido e, de certo modo, tornado um lugar-comum ⁽²⁾. E não cabe, no âmbito desta dissertação, uma discussão aprofundada sobre a validade da

afirmação. Lembramos, no entanto, que existe um trabalho que se nos afigura interessante porque equaciona, em termos económicos e sociológicos, o regime totalitário vigente em Portugal na década de 50 e o respectivo atraso da industrialização. Trata-se do texto "Sobre o fascismo e o seu advento em Portugal: ensaio de interpretação a pretexto de alguns livros recentes" ⁽³⁾. Note-se que, sendo um texto de análise política e sociológica, o seu autor Manuel Villaverde Cabral reconhece que muitas das teses resultantes da análise da sociedade portuguesa do século XX não são mais do que hipóteses de trabalho. Apesar deste aspecto do estudo em causa, realçamos uma noção que surge neste texto e que nos parece pertinente. Trata-se da noção de "modelo de estagnação programada" como o modelo económico-social adoptado pelo fascismo português que se traduziu por uma "contenção salarial drástica", um "mercado do trabalho parado" e a "ausência de investimento industrial". Após a enumeração das características do modelo (como de outras que aqui não referimos por serem menos importantes), conclui o autor:

"Que neste modelo de estagnação programada resida uma parte do "mistério" da duração do regime, parece aceitável: quanto mais lento e controlado for o crescimento económico e social, tanto mais chances há de que os efeitos inevitáveis do crescimento possam ser absorvidos sem terem posto em causa o modelo, (...)"(4).

O carácter da diferença entre uma paisagem industrial e uma paisagem pós-rural pode tornar-se evidente, por exemplo, através da comparação transcódificada (uma vez que se trata de linguagens diferentes, uma pictórica, outra discursiva) estabelecida entre certos quadros de Edward Hopper - que representam lugares configurados por processos industriais - e o largo representado no primeiro conto de **O Fogo e as Cinzas**. O espaço pós-rural, como configuração do largo da Gafeira

em D., é menos significativo quanto a uma contraposição clara das duas paisagens pois a perspectiva do narrador homodiegético é marcada pelo distanciamento e pela ironia, ao apresentá-lo como um espaço abandonado em relação ao qual traça o passado rural sem emitir juízos de valor sobre a inutilidade e a desocupação do lugar. A este título, esta representação encontra uma justificação - quando comparada com a equivalente do conto de Manuel da Fonseca - na referência que o texto romanesco faz à emigração e às estruturas de transição entre um universo rural e um outro já marcado por signos de uma certa industrialização. Os dois quadros de E. Hopper, mais significativos a este respeito, são "Railroad, Sunset" (1929) e "Gas" (1940). Ambas as paisagens possuem um despojamento proveniente da unidimensionalidade da industrialização pela apropriação humana da natureza que a torna objecto de uma des-naturalização visto que os processos industriais reordenam a natureza segundo uma lógica de utilização racional dos recursos em causa. Deste modo, os elementos da natureza, representados nos quadros de Hopper, são objectos equivalentes a artefactos: as árvores do quadro "Gas" equivalem à tabuleta da Mobil. Efectivamente, o desvanecimento da "natureza" ⁽⁵⁾, nestas representações pictóricas, advém dos próprios processos de reordenamento do espaço terrestre - que o transformou numa paisagem industrial - que são a urbanização e a industrialização do espaço natural.

Tais processos industriais de domínio e de transformação da natureza constituem manifestações da modernidade das sociedades ocidentais visto que esta representa, entre muitos outros aspectos, uma apropriação radical da natureza pela técnica que é legitimada pela destruição da tradição e pelo apelo constante à inovação. Veja-se o que Gilles Lipovetsky afirma sobre o processo da modernidade começado nos finais do século XVIII com a Revolução Francesa: "processo que se manifestou com brilho na ordem política e jurídica no fim do século XVIII, culminar do empreendimento revolucionário democrático, constituindo uma sociedade sem fundamento divino, pura expressão da vontade dos homens reconhecidos como iguais. Doravante a sociedade está votada a inventar-se por

inteiro segundo a razão humana, não segundo a herança do passado colectivo, já nada é intocável, a sociedade apropria-se do direito de se conduzir a si própria sem exterioridade, sem modelo decretado absoluto ⁽⁶⁾.

Os mundos pictóricos, representados nos quadros de E. Hopper, são universos auto-determinados por uma des-naturalização decorrente da percepção e da configuração modernas do mundo caracterizadas pelo não reconhecimento de modelos prévios. De facto, esta consciência moderna implica uma auto-afirmação a que não é alheia a ideia de dominação planetária mediada pela técnica ⁽⁷⁾.

Em contrapartida, o largo abandonado do conto de Manuel da Fonseca não é um espaço des-naturalizado. Se é verdade que o comboio matou o largo, enquanto espaço público privilegiado do mundo rural, a industrialização, simbolizada pelo comboio, não foi suficientemente hegemónica para lhe dar uma outra configuração. O largo já não é o centro do modo de vida tradicional, ou seja, a função do espaço modificou-se ("é apenas um cruzamento de estradas"), mas, de facto, a nível da apreensão simbólica pelo focalizador, a representação do largo é feita através dos mesmos elementos "rurais" anteriores: "o pó" e "o vento que dá nas faias". A informação diegética do texto indica efectivamente uma desagregação de uma comunidade no sentido de um conjunto de transformações de modos de comunicação e de condição humanas mas este núcleo não adquire configurações literais ou simbólicas em substituição da pregnância do largo abandonado.

Pode-se argumentar, ainda, que o largo foi também modificado, na sua própria constituição material, pela industrialização pois, ao tornar-se um cruzamento de estradas, tem alcatrão e é em si várias estradas. Mas lembremo-nos da imagem final do conto: o velho Ranito - que é um desocupado rural e que personifica a agonia do mundo rural sem que exista outro que o substitua - aparece caído de borco no pó do largo depois de ter desafiado homens que já não existem. De facto, o enunciado é constituído por segmentos narrativos que, a nível semântico, configuram uma paisagem rural abandonada que é enquadrada por alusões às transformações dos modos de vida tradicionais decorrentes de um certo

industrialismo. No entanto, o final do texto não representa uma paisagem de transição entre um mundo e outro; antes indica um impasse de dois mundos em relação ao qual as personagens se instituem por vivências destituídas de inserção nos tempos actuais.

Podemos acrescentar que o impasse assinalado é marcado sobretudo pela nostalgia por parte da focalização narrativa. No entanto, uma visão nostálgica, instituída pela perspectiva do narrador, é insuficiente para justificar o facto de que as personagens individualizadas (João Gadunha e o velho Ranito) pertençam aos dois tipos de homens que ainda povoam o largo: os malteses e os bêbados, personagens e tipo humano para quem o largo ainda não morreu, mas que, pela marginalização a que se encontram votados, personificam a morte lenta mas inexorável do largo. Efectivamente o enunciado narrativo concentra a diegese na representação da agonia de um espaço público rural sem que, em contrapartida, formule um ou vários segmentos narrativos do tempo presente em que o largo é apenas um espaço descaracterizado de passagem e de utilização. O enunciado contém anotações, um esboço generalizado das modificações operadas na vila pelos novos tempos mas nenhuma sequência narrativa ou nenhuma personagem individualizada concretiza a mudança, figurada afinal por traços gerais sem investimento singulativo. Neste sentido, note-se que o presente diegético do texto é classificado pela perspectiva do narrador heterodiegético como um tempo "terrível e desejado" e o mundo presente como um "vasto mundo". Assim, o presente é uma entidade diegética percebida pelo temor devido à incapacidade de um conhecimento lógico e racional desse mesmo tempo. De qualquer forma, importa-nos realçar que o presente se articula com um espaço falho de possibilidades de realização visto que é representado por um impasse como coexistência não resolvida de duas culturas e de dois modos de vida, o que provoca, consequentemente, a estagnação de dois mundos (o rural e o industrial) devido à impossibilidade de plenitude e de realização de qualquer deles.

Para além da nostalgia que, como dissémos atrás, reveste a visão do narrador

(mas que, quanto a nós, não explica totalmente a constituição do tempo presente como aquele que é desconhecido), pode existir uma outra justificação para a alusão ao presente como um tempo percebido pelo medo do desconhecido que é a ascensão e consolidação dos regimes totalitários europeus ao longo da década de 30, facto que culminou na Segunda Guerra Mundial. Mas trata-se de uma suposição, uma vez que o leitor ignora a cronologia exacta do presente diegético a que o texto alude.

A feição estática, recorrente na representação dos dois mundos paralelos (o de João e de Guida e o de S. Romão e dos seus habitantes) sem efectiva comunicação entre si - fazendo dos actos, desejados pelas personagens, sucessivas irrealizações -, é um dos vectores semânticos da diegese de A.A.. Ora, tal estagnação pode ser articulada com a falta de implantação, na sociedade portuguesa de referência, de um modo de vida e de um contexto social menos tradicionais e mais modernos que, existindo, seriam marcados também pelo industrialismo. Vejam-se, no entanto, as diferentes representações narrativas da mesma isotopia: a aldeia de S. Romão é representada por uma focalização que não veicula o conhecimento do passado rural e piscatório do lugar. De facto, este espaço é representado através de uma focalização externa em que a perspectiva instituída pelo narrador de nível extradiegético implica uma visão citadina e desenraizada do lugar e, como tal, confere a primazia às componentes que podem ser captadas por uma visão actual, visão essa que, conseqüentemente, não se encontra imbuída de informação do passado do lugar, pela presença única de características materialmente observáveis do espaço em causa devido ao despojamento desta modalidade de focalização.

No conto "O Largo", pelo contrário, a perspectiva do narrador (também de nível extradiegético) veicula implicitamente um juízo valorativo do apogeu rural do lugar que narra porque é nostálgico em relação ao passado em que o lugar era o espaço da comunicação por excelência da comunidade. Assim, a confrontação de dois tempos, em que o passado é configurado como positivo e o presente como

negativo, institui uma relação dialéctica característica dos textos narrativos neo-realistas, processo dialéctico ausente do enunciado de A.A., visto que S. Romão representa, do ponto de vista da esfera de vida de João e de Guida - perspectiva esta afim à do narrador-, o "outro mundo" no sentido em que é o mundo dos outros enquanto alteridade, ou seja, é o universo que é totalmente estranho por processos de distinção social tanto mais prementes quanto correspondem a cenas de proximidade física entre personagens dos dois mundos diferentes.

Neste sentido, é possível concluir que a visão do narrador de A.A. regista uma descoincidência de mundos no universo narrativo em que, não sendo possível instituir um espaço contínuo, não tem cabimento a memória nostálgica de qualquer passado. A focalização externa, utilizada na representação, pode significar assim a percepção de um espaço que é considerado pelo focalizador como adulterado e reduzido à sua mínima possibilidade humana pela fome e pela miséria, não constituindo, neste caso, sequer um espaço agrário ou piscatório visto que, como o texto do romance enuncia, os habitantes não conseguiam tirar o seu sustento nem da terra nem do mar. Note-se, por comparação - e com a distância de uma década - a figura da emigração, aludida em D., exemplificativa da impossibilidade de sustento dos habitantes da Gafeira, na sua própria terra, e que constitui uma resposta do campesinato à falta de meios do campo português.

Entretanto, em D., os fenómenos da emigração e da interpenetração de elementos rurais e urbanos na Gafeira (e no cosmo do delfim) inviabilizam a descoincidência drástica e transparente de dois mundos, como surge configurada em A.A.. O tom abstracto e o registo irónico de todo o enunciado de D. são também significativos de um desaparecimento da estrutura dual na apreensão do mundo e da aquisição de estruturas plurais (ainda que inconciliáveis) por parte do enunciador. Assim, em D., a desarticulação narrativa significa (entre outros aspectos) a impossibilidade em representar o espaço de um modo contínuo. Mas afirmar que o espaço representado é descontínuo, é insuficiente porque se trata, mais propriamente, da representação de espaços que coexistem de um modo absurdo visto

que não se regista um investimento de sentido que explique a pluralidade de espaços e de vivências diferentes. Por isso, se, à primeira leitura, a Gafeira parece uma aldeia em transição entre um modo de vida rural e um de carácter mais moderno, é uma apreciação erroneamente optimista da comunidade - e que, aliás, não se encontra contida na perspectivização narrativa do texto - pois às modificações sociais representadas não correspondem sujeitos-agentes, na medida em que aquelas aconteceram como consequência irremediável de situações não deliberadas pelos visados. É o caso do fenómeno da emigração de camponeses pobres na década de 60.

Observe-se que o romance *H. de J.*, pelo contrário, representa uma aldeia e uma vila alentejanas cujos espaços - o rural e o militar - se integram num único espaço, o campo português, que é representado no enunciado como contínuo. No entanto, o texto regista a configuração de uma descoincidência - que, em todo o enunciado do romance, é decorrente do conflito de classes sociais que surge na representação temporal, visto que o tempo é vivido de forma diferente pelos oprimidos (Aníbal e João Portela; Casimira e Floripes) quando comparado com o vivido pelos opressores (o sargento Leandro e o capitão Gallagher). No entanto, essa descoincidência de vivências temporais não fractura o discurso quer a nível semântico quer a nível narrativo porque se trata de uma disjunção decorrente das temáticas da opressão e da degradação sociais afinal afins às representadas em romances neo-realistas como *Gaibéus e Esteiros* ⁽⁸⁾.

De facto, a marginalização e a degradação sociais surgem corporizadas em João Portela e consubstanciam-se no evento central da narrativa que é a sua mutilação absurda. Job-anfitrião oferece a sua casa, sem o saber, a um hóspede (Gallagher, o militar norte-americano) que é o responsável directo, mas também inconsciente, pela sua invalidez.

Efectivamente, *H. de J.* possui, de um modo acentuado, uma transparência e uma nitidez semânticas (ausentes dos romances que constituem o corpus da nossa dissertação) decorrentes de uma mensagem romanesca que é formulada na sua

totalidade pelos contornos sociais da diegese. O espaço e o tempo que forma um só mundo - é o de uma sociedade só na aparência agrária onde impera o desemprego e a fome no campo e a lei de um poder totalitário e arbitrário como ilustra a micro-sequência da prisão de Floripes.

Note-se que a personagem deste romance corporiza problemáticas sociais e cada uma das personagens configura um *tipo* que corresponde, por inteiro, à caracterização do tempo e do espaço diegéticos enquanto ilustração de um sistema de relações sociais entre opressores e oprimidos. Assim, a representação ideológico-social das personagens esgota a sua constituição tornando secundário qualquer traço por hipótese individualizante visto que a sobrevivência - todos os oprimidos são desocupados -, a que se encontram condenadas, absorve por completo a energia significativa da representação de personagem neste romance.

A este título, poder-se-ia afirmar algo de equivalente quanto às personagens principais dos romances do nosso corpus na medida em que nenhuma delas é constituída por factores marcadamente individualizantes. Contudo, nestes romances, essa ausência de individuação, não formulada, expande-se semanticamente na narrativa sob a forma de uma supremacia das condições e das relações sociais. Ora, tal ausência significativa não parece desestruturar a narrativa de **H. de J.** como acontece em **D.** ou inscrever uma insignificância do mundo burguês - que, de qualquer forma, é o universo preponderante como é o caso de **A.A.**.

Note-se ainda que a propensão dialéctica - perfilhada pelo materialismo histórico adoptado como uma coordenada fundamental da produção neo-realista ⁽⁹⁾ - se encontra ausente da formulação narrativa de **H. de J.**, característica esta que o aproxima de **A.A.** e de **D.** e que o distingue, em contrapartida, dos romances neo-realistas clássicos. De facto, em **H. de J.**, não surge a esperança configuradora de um futuro de progresso como acontece em vários romances neo-realistas ⁽¹⁰⁾. Por exemplo, o sonho individual surge na diegese com uma função alienante quer pela visão ilusória de uma História de Portugal de feitos gloriosos, que é reproduzida pela memória grata à nação de Aníbal, quer pelo desejo destrutivo de guerra por

parte dos militares desocupados e aborrecidos. O único futuro possível parece ser o que enquadra "a redenção dum mutilado" na figura de João Portela como o coxo vendedor de folhetos nas feiras e acompanhado pelo velho Aníbal, "redenção" que é irónica - e anulada pela diegese - pois uma efectiva redenção só se poderia concretizar através de uma dinâmica de transformação social que evitaria futuramente situações injustas como a que vitimou João Portela. Assim, uma representação social destituída de dinâmica futurante constitui uma semelhança entre este romance e os outros que constituem o corpus do nosso trabalho, semelhança esta que tem repercussão na restrita omnisciência narrativa, por nós assinalada também em *A.A.*, visto que a voz do narrador heterodiegético (em ambos os romances) raramente vai além do conhecimento das situações por parte dos campos de consciência das personagens. É óbvio que a omnisciência narrativa restrita significa a descrença em relação à univocidade veiculada pela coesão semântica e ideológica de uma única perspectiva narrativa que seria a formulada pelo narrador omnisciente. Por outro lado, a omnisciência narrativa é restrita, nos dois romances referidos, sobretudo pela focalização externa que veicula um registo behaviourista do discurso ficcional. No entanto, os campos de consciência das personagens não descentram uma intriga que é uma ilustração de um espaço e de um tempo marcados pela opressão e pela exploração social.

Concluindo, *H. de J.* é uma narrativa romanesca vinculada a características da ficção neo-realista que se afiguram centrais ao cânone neo-realista, a saber, a configuração de um espaço contínuo como cenário social constituído pela representação narrativa dotada de articulação directa com uma realidade empírica de referência, a saber, as condições de vida de camponeses do sul de Portugal, sem terra e sem trabalho fixo, durante o regime totalitário vigente na década de 50. Outra característica do cânone neo-realista é a constituição da personagem em articulação com a realidade exterior representada em que se insere, sendo caracterizada sobretudo nos seus contornos sociais não tanto por um documentarismo primário - que pode ter afectado algumas obras neo-realistas dos

primórdios do movimento - mas sobretudo pela convicção de que as componentes individualizantes da personagem, num tempo em que impera a alienação, são ilusórias. Esta crença é também uma das premissas pressupostas nas representações narrativas de A.A. e de D. mas manifesta-se narrativamente em termos muito distintos visto que a ela subjaz a crise do humanismo. Ora, em H. de J., a desvalorização da dimensão psicológica ou individualizante da personagem decorre da representação das condições de vida do homem concreto que ao Novo Humanismo defendido pela teorização neo-realista importou salientar ⁽¹¹⁾.

No entanto, a principal distinção, que se pode estabelecer entre H. de J. e os dois romances do *corpus*, diz respeito à representação do espaço, que surge, neste romance, como um espaço homogeneamente rural sem as ambiguidades registadas na representação de S. Romão ou da Gafeira.

1.2. Descoincidência de mundos

A descoincidência dos mundos representados no texto é, como dissémos, um dos vectores semânticos de A.A.. No entanto, H. de J. também representa dois universos incompatíveis, o rural e o militar, sem que o binómio antagónico opere uma disjunção do espaço representado. Por conseguinte, a representação do espaço, em A.A., para instituir uma descoincidência de universos narrativos, terá que conter componentes que transcendam a simples informação diegética de que, naquela tarde em S. Romão, o automóvel de João e os que o veículo transporta não coincidem, em termos de "modelo de realidade", com a "aldeola da costa" onde chegam, tal como nenhum dos seus habitantes, mesmo diferentes entre si (caso do velho do perdigoto e do taberneiro), irá coincidir, em termos de vivência da realidade, com João e Guida como a cena final do romance sintetiza, a existência de dois espaços em conflito declarado.

De facto, veja-se como a representação narrativa de A.A. regista duas visões sobre o mesmo referente que, provenientes respectivamente de cada um dos

dois mundos, vão descoincidindo drasticamente na apreensão da realidade circundante. Ora, tal perspectiva narrativa só é possível a uma focalização - que é a do narrador heterodiegético - que represente a incompatibilidade de duas vivências, a do campo e a da cidade em Portugal e que registre que tal descoincidência é decorrente de uma sociedade estagnada pela distinção de classes. Assim, o descampado na falésia da costa, onde o automóvel de João pára, é existencialmente diferente do rochedo suspenso sobre o mar - apenas a uns metros de distância - onde o velho do perdigoto luta para apanhar a ave. Os dois lugares são geograficamente semelhantes visto que são umas falésias da costa à beira-mar. A diferença reside na função existencial diferenciada que essas falésias têm para os dois grupos: para um, o que está em causa é a fruição do tempo livre e para o outro, o que importa é a sobrevivência pela esperteza.

O corpo da narrativa sugere o contraste entre dois mundos separados por lógicas de percepção da realidade completamente diferentes. Nos primeiros capítulos, não há contacto entre os dois mundos mas, mais adiante, nos momentos em que o miúdo de S. Romão e o velho do perdigoto entram em contacto com João e com Guida, vêm acentuar apenas a incomunicabilidade entre os dois universos. Diálogos e negócios estabelecem-se, discutem-se preços, mas as personagens marcam os territórios sociais e, conseqüentemente, a diegese regista a impossibilidade de conhecimento de parte a parte.

As personagens que revelam essa incomunicabilidade de um modo mais transparente são Guida e o velho. Este último evidencia-a, ao revelar, pelas situações em que surge, o problema principal de S. Romão que é o da fome. Por sua vez, Guida não entende a lógica do comportamento dos seus habitantes em todas as situações em que estabelece contacto com S. Romão. Por isso, S. Romão, para Guida, é efectivamente um mundo que lhe é definitivamente estranho e, em relação a ele, ela inventa uma lenda bíblica que tem tanto a ver com a realidade como as palavras que lança ao vento à toa e que supõe próprias de um poema. Esta incomunicabilidade pode ser relacionada com o que Hilary Putman chama "a

divisão social do trabalho linguístico" no sentido de "uma adesão epistemológica" às práticas de linguagem de uma comunidade dada ⁽¹²⁾. Quer dizer: o carácter de correcção ou de incorrecção das asserções - que tem a ver com a aceitabilidade das mesmas - depende mais da ligação à comunidade em que uma pessoa se insere do que dos traços pertinentes de veracidade das proposições individuais. Assim, uma afirmação sobre S. Romão depende exclusivamente do lugar social ocupado pela personagem que a profere e não é decorrente de uma apreensão verdadeira da aldeia.

A representação do espaço como um lugar estagnado na miséria articula-se com a caracterização dos habitantes. Efectivamente, os habitantes de S. Romão, na sua desocupação, estão de olhos postos em João e em Guida (e no automóvel também) ao contrário dos dois cidadãos que não olham para ninguém porque não estão dependentes do que se possa passar na aldeia ou com os seus habitantes. A única configuração, que Guida tem da aldeia, é de tipo fantasioso, decorrente de um imaginário estereotipado (consubstanciado na imagem bíblica da aldeia), ou então, a personagem feminina representa a aldeia a partir de um imaginário a que poderíamos chamar turístico, quando exclama, ao atravessar pela primeira vez S. Romão, "'Gosto disto', segredou a jovem. 'Esta gente tem personalidade'" (A.A., 13). Nesta frase, conjugam-se duas ópticas, ambas acentuando a percepção ilusória do espaço pela personagem: a turística, já referida, pela suposta singularidade do lugar e a narcísica na medida em que a realidade exterior é apreendida como projecção do eu sem que este consiga apreender a diferença (e o desfasamento) que preside à constituição do real circundante e, como tal, este funciona apenas como pretexto de uma expressão solipsista.

Assim, a paisagem humana da aldeia, à chegada do automóvel de João, é, na perspectiva do narrador - que comunga da visão dos dois viajantes como personagens focalizadoras -, "uma fila de pessoal alinhada contra o balcão mas de olhos na porta. Quedos, mudos e de olhos na porta" (A.A., 13). Com efeito, a sobrevivência ao nível mais primário (e o imobilismo da comunidade) torna-os um

colectivo caracterizado por reacções semelhantes uma vez que se trata de um grupo de pessoas que não foi objecto de processos de individuação, como se supõe que os cidadãos o foram. Veja-se, por contraste, que Guida é das duas personagens principais a que concentra à superfície mais acentuadamente traços de individuação pelo próprio discurso na medida em que se afirma indirecta mas explicitamente como indivíduo, ao falar de si mesma com frequência, ao dar mostras de egocentrismo. No entanto, acaba por se revelar "programada" e portadora de um comportamento previsível - sobretudo em contacto com a aldeia e os seus habitantes - através da dupla focalização de João e do narrador que é, como vimos, um olhar distanciado e crítico em relação a Guida.

Deste modo, a individuação efectiva da personagem - aludida mas não realizada diegeticamente representa uma componente humana que se encontra inscrita como uma promessa não cumprida num tecido social dividido por interesses e por vivências radicalmente diferentes. Qualquer visão, num tal tipo de sociedade, não conseguirá apreender a realidade nas suas vertentes de verdade. Por conseguinte, o facto de Guida apreciar com exuberância aquele "sítio tão espantoso" através de um olhar que percepção os elementos naturais (o mar, o areal, o vento) como "poéticos", significa que o seu olhar subjectivo é limitado e deformado pelas suas condições de vida privilegiada. Qualquer outra jovem do mesmo grupo social, se confrontada com uma situação semelhante, diria o mesmo e reagiria da mesma maneira. Pode-se acrescentar, claro está, que, neste sentido, João não é muito diferente de Guida: as suas reacções e os seus jogos privados são também previsíveis. A diferença reside no grau de conhecimento objectivado na apreensão de um mundo diferente (a miséria de S. Romão) que não se manifesta de modo semelhante nas duas personagens: João apercebe-se do seu estatuto de privilegiado no sítio em que estão e, perante a realidade que os rodeia, emite afirmações explicativas próprias de uma visão mais objectiva do que a de Guida. Veja-se, por exemplo, o contraste entre os comentários de uma e de outra das personagens quando confrontadas com dados da realidade circundante: "'Que fedor', queixou-se

a rapariga. O companheiro sorriu: 'É das redes. Quando estão muito tempo sem ir ao mar deitam este cheiro'" (A.A., 12).

1.3. A representação fragmentada dos espaços citadino e rural

Aludimos já ao facto de J.C.P., no início da sua carreira literária, ter começado por escrever não romances mas contos. Conto no sentido de "short story" norte-americana com todas as características das séries culturais vizinhas que influenciaram essas "histórias de magazine" das décadas de 30 e de 40: a narrativa filmica e o jornalismo. Veja-se o modo como Óscar Lopes se refere ao autor na **História da Literatura Portuguesa**: "José Cardoso Pires (n. 1925), talvez o melhor prosador narrativo actual, assimilou, de um modo que inicialmente se sentia demasiado, a arte da *short story* americana, e reagiu contra certa sentimentalidade ainda inerente ao nosso neo-realismo tradicional, com uma lúcida impassibilidade inspirada por Hemingway e, depois, por Roger Vailland (...)" (13).

De facto, tanto A.A. como D. contêm elementos de uma matriz a que Eduardo Prado Coelho chama "o imaginário americano" a que nos referimos anteriormente. Ora, este imaginário caracteriza-se por se configurar em situações urbanas modernas a que não é alheio o "efeito de velocidade" definido por Jean Baudrillard como uma percepção que se nos afigura de cariz fenomenológico em que a velocidade cria "objectos puros" como efeitos instantâneos da superfície e da objectualidade pura apagando a memória e as causas das coisas do mundo. Trata-se de uma designação imprecisa (E. Prado Coelho, ao designá-lo, no referido artigo, usa a palavra "talvez") que se contrapõe ao "imaginário romântico" analisado pelo crítico na poesia de David Mourão-Ferreira, por exemplo. De qualquer forma, e independentemente da imprecisão desta noção, "o imaginário americano" é consubstanciado por uma "desertificação do mundo" devido à intensificação de percepções possível graças à velocidade que é considerada em si mesma um modo de percepção (14).

É evidente que este imaginário não se concretiza em todas as suas possibilidades nos textos literários de J.C.P.. Funciona como uma configuração do espaço urbano, sendo detectado, nos romances em análise, sob a forma de signos de um novo tempo sociocultural marcado pela industrialização que, como já analisámos, surge no tecido social português, não de uma forma homogénea, mas por surtos de inovação. Um exemplo de um destes signos é o automóvel de João "aberto, rápido como o pensamento" (A.A., 9), "(...) vermelho, vermelho-vivo, lembrava uma chama de rastilho a romper no asfalto por entre mar e cabeços" (A.A., 9) que entra em contraste com o atraso e a miséria da aldeia. Outro exemplo similar é o Jaguar de Tomás Manuel que, no primeiro capítulo, contrasta nitidamente com o largo abandonado da Gafeira:

"Escolher uma manhã de domingo e colocar, ao centro da moldura de argolas encimada pela legenda romana, não o bufarinheiro de outros tempos, não as galinheiras debaixo dos guarda-sóis nem o ferrador a talhar cascos, mas um Jaguar modelo E-4.2 litros. Isso: o largo e um Jaguar de frente para a igreja, mais ou menos no sítio onde está o meu carro" (D., 20).

Note-se que a cidade como espaço que permite o anonimato de personagens sujeitas a acontecimentos imprevisíveis é uma das consubstanciações romanescas do "imaginário americano", por exemplo presente no romance policial. Ora, este tipo de processo de transformação próprio de uma cultura moderna não é representado nos dois romances em análise. Vejamos: em A.A., os acontecimentos da principal sequência narrativa (a tarde de S. Romão) passam-se numa aldeia da costa portuguesa. O outro espaço referido é Lisboa. Trata-se de uma Lisboa fragmentada pela memória interessada de Guida cujo objectivo é reflectir, no presente, sobre o passado de João. Assim, os eventos passados em Lisboa (em 1945) são

representados pela activação da memória de Guida em analepse mas o conhecimento deles é diferido visto que não foi esta personagem que os viveu; só deles ouviu falar a outros. O episódio da casa da Parede que constitui um dos arredores ainda chiques da Lisboa de então - e subsequente passeio nocturno de ocasião, feito no automóvel, entre a Parede e Lisboa; e, a seguir, madrugada dentro pela estrada de Loures constitui um outro exemplo de uma representação parcial do espaço citadino.

Assim, a Lisboa, representada em *A.A.*, não é o cenário dos eventos fulcrais da diegese. A componente urbana (lisboeta, poderíamos dizer) consubstancia-se sobretudo na constituição sociocultural das personagens João e Guida e ainda na expressão da subjectividade - que é visivelmente de índole citadina - que a perspectiva do narrador revela. Deste modo, Lisboa, enquanto "objecto de ficção" inscrito no enunciado, pode ser considerada um "substituto" pois, sendo real, é configurada de um modo fragmentado e parcial. Mais precisamente: sendo um objecto ficcionalizado, é um "objecto imigrante" no âmbito de uma "modalidade mista de existência" pela integração no texto literário ⁽¹⁵⁾. Note-se, no entanto, que esta configuração fragmentada e parcelar do espaço não é destituída de significação. De facto, a narração de micro-sequências em que a cidade surge fragmentada (a vivenda apalaçada da Parede, a vida nocturna no presente diegético e a expectativa revolucionária na capital no passado, em 1945) decorre de uma vivência delimitada de Lisboa característica de um grupo determinado (os burgueses mais ou menos conscientes da situação social do país) a que pertencem João e Guida. O narrador refere o conhecimento por parte de ambas as personagens de "uma mesma geografia da cidade" (*A.A.*, 63) como o hábito de frequentar "praticar" certos lugares da cidade. Justifica o narrador: "obedecendo a uma lei natural de gostos e de vida" (*A.A.*, 63). Assim, não será por acaso que João refere os "encontros do remorso" - em conversa com Guida - quando conta o embate de um carro de um amigo seu da vida nocturna contra uma das carroças de hortaliça que marchava para o mercado da cidade. Por sua vez, Guida recorda uma família vista numa carroça de hortaliça como "um mundo a rolar pela estrada" (*A.A.*, 68) salientando a descoincidência de

mundos.

Quanto a *D.*, a paisagem natural e humana representada é uma aldeia (a Gafeira) na altura do ano em que é habitada temporariamente por caçadores vindos da cidade. O outro espaço, mais restrito e que funciona com carácter de excepção dentro da aldeia, é a Casa da Lagoa. Ora, tanto a Gafeira como a Casa da Lagoa, não são espaços rurais mas sim espaços de campo habitados por vozes marcadas por registos citadinos. A voz do narrador homodieético, que constrói a narrativa, é produtor de um discurso de características citadinas. Trata-se de um visitante da paisagem que narra, vindo da cidade. Será o estatuto de visitante do espaço em que se encontra - sendo alguém que chegou há pouco e que não conhece enraizadamente o que narra - o responsável pela tonalidade fugaz, pela impessoalidade e por uma exteriorização de mundos que existem *de per si*, características da perspetivação deste narrador.

Trata-se de um olhar que não é ainda portador de marcas do hábito do que vê e, conseqüentemente, que é visto é focalizado por uma certa neutralidade proveniente do desenraizamento. De certo modo, podemos considerar esta característica da visão - decorrente de uma observação testemunhal e exterior como uma extensão ou consequência da focalização do narrador homodieético visto que este não é apenas personagem secundária em relação à intriga principal (em relação à qual é testemunha parcial e posteriormente personagem ausente aquando do crime da lagoa) como também é personagem que narra acontecimentos em relação aos quais adopta uma posição secundária. Em *D.*, a atitude frequente de subalternidade do narrador em relação à Gafeira é agravada pelo facto do espaço a narrar constituir uma terra que não é a sua onde se passam eventos protagonizados por pessoas com quem mantém laços circunstanciais. Ora, pode detectar-se uma correspondência entre a ausência de laços entre aquele que vê e o que é visto ou os que são vistos como a principal característica do "olhar cinematográfico" que se traduz por um olhar que é o da câmara técnica e industrial caracterizada pela inércia de funcionamento ao registar o que vê à volta ⁽¹⁶⁾. Este tratamento "impessoal" da

matéria diegética concretiza-se no registo behaviourista do texto - decorrente da focalização externa que é predominante no enunciado - mas significa também uma visão premeditada por parte do narrador que avalia a Gafeira como uma comunidade descaracterizada pelo impasse de índole social referido anteriormente, situação esta que se articula com a ausência de identidade espaço-temporal do lugar narrado.

Por outro lado, estas características da visão do focalizador de *D.* marcam uma ruptura em relação aos textos narrativos neo-realistas que continham uma representação de um espaço marcado por um conhecimento singular e concreto do mesmo, factor que institui continuidade na representação narrativa do espaço nestes textos. Ora, em *D.*, o espaço focalizado não é narrado por uma perspetivação imbuída de um enquadramento histórico da diegese, capaz de fornecer esse conhecimento da historicidade que foi perfilhado pela representação neo-realista. Assim, o enunciado deste romance institui um discurso individual cuja personagem não consegue constituir-se como "sujeito real" ⁽¹⁷⁾. Quer dizer: nem o narrador-personagem nem as personagens são "actantes-sujeitos" ⁽¹⁸⁾ visto que habitam universos inertes e fragmentados em que as suas acções não têm qualquer consequência ou efeito sobre o real existente. Por sua vez, a voz do narrador homodiegético não institui um discurso interpretativo da fragmentação dos mundos representados de modo a criar uma perspectiva de transformação do real em que seria possível a constituição de uma individuação plena e a possibilidade de deliberação sobre o mundo habitado. Nesta medida, os dois enunciados analisados inscrevem-se na "indiferença" de cariz existencial visto que a experiência do mundo dos narradores e das personagens não supera a descoincidência de universos inertes e não lhes confere uma individuação. Trata-se da noção de "existência" no sentido em que Pierre V. Zima se refere à "in-diferença" existencialista como o enfraquecimento da pertinência semântica que conduz à erosão da subjectividade ⁽¹⁹⁾ sem que, no enunciado narrativo, seja representado um valor transcendente (porque considerado autêntico e viável), como o pressuposto nos textos neo-realistas clássicos, que é a perspetivação futurante do mundo pelo processo dialéctico.

De facto, o olhar do narrador homodiegético de *D.*, personagem que está de passagem pela aldeia e que aí se encontrará apenas durante a temporada da caça em finais de Outubro - olhar esse que se apresenta como uma visão desindividualizada - , lembra a "existência "superficial"", anotada por Roland Barthes nos romances de Robbe-Grillet ⁽²⁰⁾.

O que nos importa salientar, nesta reflexão sobre o novo romance, é que a focalização narrativa é assimilada a uma característica técnico-industrial (própria de uma câmara cinematográfica) que é consubstanciada num processo indiferenciador de registo mecânico. Roland Barthes refere a "natureza óptica do objecto" representado e a reprodução das "condições experimentais da visão cinematográfica" nos romances de Robbe-Grillet ⁽²¹⁾. Por esse processo, o narrador regista pessoas, objectos e elementos naturais a um mesmo nível, sem diferenças essenciais. Porque afinal "a existência" assemelha-os, aglomera-os na mesma amálgama, uma vez que a atitude discursiva do narrador não pressupõe nenhuma transcendência que estabeleça uma hierarquia de valores ficando a sua perspectivação reduzida ao registo da superfície do mundo através da sua visualização.

Verifique-se que o conjunto de características da focalização narrativa dos primeiros contos de J.C.P., analisado por Liberto Cruz, apresenta semelhanças com a visualização da superfície referida atrás. Acrescente-se que este conjunto de características diferenciou os seus textos ficcionais dos filiados no Neo-Realismo, sistema literário em que se inseriram no primeiro momento da carreira do autor:

"Com uma impressionante economia de palavras, uma segurança na escolha do vocábulo justo, e um estilo tenso, pessoalíssimo e cativante, os contos fugiam à regra tradicional do neo-realismo português e da história com princípio meio e fim. Diga-se mesmo que, não raro, terminavam de forma inesperada, seca, repentina, como se o autor fosse incapaz de prosseguir a narrativa. Os

heróis eram apenas esboçados, traçados em riscos grossos e o leitor precisava de completá-los fazendo apelo à memória, a uma frase aparentemente sem importância, a um facto contado de fugida. Todas as referências e dados, mesmo os mais insignificantes, constituíam, todavia, preciosas informações para a compreensão do texto. Tanto o supérfluo, como o retórico ou o rodriginho, tinham sido banidos da narrativa sendo assim o material apresentado um produto não invadido pela literatice nem pela detestável filosofia caseira. Havia uma secura, uma severidade e uma instância nas histórias de José Cardoso Pires que se opunham à lengalenga e ao choradinho, quase conformista, então vigente em muitos textos" (22).

Ainda que os contos do autor não façam parte do nosso corpus, é interessante verificar que, já nos primeiros textos literários de J.C.P., a sua ficção se demarca das obras neo-realistas sobretudo pela economia narrativa concretizada em cenas narradas por uma visualização de tipo cinematográfico que são protagonizadas por personagens que se definem apenas pelo que dizem, pelas acções e pelos gestos. Trata-se da concretização narrativa de uma modalidade específica de perspectivação designada por focalização externa (23).

Convém acrescentar que as funções de alargamento do conhecimento do real, oferecidas ao leitor pela omnisciência narrativa - modalidade de perspectivação muito comum no romance realista-naturalista do século XIX em que o narrador desempenhava os papéis de historiador e cronista - têm vindo a ser preenchidas pelos chamados "mass media" (os jornais, a rádio e, mais recentemente, a televisão). De facto, no século XX, a aquisição de conhecimento da realidade (anteriormente possível através da ficção romanesca) passa, por um lado, a ser

mediatizada pelos mecanismos da comunicação de massas e, por outro lado, pela competência legitimada da interpretação social atribuída a profissionais (políticos, analistas, etc.). Efectivamente, a comunicação e a informação - como são entendidas pela indústria da cultura actual - têm vindo a configurar uma sociedade complexa e diversificada mas que simultaneamente tem subjacentes vários níveis de conhecimento médio e consensual.

Neste contexto, o romance contemporâneo, permanentemente confrontado com a informação e o saber difundidos na sociedade pelos "mass-media", procura produzir discursos próprios. Por outro lado, a convicção de que a enunciação romanesca pode decorrer de uma visão universal do mundo tem vindo a ser posta em causa pelo que Jean-Yves Tadié designa pelo apagamento das estruturas civilizacionais, ocorrido no século XX, devido aos progressos da descrença ou da indiferença ⁽²⁴⁾. Tal modificação articula-se com a passagem de uma concepção da história concebida em moldes de continuidade para uma concepção da história concebida em moldes de descontinuidade de que a obra de Michel Foucault é um marco importante. Esta concepção de descontinuidade sem dialéctica na apreensão das "coisas mesmas" do mundo parece advir da Fenomenologia que se tornou uma referência basilar da cultura do século actual. Ora, tanto a Fenomenologia husserliana como a nova metodologia designada por Foucault como "arqueologia" se enquadram em refutações de metodologias naturalistas-racionalistas ⁽²⁵⁾.

Entretanto, por razões estritamente político-sociais do regime vigente em Portugal desde 1926 (a feição totalitária, o controlo da informação e a censura), os textos literários neo-realistas foram entendidos como veículo de conhecimento na medida em que o fenómeno literário adquiriu uma função de intervenção social através de uma interpretação não-oficial e mais democrática dos acontecimentos da esfera pública. Deste modo, devido a condicionalismos de natureza política, a estética e a doutrina neo-realistas acabam por conceber a história em moldes de continuidade através do materialismo histórico consubstanciado no método dialéctico e, conseqüentemente, as suas representações narrativas pressupõem um

mundo estável e objectivo como padrão de avaliação da realidade do qual decorre o projecto de transformação futura do mundo.

Ora, este mundo estável e unívoco, a partir do qual o real é focalizado nos textos narrativos neo-realistas, é um "modelo de realidade" construído pela postulação histórica dos eventos narrados com vista a um objectivo fundamental da estética neo-realista: a representação dialéctica da realidade ⁽²⁶⁾. De facto, trata-se de uma universalidade proveniente de uma análise da realidade social de suporte marxista com vista à configuração de uma sociedade nova. Diz, a este propósito, Alexandre Pinheiro Torres:

"O Neo-Realismo (ou o Novo Humanismo dele) tinha como propósito contribuir para a construção do verdadeiro Socialismo (que não podia ser, obviamente, o das sociais-democracias burguesas). As obras literárias não iam deixar de reflectir a vontade de que o Mundo e a Sociedade se transformassem. (...) Assim sendo, as obras literárias não reflectiriam, então, um mundo apenas como já era, numa reprodução exclusivamente objectivista ou mimética dele. O real transcrito não poderia, pois, ser simétrico ao mundo intencional a que se reportasse (usando nós aqui a palavra "intencional" no significado fenomenológico que lhe atribuiu Husserl), mas conteria um elemento utópico: o que dissesse respeito a esse outro mundo que se desejava construir ou que se desejava ver construído" ⁽²⁷⁾.

O "modelo de realidade" das narrativas neo-realistas, constituído por uma perspectivização programática, tem articulação com uma representação contínua do espaço. Ora, os espaços representados em A.A. e em D. (respectivamente S.

Romão e a Gafeira) configuram-se de um modo fragmentado devido ao confronto antagónico de mundos distintos. De certo modo, uma descoincidência de dois mundos também ocorre em H. de J.. No entanto, a representação do espaço pode ser considerada contínua na medida em que cada esfera de vida (a militar e a rural) não é intersectada pela outra mantendo-se, então, uma continuidade de vivência factual de cada esfera.

A Gafeira é uma aldeia com uma pensão para caçadores, com um largo abandonado que já não é o centro do mundo rural e com um café organizado urbanamente. Neste espaço, já não existe uma ruptura clara entre um automóvel e os seus viajantes e uma "certa aldeola da costa", como acontecia em A.A.. Mesmo as personagens secundárias (habitantes a tempo inteiro da Gafeira) são já muito diferentes dos habitantes de S. Romão que eram "desocupados" num espaço entre o mar e a terra, não propriamente rural nem piscatório; antes, um espaço não-urbano de desolação e de miséria.

O espaço representado em D. é constituído por uma interpenetração de componentes citadinas e por outras rurais em que o rural surge representado como rememoração porque já não é propriamente vivido como um modo de vida tradicional; é somente contado sob a forma de fábula ou lenda, nas micronarrativas atribuídas à fala dialogal de Tomás Manuel (como recriações discursivas de um tempo passado), cujas personagens principais são os homens da sua família (o tio Gaspar, por exemplo). Neste sentido, o rural assemelha-se a Lisboa, pois ambos os espaços são formulados pela memória ou pela alusão. Nem o rural destituído dos processos modernos de transição representados neste romance - nem Lisboa-a-capital são verdadeiramente representados: são ambos aludidos. De facto, os "camponeses-operários" e as "viúvas de vivos" (as mulheres dos emigrantes) são os sinais humanos desse rural invadido por componentes de um modo de vida urbano-industrial enquanto Lisboa é um espaço fragmentado e recriado por alusão à vida nocturna de Tomás Manuel com toda a sua simbólica: uma galeria de mulheres; Cascais; os fados; o Bar do Automóvel Clube e as lendas-histórias da boémia

protagonizadas pela Dama das Unhas de Prata e por Maria da Paz Soares.

A aldeia, já semi-citadina que é a Gafeira, tem uma correspondência na deambulação do casal Tomás Manuel-Maria das Mercês. Ora, a instabilidade constitutiva das duas personagens - ou fragmentação de identidade no caso de M.M. - corresponde a um espaço que se constitui como um lugar de transição entre o rural e o urbano. De facto, as duas personagens representam pessoas da cidade que, aparentemente, gostam da vida da aldeia ("Todas as cidades são uma trampa" (D., 125), desabafa Tomás Manuel). Assim, são personagens que se deslocam entre dois lugares (Lisboa e Gafeira), sem possuírem uma identidade decorrente de um espaço plenamente habitado visto que a Casa da Lagoa é uma residência de fim-de-semana, de férias. Veja-se uma das poucas configurações de M.M. a partir de um discurso iterativo: "Sete anos de esposa, a passear de cá para lá" (D., 144). Por sua vez, e como já analisámos, Tomás Manuel é um filho-família já sem uma lavoura, engenheiro de profissão não exercida e que mantém uma sólida vida nocturna lisboeta. Por conseguinte, trata-se de um cavalheiro-camponês cuja figuração marialva já se encontra minada pelos códigos e pelos signos da vida citadina contemporânea que a sua formação provinciana não permite aceitar de bom grado.

Convém então estabelecer as linhas de ruptura que os romances em análise instauram em relação aos textos narrativos neo-realistas. Quanto à representação do espaço na narrativa neo-realista, Carlos Reis afirma:

"Com efeito, o *espaço* constitui, em toda a narrativa que se pretende realista, um âmbito merecedor de especiais cuidados, quer por propiciar a concentração de factores de verosimilhança, quer pelas conexões que com ele estabelecem outros elementos diegéticos, quer pelas suas virtualidades de representação social e ideológica" (28).

Por outro lado, é ainda Carlos Reis que observa que a narrativa neo-realista

privilegiou a representação de cenários de inserção rural situados no Centro e no Sul do país, com intuítos da denúncia das insuficiências sociais registadas nos espaços representados.

Em A.A. e em D., os espaços representados apontam também cenários rurais portugueses do Centro e do Sul caracterizados por desequilíbrios sociais e económicos que consubstanciam os temas da alienação e da opressão. Mas a distinção mais evidente em relação à representação do espaço pela narrativa neo-realista é que os espaços em causa não constituem cenários homogeneamente rurais, como já analisámos. Esta distinção diferencia os dois romances de H. de J.. Com efeito, neste romance, ainda que o campo seja um *habitat* de desocupados (tal como em A.A.), a esfera de vida militar não intersecta o espaço rural de modo que não chega a instituir uma descoincidência narrativa de dois mundos. Entretanto, note-se que a esfera militar é corporizada pelo capitão Gallagher, norte-americano, que, se, por um lado, é ele que acciona a acção militar que desgraça João Portela, por outro lado, a forma como representa Portugal ("este pequeno país é uma verdadeira praia a todo o comprimento") demonstra não ter dele nenhum conhecimento efectivo.

Entretanto, o que não se verifica, em nenhum dos dois romances em análise, é a intencionalidade ideológica subjacente à representação dialéctica neo-realista com vista à transmissão de uma consciência de classe num quadro de uma dinâmica de transformações sociais qualitativas decorrente do materialismo histórico. Esta renovação de cariz humanista consubstanciou-se na representação de espaços directamente identificáveis de modo a uma viabilização de verosimilhança. Ora, parece difícil encontrar, em A.A. e em D., essa intencionalidade ideológica, traduzida em formas didácticas. São textos ficcionais que representam universos diegéticos antagónicos e condenados ao estatismo e à sua própria alienação. Digamos que as representações em análise percorrem um caminho diverso do dos textos neo-realistas: a denúncia da alienação de um cenário de componentes citadinas e outras rurais, acontecida num determinado tempo histórico-social (o regime totalitário português) concretiza-se numa representação narrativa que coloca

em confronto os diferentes universos cegos e distorcidos (porque incapazes de distanciamento e de desalienação) que, coexistindo no mesmo espaço geográfico, se ignoram entre si mesmo quando intersectados. A dimensão ideológica consubstancia-se numa síntese cognitiva obtida pelo contraste insolúvel das diversas visões instituídas sem que a diegese conduza a conclusões de recorte dialéctico. Com efeito, nestas representações narrativas, os conflitos - que são de natureza social - não são encarados em termos dialécticos na medida em que o progresso qualitativo e a transformação dos conflitos, decorrentes de uma apreciação racionalista e materialista da história, não são pressupostos.

Poderemos então classificar esta dimensão ideológica como sendo de um segundo grau, obtida por uma leitura segunda - em que o leitor deverá tomar parte activa - e decorrente do processo dialógico instaurado em cada texto ficcional. A este propósito, lembremos a noção de leitura como "uma segunda criação" (A.J.,141) ou a erosão do binómio leitura/criação pela concepção de leitura-enquanto-criação/criação-enquanto-leitura (A.J., 142) na medida em que o autor entende que só um acto de leitura activa poderá desvelar os sentidos ideológicos, implícitos no texto literário, de uma forma não didáctica e não programática.

Por outro lado, as personagens principais de A.A. e de D. não ilustram a atmosfera social para que aponta a representação do espaço, ao contrário do que é reconhecível na ficção neo-realista clássica. É certo que as componentes sociais do espaço - onde os protagonistas se inserem inviabilizam a possibilidade de uma individuação (que só surgirá como ilusão revelada pela perspectiva do narrador e também pela leitura como "segunda criação") mas simultaneamente não se regista uma correspondência ou um paralelismo entre a caracterização do espaço social e o comportamento das personagens. Assim, as personagens principais desenvolvem um acentrismo de características cujas relações com o cenário referencial (Lisboa, em A.A. ou a Gafeira, em D.) não é da ordem de uma identificação ou de uma ilustração. Relembre-se o narcisismo e o jogo que explicarão algumas componentes do comportamento de João e de Guida sem que seja possível reportá-las

directamente ao espaço de referência das duas personagens.

No entanto, algumas personagens secundárias, pelo contrário, são configuradas numa relação directa com o espaço em que se enquadram, ilustrando uma determinada ambiência social. É o caso de Ernestina (A.A.), uma desocupada que ilustrará um cenário rural de imobilidade e de fome. Note-se que João Portela (H. de J.), sendo a personagem principal do romance em questão, constitui uma figura típica do cenário em que se move e, como tal, revela exemplarmente a situação conflituosa do espaço rural português. Quer dizer: a constituição do protagonista permite uma projecção portadora de representatividade social, inscrita amplamente na representação narrativa deste romance, aspecto que é reconhecível na ficção neo-realista ⁽²⁹⁾.

Quereríamos ainda acrescentar alguns traços da complementaridade inevitável entre espaço e tempo. Em *D.*, o narrador homodiegético refere-se ao gosto por um "presente intemporal" que se concretiza na fragmentação de micronarrativas em que aspectos do espaço da Gafeira são descritos. Ora, esta "intemporalidade" (ainda relacionada pelo narrador com "a paixão do nada" considerada detestável) provém das várias configurações de um lugar relativamente desconhecido para o focalizador. O facto de a Gafeira lhe ser estranha - e de esta "estranheza" o levar a intemporalizar o lugar - significa, quanto a nós, o descompromisso do narrador em relação a um espaço que surge, a seus olhos, configurado sem qualquer tipo de decisão proveniente da sociedade civil.

Julia Kristeva, em *O Texto do Romance*, afirma que "a topografia da paisagem burguesa entra no romance" ⁽³⁰⁾ quando se regista "uma nova dimensão do espaço geográfico: a terra estranha" ⁽³¹⁾. Conclui a autora: "o lugar alheio é assim, a condição espacial da acção romanesca. Esse lugar é ambivalente, maléfico e benéfico a um tempo; prova, mais uma vez, que a disjunção, no romance, se não opera entre os termos positivo/ negativo" ⁽³²⁾.

Contudo, acrescenta a autora, este lugar alheio (o espaço outro) não exclui a representação de um espaço próprio que constitui o ponto de partida que assegura

também uma diegese fechada. Em *D.*, esse "espaço próprio" - onde poderia radicar uma perspectivação empenhada na realidade - não tem existência na medida em que o narrador-personagem é um visitante cuja origem e passado são desconhecidos. Não havendo espaço próprio de origem (eventualmente, Lisboa), a diegese constitui-se como uma história de acção aberta e o tempo é representado ironicamente como intemporal pois deu-se o desvanecimento dos pontos de partida ou de referência que seriam, como no caso dos textos narrativos neo-realistas, um espaço e um tempo configurados por um enquadramento histórico de feição dialéctica. Quer dizer: a voz do narrador-personagem (e respectiva perspectivação) é ilocalizada de modo que a diegese dificilmente poderia ilustrar um espaço social ou psicológico. Paralelamente, as personagens principais coincidem apenas parcialmente com o cenário social de onde são oriundas. Com efeito, a ilustração do espaço social não se dá de um modo directo mas antes parcial pelo apontamento, no enunciado narrativo, de características aparentemente incompletas e secundárias de uma ambiência psico-social.

Acrescente-se que a atipicidade referida nunca é compensada por uma individuação da personagem principal de sinal contrário; antes decorre da descoincidência em termos puramente negativos entre o espaço de origem e o ser que o habita. Deste modo, o espaço não absorve as personagens mas, paradoxalmente, esse espaço e o tempo respectivo - que são predominantemente marcados por factores da ordem do social - dissolve-as, tornando-as descentradas porque incapazes de se constituírem em "actantes-sujeitos" quer no quadro da realidade vigente quer num contexto de rejeição efectiva daquela. Assim, o "país próprio" de onde as personagens João e Guida são oriundas é objecto de crítica mas apenas a decorrente de uma rejeição abstracta de que a preponderância do "pensar" em relação ao "agir" é exemplo flagrante.

1.4. A "transmissão individualizada da experiência colectiva"

Tomemos o exemplo do romance de Carlos de Oliveira **Uma Abelha na Chuva**, publicado em primeira edição em 1953 e considerado um romance neo-realista ainda que, como considera Carlos Reis, a sua data de publicação coincida com uma crise no seio do movimento neo-realista decorrente de uma conciliação difícil entre uma doutrinação programática precisa e o apelo do exercício da linguagem estética que poderia diluir a eficácia ideológica do movimento ⁽³³⁾. Quer dizer: trata-se de um texto neo-realista da fase de maturidade do movimento em questão mas também "uma obra de encerramento" na produção narrativa do autor (conforme acentua Carlos Reis), para além do facto de que sofreu acentuadas alterações de escrita nas sucessivas edições posteriores.

Analisando determinadas sequências narrativas do romance **U.A. na C.**, regista-se, tal como em **A.A.**, um predomínio de uma narração de tipo behaviourista em que a focalização do narrador é assimilada a um olhar cinematográfico em relação à matéria diegética. Os dois primeiros capítulos de cada um destes romances manifestam a predominância da focalização externa.

Faça-se um parêntese para explicar que, de qualquer forma, esta modalidade específica de perspectivação narrativa é usual no início da narrativa - tratando-se de uma inscrição estratégica visto que o narrador apresenta as primeiras componentes do universo diegético, ainda desconhecidas para o leitor.

Tanto Álvaro Silvestre (**U.A. na C.**) como João (**A.A.**) são representados, nos dois primeiros capítulos dos respectivos romances, através de uma focalização restritiva que "mostra" mais do que "narra". De facto, ambas as personagens entram num espaço: o primeiro em Corgos, a vila mais próxima do lugar onde habita, Montouro; o segundo chega a uma aldeola da costa que parece desconhecer. As duas personagens são representadas por uma focalização externa que faculta características superficialmente observáveis pelo focalizador.

Nestas duas representações, o elemento "contar", ou seja, a interpretação das

componentes diegéticas, por parte do narrador, é mínima. Só pela leitura dos capítulos seguintes é que o leitor compreenderá "o quê de invulgar" do andar de Álvaro Silvestre assim como o enquadramento psicológico que justificará os três brandies bebidos de uma assentada no Café Atlântico. Similarmente, o leitor só irá entender mais adiante o "ar de terra a terra" de João como também a significação do contraste entre a observação distraída e alheada de Guida sobre S. Romão e o comentário mais objectivo - porque mais conhecedor da realidade do lugar - por parte de João.

Aliás, por esta análise, conclui-se que a narração de tipo behaviourista existe em estado mais puro no primeiro capítulo de *U.A. na C.* do que no primeiro capítulo de *A.A.*. De facto, o olhar do focalizador, em *U.A. na C.*, encontra-se quase por completo assimilado a uma visualização "superficial" enquanto, no primeiro capítulo de *A.A.*, o focalizador, a partir de alguns dados observados em João, tece algumas considerações (tratando-se de uma intrusão de narrador) sobre os "infantes da lavoura" de que João é um exemplo.

Mas trata-se, em boa verdade, de uma evidência aparente porque, em *A.A.*, a focalização externa acaba por predominar até ao final do enunciado narrativo enquanto a representação narrativa, em *U.A. na C.*, combina o behaviourismo já mencionado com o que Maria Alzira Seixo chama "a escrita embaciada" que se concretiza numa "fala directa em discurso indirecto e na irrupção da fala da personagem na análise que dela faz o narrador" ⁽³⁴⁾. E logo a seguir, conclui: "Este processo é muito frequente na última edição do romance, e confere à escrita nítida e límpida (ao nível da frase, não de semântica) de Carlos de Oliveira um certo "embaciamento" que provoca no leitor a ofuscação confusa que, a um nível isotópico, encontramos também em certas personagens" ⁽³⁵⁾.

Por outro lado, Carlos Reis, na análise detalhada que faz deste romance, observa que o aperfeiçoamento qualitativo da narrativa em relação aos primeiros textos neo-realistas (como *Gaibéus*, *Esteiros*, *Casa da Malta*) - que torna o romance complexo - se concretiza antes de mais por um aprofundamento de

problemas e de tensões de extracção psicológica representado no enunciado por uma relação dialógica entre várias perspectivas instituídas que, por um lado, restringe a omnisciência narrativa mas que, por outro lado, não compromete a coerência ideológica da obra no sentido da doutrina neo-realista ⁽³⁶⁾.

Ora, a distinção fundamental entre as narrativas de U.A. na C. e de A.A. situa-se ao nível da dimensão ideológica. A nossa hipótese é que se operou, em certos textos literários produzidos na década de 50 - ainda inseridos, na época, no sócio-código neo-realista -, uma mudança de paradigma quanto à interpretação da sociedade portuguesa e subsequente representação dos factores sociais no texto romanesco de que este romance de J.C.P. é um exemplo.

A perspectivação narrativa de A.A. é decorrente de uma consciência essencialmente social da matéria diegética. Ora, de um modo similar, as narrativas neo-realistas representam um espaço social que é valorizado nas suas facetas sociais e económicas. Mas - e situa-se neste ponto a distinção - as consciências sociais (que correspondem, pelo menos, a duas esferas de vida) emergem, no enunciado narrativo, em estado de descoincidência umas em relação às outras. De facto, neste texto romanesco, a perspectiva instituída não representa uma temática social configurada a partir de uma apreensão globalizante da teia de relações sociais de um determinado cenário. Antes, esta perspectivação narrativa decorre do que o autor empírico designa por "uma transmissão espontânea e individualizada da experiência colectiva" destituída de uma orientação programática e doutrinária que se articularia com um movimento literário determinado. Passamos a situar a expressão no contexto em que surge: "a criação literária como uma transmissão espontânea e individualizada da experiência colectiva e nunca uma transmissão assente em denominadores programados da colectividade, que é aquela que compete à inscrição política." (...) "Um testemunho assinado? Uma voz carregada de pecados pessoais? Talvez seja isso a arte" (A.J., 68).

Deste modo, o binómio individual/colectivo - que, em vários contextos, se apresentou como antagónico no sócio-código neo-realista e, como tal, irrelevante -

esbate-se dando lugar a uma experiência do social pelo indivíduo e não por uma colectividade.

Em contraposição, a cosmovisão implícita na perspectiva narrativa, instituída em *U.A. na C.*, decorre de uma relação de complementaridade entre o espaço social e a constituição das personagens principais, que é marcada pela feição dialéctica. Ainda que Álvaro Silvestre e Maria dos Prazeres, os protagonistas, vivam conflitos psicológicos mais do que lutas reais (estas sim vividas por Jacinto e por Clara), o horizonte dos conflitos, traçados na diegese, corresponde às condições de socialidade de uma comunidade rural. Os protagonistas podem não se instituir como sujeitos plenos. É o caso de Maria dos Prazeres que, segundo interpretação de Maria Alzira Seixo, não acede à categoria de sujeito devido à carência de satisfação erótica ⁽³⁷⁾, mas a representação psicológica inscreve-se na situação socializada que a personagem ocupa na comunidade a que pertence e não é instituída de um modo autónomo em relação ao espaço social.

Outro tanto não sucede em *A.A.*: se é verdade que o desencanto de João e o narcisismo ingénuo de Guida se podem explicar por factores de cariz social que lhes deram origem, a representação narrativa não institui estas componentes diegéticas numa relação de correspondência directa com o cenário social em que têm lugar. Quer dizer: a acção das personagens - que é um não-agir - não ilustra um cenário histórico-social preciso, na medida em que a perspectiva narrativa não pressupõe uma articulação clara entre as condições sociais e a constituição de um perfil individual em termos marcados por uma modelização subjectiva, visto que a personagem principal é constituída, no enunciado, por componentes de dissonância com o espaço social de onde é oriunda.

Este aspecto - que nos parece fundamental - contém duas vertentes complexas: por um lado, a personagem nunca consegue atingir uma individuação plena, o que significa, em última instância, a predominância do social estabelecido na sua constituição. Por outro lado, os traços de individuação, que surgem à superfície do discurso narrativo, são ilusórios porque não passam de manifestações da alienação e

de um fracasso proveniente da não ruptura desejada com as estruturas sociais vigentes. No entanto, mesmo enquanto alienação ou ilusão, a verdade é que a constituição da personagem - decorrente especialmente do seu comportamento - não ilustra o cenário social porque a perspectiva narrativa não apresenta estes dois domínios como complementares. Com efeito, a perspectiva narrativa já não é detentora de um valor transcendente, como o pressuposto em *U.A. na C.*, que diz respeito a "uma dialéctica irrefreável dos fenómenos históricos e sociais"- que transcende a personagem e que simultaneamente a enquadra -, tendo subjacente a representação de uma "dinâmica de transformações sociais" ⁽³⁸⁾ que é característica dos textos ficcionais neo-realistas e que assegura uma estrutura fechada, segundo Carlos Reis.

Ora, a perspectiva narrativa, instituída em *A.A.*, representa um contexto sociocultural novo: a situação política totalitária manteve-se em Portugal para além da Segunda Guerra Mundial, conduzindo à descrença nas transformações sociais esperadas na década anterior. No entanto, essa descrença não dá lugar, neste romance, à expressão de uma subjectividade, característica que Rosa M. Goulart reconhece na ficção de Vergílio Ferreira ⁽³⁹⁾. Com efeito, o "idiolecto" de J.C.P. mantém um traço recorrente, comum ao "sócio-código" neo-realista, que diz respeito ao entendimento do individualismo burguês como uma falsa consciência da realidade.

Note-se que se o individualismo - enquanto uma apropriação autenticamente subjectivada do mundo é entendido pelo neo-realismo como uma manifestação de alienação social, a verdade é que o desenvolvimento posterior da sociedade, saída das transformações da década de 60, configurou o que Mario Perniola designa pelo "sentir alheado" decorrente de um traço caracterial das sociedades contemporâneas que é a "socialização do sentir" ⁽⁴⁰⁾. Para este autor, o alheamento do sujeito contemporâneo - que se revela pela falta de identidade pessoal - articula-se com a emancipação da dimensão interior e singular do ser humano, registada nas sociedades actuais ⁽⁴¹⁾.

Com efeito, a irrupção de componentes novas no espaço social - tal como este é representado em A.A. - institui um princípio de não-equivalência entre estas marcas sígnicas novas e as já existentes porque as componentes novas, inscrevendo-se socialmente, mantêm uma autonomia relativa em relação à socialidade vigente. Trata-se de marcas sígnicas provenientes da civilização urbana, industrial cujos valores básicos são o progresso e a aceleração de produção e de consumo e que, por essa razão, acabam por funcionar com uma lógica e com uma autonomia próprias semelhantes afinal à imagem do raciocínio concêntrico de teor abstractizante que surgia na mente de João:

"Era uma imagem que lhe aparecia nalgumas ocasiões - nestas, principalmente, em que procurava discutir-se em companhia. A garrafa com um rótulo representando a própria garrafa que, por sua vez, tem também o mesmo rótulo, em mais pequeno, e a qual contém, reproduzido, a mesma garrafa de sempre e esta o mesmo rótulo mais reduzido ainda, e este a mesma garrafa... até ao limite onde os olhos humanos já não abrangem, ao limite de um ponto que é a destruição do objecto que lhe deu origem - a garrafa, neste caso" (A.A., 127).

Assim, a representação narrativa deste romance cria um universo romanesco paradoxal: por um lado, as caracterizações de João e de Guida remetem sempre para a instância do social mas, por outro lado, as componentes dessas caracterizações (marcadamente socioculturais) não são enquadráveis de um modo directo e complementar na sociedade em que surgem. Apontam apenas traços caracteriais díspares de um grupo social (este mesmo composto por seres isolados e divididos), não identificáveis com o espaço social vigente, mas que não chegam a figurar uma experiência social alternativa. De facto, as caracterizações das

personagens principais dos dois romances em análise são marcadas por factores da ordem do transitório ao inserirem-se num espaço e num tempo que são representados (respectivamente) de um modo estático ou fragmentado como componentes de uma sociedade em transição forçada visto que, como já se analisou, as modificações não são decididas por aqueles que habitam essa sociedade.

Este sujeito individual de tipo novo - que tem vindo a revelar e a acentuar a sua caracterização - decorre de uma mudança profunda da experiência contemporânea referente a uma forma nova da sensibilidade e da afectividade que Mario Perniola considera constitutiva da nossa "época estética" na medida em que o campo estratégico não é o cognitivo nem o prático mas o do sentir, o da *aisthesis* (42).

Ainda, a apreensão da realidade social, de um modo individualizado (por parte de cada narrador em causa), põe o problema da descoincidência entre o mundo possível do texto e a realidade referenciável como exterior e anterior ao texto. De facto, a componente de individualização, na apreensão dos factores sociais, é expressão da tensão e da descoincidência entre duas realidades: a realidade criada pela obra e a realidade referencial representada por uma ordem civilizacional e histórica (43).

CAPÍTULO DOIS - A representação do tempo: a estagnação de um "deserto sem esperança"

2.1. O desvanecimento de uma postulação histórica

R.M. Albérès, numa obra de história das literaturas europeias, observa que a literatura europeia do pós-guerra (1945-1950) se caracterizou por uma nova representação do real mas este real, analisado com desenvoltura e com aspereza, não é já configurado pelas grandes questões da condição humana, quer em termos de conhecimento da individualidade e da subjectividade (caso da "revolução romanesca", expressão de Michel Zérafra que designa o que D. W. Fokkema chama o "sócio-código" do modernismo surgido na primeira década deste século), quer em termos de um empenhamento literário proveniente de uma atitude artística de compromisso social (caso dos vários realismos europeus ou da chamada literatura de compromisso social das décadas de 30 e de 40) ⁽¹⁾.

Esta nova representação do real, surgida nos textos literários europeus do pós-guerra, tem subjacente, segundo R.M. Albérès, a desconfiança: "a sensibilidade literária do pós-guerra organizou-se, pois, à volta da desconfiança: desconfiança em relação à história, às lições da história, aos convites da história, desconfiança do homem e da própria vida contemporânea" ⁽²⁾.

No entanto, pode-se argumentar que a desconfiança foi sempre a figura inspiradora dos movimentos literários e culturais e que, sem esse impulso, se torna impossível uma mudança de olhar sobre o mundo. Foi também a desconfiança em relação a uma literatura considerada subjectivista (a presencista) que levou os neo-realistas a iniciar um novo movimento cultural e literário que tivesse em conta novos aspectos da realidade ainda não representados nos textos literários (a pobreza do campesinato e do proletariado nascente; a desigualdade social em Portugal).

O que R.M. Albérès nos diz é que a literatura do pós-guerra comporta um elemento novo que diz respeito à caracterização da desconfiança. Nesse período, não

estava em causa substituir um conjunto de convicções, um determinado modo de olhar e de narrar, ou seja, um determinado programa literário por outro diferente que iria corresponder a novas necessidades e a novos factores. A mudança verificada, nesse conjunto de textos ficcionais, diz respeito ao desvanecimento de uma configuração futura para a condição humana. Veja-se o que John Wain, um dos "angry young men" britânicos, diz em 1957:

"O que sabemos do mundo em que vivemos é que já não avança." (...) "O nosso século tinha tomado alento e os que viveram nos anos 20 pensavam que o mundo iria mudando sempre. Na realidade, creio que a minha geração, a que surgiu da adolescência imediatamente depois da segunda guerra mundial, foi a primeira a dar-se conta de que não havia realmente nada. Onde estavam todas as coisas que os meus pais e os meus amigos tinham profetizado quando eu era uma criança? Em lado nenhum, (...)" (3).

Veja-se que o desvanecimento de uma postulação histórica, reconhecido por Albérès nos textos literários do pós-guerra, não contradiz as características do código pós-modernista entendido por D. W. Fokkema como dominante na literatura ocidental desde os anos 50 (4). A ausência de configuração de um futuro parece, deste modo, decorrer de um aspecto fulcral deste sócio-código que é o descompromisso do narrador em relação ao mundo narrado. Com efeito, Fokkema chama a atenção para a "desistência" assumida pelo narrador em configurar o seu mundo diegético de acordo com uma subjectividade individualizada, aspecto que constituía uma convenção modernista. Por outro lado, este narrador abandona a verosimilhança que decorre de uma inserção social do discurso literário própria do

texto realista. Quer dizer: o pós-modernismo demarca-se da convenção realista no que toca a uma representação da realidade postulada historicamente como se afasta também da "dúvida epistemológica" - apontada por Fokkema característica do modernismo que, como tal, se diferencia do realismo por focalizar o mundo a partir de uma subjectividade hipotética ⁽⁵⁾.

2.2. A dimensão social da representação do tempo em moldes estáticos

A postulação do tempo, nos textos romanescos em análise, é sempre a que diz respeito a um tempo social. No entanto, assinala-se que este tempo social surge carecido de dinamismo na medida em que não é um tempo linear e único que poderia ser o de uma sociedade entendida como uma totalidade. Com efeito, o tempo objectivo e público não é vivenciado de um modo uniforme visto corresponder a um espaço representado de um modo descontínuo, como analisámos. Assim, esta descontinuidade do espaço surge através de várias desterritorializações - uma aldeia semi-urbana (a Gafeira) e uma aldeia nem rural nem piscatória (S. Romão) - que o são exactamente porque o tempo social é destituído de dinamismo histórico-social.

Similarmente, este imobilismo temporal afecta o tempo subjectivo privado, que não pode ser vivido enquanto tal, visto que a ausência de progresso humano restringe por completo o seu alcance. Veja-se que, em D., "o mundo antigo", rural - configurado pelo "imobilismo e o absentismo" (A.J., 183) - se recorta sob o fundo do que o autor empírico designa pelo "horizonte impiedoso das estruturas de consumo" (A.J., 183). Trata-se, segundo o autor, de uma metamorfose compulsiva que não permite uma subjectivação do tempo social.

Esta "imposição" de um tempo social, não apropriado subjectivamente, inscreve as duas representações narrativas em causa no que poderíamos chamar a dimensão niilista. Niilismo aqui entendido na acepção que Vattimo confere à expressão: niilismo como a situação na qual o homem deixa de ser o centro quer de

si mesmo quer do mundo e ainda o processo, no qual, do ser, como tal, "não resta mais nada" (6).

Tendo em conta que estes textos representam a aniquilação de uma voz individualizada visto que esta não tem poder para configurar o mundo - sabendo nós que também a voz colectiva dos oprimidos não tem expressão neste espaço social -, resta a instância da narração dos dois textos em análise que resiste ao "modelo de realidade" estabelecido e pressuposto na socialidade instituída, ou seja, a convicção por parte deste autor empírico de que a representação temporal deve ser constituída em cada texto de um modo diferente.

J.C.P. faz a seguinte afirmação sobre a representação do tempo em D.:

"O tempo, tempo do discurso, quero eu dizer, está dentro de nós. Vai muito da maneira como aderimos à realidade e a sentimos organizada nas suas descontinuidades e contradições; é o fluir de uma consciência ideológica, um ritmo de empenhamento ou de repulsa daquele que lê perante aquele que escreveu" (A.J., 182-183).

Verificamos que J.C.P. quis propositadamente evitar representações temporais que sabe serem configuradas a partir de representações ideológicas distintas das implícitas nos seus próprios textos narrativos. Neste sentido, J.C.P. afirma que: "Eça utiliza um tempo rectilíneo que é o de uma ordem positivista de burgueses bem pautados" (A.J., 183). Encontramos ecos do mesmo problema num outro texto da mesma obra, texto esse que anda à volta de conversas entre J.C.P. e Elio Vittorini no final da década de 50. J.C.P. refere que Vittorini afirmava o seguinte: "o que eu condeno é a estrutura autoritária da literatura. O autoritarismo por exemplo, dos naturalistas quando descreviam a realidade ou a posição omnisciente que eles assumiam quando contavam (...)" (A.J., 63).

O que J.C.P. rejeita efectivamente é a representação temporal unívoca dos

textos naturalistas porque esta representação pressupõe a teoria mimética, ou seja, "a existência de um real exterior e coisificado ao qual o sujeito teria acesso como pura exterioridade" (7). Com efeito, os dois textos em análise provam, pelas suas representações narrativas, que não existe uma realidade exterior única passível de ser apreendida de um modo unívoco por um sujeito visto que tanto a constituição do sujeito como a representação da exterioridade - que é o mundo - depende do "modelo de realidade" adoptado previamente.

Veja-se como a situação mundial da década de 40 levou à adopção de um "modelo de realidade" ao qual correspondeu uma representação literária próxima da reportagem, por sua vez em articulação com uma leitura humanista do marxismo. Lembrem-se, por exemplo, os casos de *Gaibéus* de Alves Redol e de *A Condição Humana* de André Malraux, ambos lidando com o documentarismo e com a reportagem.

Ter-se-á que concluir que as duas diegeses não anulam a consciencialização do tempo objectivo na medida em que situam, de um modo muito preciso, os eventos narrados através de indicadores cronológicos: a data de 1957 em *A.A.* e a de 1966 em *D.*.

O que estes textos romanescos instituem é uma renovação da representação do tempo na sua dimensão social - que constitui uma norma neo-realista - ao escrever novas formulações discursivas - que se afastam da dita norma - porque, neste sentido, se inscrevem no que classificámos como pós-neo-realismo cuja principal característica é a representação narrativa decorrente de uma interpretação individualizada da experiência social. Donde, o tempo diegético, em *A.A.*, é representado, na sua predominância social, como um presente amorfo e de desencanto, ou seja, destituído de futuro. De facto, o presente diegético é representado como uma entidade fora do alcance de transformação pelas personagens que o vivem: "Nada resolve seja o que for se o que se pretende é segurar o dia a dia. Os burgueses refastelados e seguros dos quadros de Van Dick acreditavam no dia de amanhã. Tinham o tempo a favor deles, jovem amiga. *E*

trabalhavam para os filhos. O tempo estava para os filhos dos burgueses de Van Dick" (A.A., 114), comenta João em conversa com Guida. E mais adiante, conclui: "Não trabalhamos para nós, o tempo não trabalha para nós, e é por isso" (A.A., 115).

Em D., a representação temporal da diegese central é feita através da equacionação do tempo em moldes estáticos. Esta representação é configurada por várias componentes diegéticas que implicam factores de representatividade social mas estes carecem de dinamismo. O elemento temporal, que poderia conferir potencialidades dinâmicas à diegese principal, seria uma perspectivação de superação da alienação e das contradições sociais no sentido da transformação do mundo, característica neo-realista ausente da representação narrativa do romance. De facto, o que predomina, neste enunciado narrativo, é a visão passadista do mundo por parte de Tomás Manuel (o "tempo vencido" referido pelo narrador homodiegético). O passado, tantas vezes evocado pela personagem, desempenha uma função fundamentalmente alienante visto que o presente é vivido ilusoriamente enquanto repetição do passado. Ora, a Gafeira é um espaço social em transição entre uma sociedade rural e novas formas decorrentes dos actuais tempos de industrialização quer nacional (de um modo incipiente) quer internacional que chegam através do fenómeno da emigração. Por outro lado, o discurso do narrador inscreve um registo da realidade de carácter multidimensional que exclui uma perspectiva linear dos fenómenos históricos e sociais (e consequentemente da própria história do romance) representando o presente de um modo deliberadamente caótico, ou seja, representando a impossibilidade de integração dos elementos díspares e inconciliáveis num espaço social harmonioso e passível de progresso social.

Assim, o presente da narração - que narra o mundo de Tomás Manuel pela rememoração - decorre de uma interpretação individualizada cuja formulação discursiva só parece possível pela fragmentação da diegese. Deste modo, o enunciado institui a representação de aspectos diegéticos vistos na sua desarticulação

existencial. Trata-se de um registo narrativo feito em nome individual de uma experiência social que surge como inarticulada ⁽⁸⁾.

Repare-se que a perspectivização narrativa, instituída em D., não glorifica o passado, demarcando-se da tendência para a alienação temporal característica de Tomás Manuel e de outros habitantes da Gafeira que comentam, de um modo mitificador, os acontecimentos da Casa da Lagoa. Antes, representa o "existir" de coisas e de seres sem afirmar conexões lógicas e finalísticas que interliguem essas componentes diegéticas. Os universos narrados autonomizam-se numa espécie de cegueira existencial configurada pela sucessão de presentes ou pela presentificação do passado. Os mundos rodam sobre si mesmos com uma implacabilidade cega e eternizada instituindo descontinuidade entre presente e passado mas também entre vários presentes correspondentes a mundos incomunicáveis entre si. Por outras palavras: este enunciado narrativo não possui "uma perspectivização futurante da existência" ⁽⁹⁾ uma vez que a acumulação de dados do mundo é interpretada como não possuidora de utilidade em si mesma ou de viabilização no sentido de um progresso humano. E, novamente, temos que comparar esta ausência característica, quanto a nós, dos textos pós-neo-realistas com a formulação neo-realista de um projecto de futuro social configurado a partir de um sistema de pressupostos que remetiam para a construção de outro tipo de sociedade.

De facto, a única crença, emergente das perspectivizações narrativas predominantes nos textos ficcionais em análise, diz respeito, apenas e em rigor, às existências circunstanciais das personagens, focalizadas de um modo pragmático. Ora, a impossibilidade em articular essa experiência em termos sistematizados decorre da representação de aspectos socioculturais novos (A.A.) ou do registo de estados de realidade fragmentários e recorrentes cuja figura conclusiva é apenas o sono com que o enunciado de D. acaba (sinónimo, como J.C.P. refere, da "imobilidade aparente da paz rural" (A.J., 188)). Com efeito, o tempo histórico da sociedade portuguesa da década de 60 surge representado como um tempo *eternizado* pelas descoincidências socioculturais não resolvidas.

Efectivamente, a atitude narrativa, tendente a configurar "o existente", é característica também de dois romances de Fernando Namora **O Homem Disfarçado** (1957) e **Domingo à Tarde** (1961), referidos por Mário Sacramento como obras do segundo neo-realismo, ou seja, integradas no que o crítico designa pelo "surto existencialista" ⁽¹⁰⁾. Por outro lado, convém ainda reparar numa outra noção de Mário Sacramento, ligada a esta, que é a de "romance individualizado", ou seja, uma narrativização de "formas subjectivistas de vencidismo" ⁽¹¹⁾ registada em certa ficção portuguesa das décadas de 50 e de 60. Ou ainda mais adiante: "uma ressaca chamada existencialismo" ⁽¹²⁾.

O padrão de avaliação, que afere o vencidismo ou o subjectivismo atrás referidos, é constituído pelo que M. Sacramento designa pela ideologia. Mas, sendo a representação ideológica um conjunto de valores e de interpretações do real, esta existe sempre subentendida em cada texto literário. Ora, é o próprio autor que confirma o facto da representação ideológica, pressuposta nas obras neo-realistas clássicas, ter subjacente um programa estético por sua vez em articulação directa com as directrizes filosóficas e axiológicas do materialismo histórico. Entretanto, veja-se como o carácter claramente reducionista da noção de representação ideológica do cânone neo-realista é apontado, a título de desabafo, por Alexandre Pinheiro Torres, num texto de 1976:

"Por que motivo insinuar, por exemplo, que uma obra de Manuel da Fonseca é mais transparente ao real que um romance de Gaspar Simões ou Régio, os dois principais novelistas da **Presença**? O mundo que o Neo-Realismo opõe ao reflectido pela *mimesis* é, afinal, tão opaco (no sentido em que não espelha o mundo-tal-como-o-vê) que à nova proposta pode chamar-se a Utopia, o mundo tal-como-desejaria-que-fosse" ⁽¹³⁾.

Assim, pode-se concluir que qualquer transparência em relação ao real advém do "modelo derealidade" pressuposto no texto literário e do maior ou menor grau de crença do código literário na possibilidade de uma representação mimética do real.

CAPÍTULO TRÊS - A problemática existencial

3.1. Um clima existencial

J.C.P., no Prefácio ao seu livro de contos *Jogos de Azar* (1963), inicia este texto ensaístico, intitulado "A Charrua Entre os Corvos", pela referência a um objecto que diz ter visto numa praia da costa portuguesa: uma charrua a esfarelar-se na areia à beira-mar. Aponta-a como uma metáfora de uma natureza (o campo e o mar) que de nada serve ao homem se este não tiver os meios de extrair dela riqueza. Não tendo dela o que precisa, a natureza é um perigo e uma ameaça entre tantos outros. Ao falar da inadequação entre o espaço não-citadino português e os meios possíveis de realização daqueles que o habitam, o autor refere a fome elementar, a vida primária e as desigualdades do subdesenvolvimento de que a charrua abandonada à beira-mar e sem préstimo é uma imagem significativa:

"Para mim a charrua lançada aos corvos é um exemplo figurado da amputação do homem, um testemunho de certa destruição que se exerce, não imediatamente sobre ele, criatura física, mas sobre os instrumentos que o rodeiam, sobre os gestos e sobre as manifestações de actividade que o tornam utilizável como homem. E isso é uma outra espécie de fome, uma outra destruição." (...)

"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"

(1).

Ainda segundo o autor, o "desocupado" é a criatura privada de meios de realização. Neste sentido, todos os habitantes de S. Romão - que é um espaço de

irrealização para os que ali vivem - o são, ainda que exista uma hierarquia entre eles. No topo dessa hierarquia, teríamos então o taberneiro que, tendo que lutar pela sobrevivência, já o faz de um modo menos imediato e sob a forma de planificação do futuro pela compra de uma telefonia, em si um objecto de luxo quando comparado com o nível da pobreza da aldeia. Viria a seguir o miúdo porque o desajustamento, de que é vítima, de certo modo fica exterior a ele próprio enquanto indivíduo. Esta personagem é apenas uma "criança que faz pela vida" (A.A., 30). A sua dignidade está intacta devido ao "foco de empatia" por parte do narrador que o humaniza, apesar de evidenciar os sinais da sua dessocialização de que o casaco de homem, a dar-lhe pelas canelas, é a imagem mais reveladora.

A personagem que é configurada, por um outro tipo de dessocialização, é o velho do perdigoto visto que surge com características que o aproximam do estado animal. De facto, no famoso episódio do perdigoto, o que ressalta é a luta de vida e de morte que velho e ave travam em pé de igualdade: "Em menos de nada, velho e perdigoto encaravam-se, tolhidos de medo, na ponta duma falésia" (A.A., 93). Assim, o comportamento do velho do perdigoto revela que é a própria maneira de viver (a existência) que modeliza valores e visões (a consciência individual). Melhor dito: é o modo como o ser humano vive que determina o respectivo "modelo de realidade" e não os dados extrínsecos à própria maneira como esse ser vai vivendo.

Veja-se como os dados extrínsecos a uma maneira de viver são representados como uma não-verdade. É o caso do alheamento de Guida - que revelará a sua "verdade" intrínseca - do qual não está consciente e, como tal, a sua conduta entrará em contradição com o discurso da personagem e o modo como deseja constituir-se aos olhos de outro.

Por conseguinte, o velho do perdigoto e Guida, alheados nas suas existências, criam um clima existencial em A.A.. Aliás, tal como João é atingido, na sua lucidez, por esse "teatro" de um mundo que se fez sem contar com ele (daí, a figura da decepção desta personagem), também o narrador conta uma história de desigualdades sociais e culturais de um modo existencial.

Com efeito, a componente existencial deste romance manifesta-se através de uma perspectivização narrativa que modeliza apreensões parciais do mundo cuja realidade não é já passível de caracterização sistematizável - visto não constituir um objecto em si mesmo - mas antes irrompe em eventos, comportamentos e situações - "os existentes" (2) - que são representados de um modo descontínuo enquanto existências em situação, não compreendidas na sua totalidade, o que constituiria uma caracterização abstracta e convencional considerada inautêntica.

Por seu turno, atente-se como os vários existencialismos definem, de um modo lato, o termo existência. Definem-na como portadora de opacidade, de singularidade e de espontaneidade imprevisível e inesgotável, aspectos que resistem a uma redução sistematizável porque "quanto mais acedemos à realidade, mais ela deixa de ser assimilável a um objecto colocado perante nós, que utilizamos como ponto de referência. Fundamentalmente, a realidade é incaracterizável" (3). Assim, o "existente" é então a irrupção da vida em cada instante que, por essa mesma razão, não é passível de se constituir em objecto de conhecimento. Antes, surge como a manifestação da intensidade e da autenticidade do que existe numa dada situação concreta (4).

Convém ainda lembrar uma das afirmações centrais do pensamento existencialista de Sartre existencialismo que é considerado como um humanismo por este autor - que diz respeito à precedência da existência humana em relação a qualquer essência na medida em que o homem determina o seu ser em total e absoluta liberdade. Veja-se o seguinte comentário de Vergílio Ferreira, no Ensaio "Da Fenomenologia a Sartre" que antecede, na edição portuguesa, o texto de Sartre **O Existencialismo é um Humanismo**: "Para Sartre, portanto, o homem primeiro existe e depois é; primeiro age e depois define-se a partir de tal acção" (5).

No seu estudo do romance existencialista, Pierre V. Zima estabelece uma relação entre a constituição da subjectividade e a pertinência semântica dos textos narrativos afectos ao código existencialista. Segundo este autor, a subjectividade começa a perder as suas referências constitutivas - de certo modo, a dissolver-se -

quando as distinções semânticas começam a apagar-se num contexto sociolinguístico do mundo empírico marcado pela ambivalência e pela perda de sentido das palavras, que Zima articula com a livre iniciativa da sociedade de mercado. Ora, os romances existencialistas, através de formulações discursivas respeitantes a uma intensificação desta crise sociocultural, representam a indiferença semântica, o não-sentido. Assim, a indiferença (definida como enfraquecimento do sentido do real) articula-se com a consciência de uma perda de subjectividade e de uma "queda" do sujeito na "ordem das coisas", ou seja, na existência, que mais não é do que a (in)consciência do mundo não escolhido pelo sujeito. Veja-se como o autor se refere à "realidade sem os homens" - em que o conceito de realidade é configurado pelo conjunto de discursos existentes no espaço social - como uma manifestação literária da crise do sujeito ⁽⁶⁾.

3.2. Olhares de dentro das existências

Neste sentido, note-se que Alexandre Pinheiro Torres, no ensaio que acompanhou as sucessivas edições de A.A. na Moraes editores, assinala que este romance, tal como muitas obras do século XX, desvia o centro de gravidade - tradicionalmente centralizado na intriga - para a personagem (o *a quem* coisas acontecem) deixando ao leitor a impressão de que *o que* acontece tem pouca importância ⁽⁷⁾. Ora, e ainda que este crítico veja semelhanças entre H. de J. e A.A., a este nível, a nós parece-nos que a importância dada à personagem em A.A. é de um carácter diferente na medida em que surge articulada com a impossibilidade - que é "sentida" pelas personagens e que conseqüentemente se torna uma componente diegética do texto - de uma apropriação individualizada (eventualmente subjectivada) do mundo.

A ausência de apropriação individualizada ou subjectivada do mundo por parte dos protagonistas é uma componente diegética inexistente em H. de J. visto que o universo do protagonista deste romance se reduz a uma sobrevivência das mais

primárias. Assim sendo, a problemática existencial - que versa a (não) constituição de uma individuação - não surge nesta diegese.

Se é verdade que também João Portela "vê" o mundo apenas a partir do seu olhar - tal como Gallagher, mas de um ponto de vista oposto aos interesses de Job -, este olhar não configura uma existência tal como temos vindo a caracterizá-la. Quer dizer: a constituição deste protagonista - que é um desocupado rural - passa pela amputação do homem no sentido físico mas também como impossibilidade de realização básica. Ora, esta amputação humana - que não tem a ver com o desvanecimento de uma individuação - só pode ser perspectivada a partir de um enquadramento histórico que veicula uma relação de homologia entre o processo de representação narrativa e uma preocupação de historicidade adoptada pelo código neo-realista.

Entretanto, as problemáticas sociais constituem também as dominantes semânticas de A.A. mas o enunciado exprime-as através da narração das existências das personagens sem que as componentes, daí decorrentes, ilustrem o espaço social em que acontecem na medida em que a sua individuação controversa descentra-as em relação ao espaço social que habitam.

O carácter dialógico do enunciado do romance é instituído pela confrontação de olhares diferentes sobre o real, factor que determinará a existência de dois universos diegéticos, cada um portador de uma determinada lógica. É porque existe uma Guida que vê um perdigoto de um modo totalmente diferente do modo como o velho o olhou (e conseqüentemente o perseguiu para dele se alimentar) que podemos concluir que as duas personagens pertencem a universos que nunca irão coincidir. Guida vê no perdigoto "o biquinho", "a penugem fofinha e tão certa" (A.A., 105). Projecta na ave o seu gosto pelo que é pequeno e desprotegido e também pelo que é manifestação da natureza que, por sua vez, significa para a personagem liberdade e prazer. O velho, por seu lado, não vê nenhum destes aspectos no perdigoto. Para esta personagem, a ave é apenas um meio para matar a fome ou fazer um negócio de sobrevivência ao vender a ave à

rapariga da cidade. O que o leitor conclui é que a ave em si mesma nunca chega a ser representada no texto, ou seja, o perdigoto não é objecto de uma essência configurada no enunciado narrativo porque vai sendo o que o olhar e consequente uso da ave por cada personagem vai fazendo dele. É nesta medida que o leitor não reconhece um perdigoto, único e objectivo mas apreende, pelo menos, três modos diferentes de perceber e de configurar o perdigoto: o do velho, o de Guida e o do narrador.

Por outro lado, os elementos naturais da falésia de S. Romão adquirem duas significações diferentes conforme são vivenciados por Guida ou pelo velho. "De casaco aberto ao vento, à roda, à roda, como uma criança no recreio", Guida diz a João que aprecia o lugar: "'Que estupendo, João. Nunca imaginei que houvesse um sítio tão espantoso. É livre, é bom.'" (A.A., 15-16). Ora, a natureza celebrada de um modo eufórico é em seguida interpretada em termos contrários pela perspectiva do narrador que qualifica o lugar como um sítio de desolação. Os aspectos de desolação e de sobrevivência primária (para os habitantes do lugar), na configuração da falésia, irão surgir também no episódio do perdigoto.

Creemos também que o facto da representação narrativa de D. não conter um desenlace linear, portador de um pendor finalístico e cognitivo - revelador da verdade sobre a morte enigmática de M.M. mas, pelo contrário, configurar o evento em aberto, é decorrente também da mesma atitude paradigmática já registada como procedimento representativo. Porque resolver o enigma, que é o crime, dando-lhe um significado, é apenas impôr um olhar e, como tal, excluir outros olhares que serão sempre descoincidentes mas importantes para uma informação diegética mais próxima da multiplicidade dos discursos sociais existentes (ou em vias de formação) na sociedade de referência.

Note-se ainda que a imposição de um olhar, subjacente a uma representação, corresponde à crença na possibilidade de instituir um único padrão objectivo, neutro e absoluto, capaz de uma leitura linear do mundo. Sob o título "Breve autópsia do enigma desprezado", J.C.P. refere-se ao enigma pressuposto na

diegese de D. como insignificante: "o insignificante é o crime" (A.J., 171). Esta insignificância de um núcleo diegético importante é principalmente devida a dois valores afirmados pela representação narrativa: o valor da pluralidade de registos do discurso que um texto literário deve instaurar (a olifonia romanesca) e outro valor que diz respeito à convicção do autor empírico - e também do narrador homodiegético - de que, no universo romanesco, "o que importa está **ausente mas real**" (A.J., 172) na medida em que a superfície da sociedade portuguesa não dá a ver as verdadeiras causas das coisas. Quer dizer: a socialidade de referência - no sentido em que Claude Duchet afirma que "o fora-do-texto é o lugar do não-dito" ⁽⁸⁾ - dissolve a pertinência semântica dos acontecimentos. Certos textos romanescos portugueses da década de 50 demonstram que a representação narrativa, segundo os cânones neo-realistas, se tornou insuficiente na configuração dos novos sistemas-contextos socioculturais consubstanciados em novos discursos sociais. Note-se que Eduardo Lourenço, referindo-se em prefácio a um romance de Vergílio Ferreira, sintomaticamente intitulado **Mudança** (1950), afirma tratar-se de "um livro que abre caminho através da sua própria construção, caminho que é ruptura ou, em todo o caso, desconfiança em relação à luz excessivamente clara que banhava então o nosso universo romanesco" ⁽⁹⁾. Esta luz excessivamente clara ou a "literatura de evidências precoces", como se refere um pouco mais adiante, é a literatura neo-realista de que o percurso literário de V. Ferreira se vai afastando, desde o romance **Mudança**, para enveredar pelo que E. Lourenço, ainda no referido prefácio, designou pela "aventura literária de cunho existencialista" caracterizada por redescobrir "no centro de cada homem uma ausência sem cura e sem nome" ⁽¹⁰⁾.

Mas os romances de Vergílio Ferreira **Mudança** (1950), **Aparição** (1959), **Cântico Final** (1960), e **Estrela Polar** (1962) não são os únicos textos literários que instituem uma ruptura com o paradigma constituído pela ficção neo-realista. Se os romances deste autor são os mais notados, é, em parte, devido ao facto de este romancista ter escrito textos ensaísticos no domínio da filosofia de cunho existencialista (como, por exemplo, o já referido por nós "Da Fenomenologia a

Sartre", escrito em 1961 e publicado um ano depois), como também devido ao facto de este escritor se ter afastado do que poderíamos chamar hoje o grupo ou a comunidade neo-realista, coesa nesses anos em torno de uma convicção que Vergílio Ferreira irá abandonar e que E. Lourenço, ainda no referido prefácio, refere como: "O dado fundamental da visão neo-realista é o de que a consciência é essencialmente consciência social" (11).

Ora, os romances de J.C.P. em estudo não anulam esse dado fundamental do código neo-realista mas expandem-no pela pulverização da história devido ao registo narrativo de vivências distintas dos dados da realidade. Note-se que o conjunto de significados possíveis, constitutivo do universo diegético de A.A., remete para uma representação de tipo social.

No entanto, é interessante notar que a "consciência social" é a do narrador heterodiegético. Veja-se como o que é registado, no enunciado, é sobretudo inconsciência por parte das personagens sendo João parcialmente uma excepção visto que o seu ponto de vista é, com frequência, coincidente com o do narrador heterodiegético - na acepção mais comum, a saber, um estado de distração em que se regista falta de auto-percepção de certos actos, significativa da manifestação de automatismos de aprendizagem social que limitam a apreensão global da realidade circundante.

Por conseguinte, a dimensão semântica do texto romanescos contém a representação deliberada de uma margem considerável de não-saber que irá ser apreendida (e resolvida) pelo leitor visto que a voz do narrador adopta um posicionamento não-omnisciente. O uso da focalização externa tem também esse significado que é o de uma constituição da personagem a partir de segmentos narrativos decorrentes de uma apreensão parcial desta por parte do focalizador.

A notação de zonas de actuação, não perceptíveis pelas próprias personagens - inscrita no enunciado por um registo de tipo behaviourista -, será uma das concretizações da problemática social pelo idiolecto do autor. A inconsciência e o não-saber das personagens sobre si mesmas - aspectos não compensados por uma

posição de transcendência do narrador - articulam-se com uma representação da realidade social de referência, paradigmática da descrença na soberania do sujeito individual enquanto entidade capaz de se auto-conhecer e, posteriormente, capaz de transformar realidades sociais e históricas com as quais não se sente identificado.

Veja-se, por contraste, que as componentes narrativas dos textos narrativos neo-realistas evidenciam uma concepção humanista de índole dialéctica segundo a qual o percurso da sociedade é considerado cumulativo e evolutivo em que a consciência histórica do ser humano ocupa uma posição relevante (e central na análise da realidade) pela capacidade de se apropriar do sentido do mundo através de um conhecimento sintético da sua evolução ⁽¹²⁾.

Ora, a expectativa da realização em Portugal de uma mudança efectiva dos fenómenos sociais perdeu-se na passagem dos textos literários neo-realistas clássicos para os que apenas se encontram vinculados a um "legado neo-realista", como é o caso dos dois textos ficcionais em análise, em que as representações narrativas registam uma descrença em relação à dinâmica de progresso dos fenómenos históricos e sociais. Por esta razão, os dois mundos representados, em A.A., são mundos descoincidentes visto que se encontram constituídos pela inconsequência de uma organização social em que o cidadão-indivíduo não foi chamado a participar. Recorde-se, por contraste, a referência do código neo-realista a "um realismo dinâmico", no dizer de Alexandre Pinheiro Torres, caracterizado pelo facto de que "o Neo-Realismo pressupõe um conhecimento dialéctico da realidade exterior, ou seja, dos factores de uma **mudança real** de carácter qualitativo, a qual só se consegue pela união de esforços, ou melhor, pelo somatório dos impulsos individuais canalizados em unísono para que essa mudança em bloco seja conseguida" ⁽¹³⁾.

Com efeito, as representações narrativas de aspectos sociais portugueses, marcadas pela ausência de dinamismo dialéctico - factor rejeitado pelas coordenadas programáticas do Neo-Realismo e, aliás, atribuído pejorativamente ao Naturalismo oitocentista (por Alexandre Pinheiro Torres ⁽¹⁴⁾, por exemplo) -, acabam por se

impor no código de grupo pós-neo-realista. De facto, a formulação programática neo-realista no que toca à possibilidade de transformações histórico-sociais em termos dialécticos converteu-se numa convenção literária resultante de uma atitude de voluntarismo eufórico e progressivamente desfasada dos factos da realidade nacional - visto que nenhuma modificação social ou política significativa teve lugar - ao fazer crer que qualquer sociedade existe em perpétua mudança rumo a uma sociedade racionalista e sem classes sociais. O regime totalitário português conseguiu resistir por mais tempo do que este princípio programático literário e político.

Com efeito, o panorama literário português das décadas de 50 e de 60 indica que o lugar, deixado por esse princípio, veio a ser ocupado por representações narrativas (consideradas pelos críticos da época como sendo de cariz existencial ⁽¹⁵⁾), marcadas pela ausência de dialéctica, factor este que não foi teorizado como premissa programática de um movimento literário - que, aliás, os textos em causa não constituem - mas aceite implicitamente como a sintaxe narrativa correspondente às representações do mundo real.

Assim, a componente existencialista, presente nos dois romances em análise, surge paralelamente em considerações de teor ensaístico num prefácio de J.C.P. a um romance de Norman Mailer *Os Nus e os Mortos*. Note-se que este prefácio ao romance de Mailer, escrito mais ou menos na mesma época do prefácio a *Cabra Cega* de Vailland, contém tópicos afins a este último.

O tópico principal dos dois textos ensaísticos - que funcionam como intertextos em relação a A.A. - é o desencanto do pós-guerra que é configurado através de uma pragmática da negação. No prefácio ao romance de Mailer, J.C.P. refere o "existencialismo americano" em relação ao qual traça o contexto de uma negatividade social atribuída à "novíssima geração perdida de Mailer": sob o signo do desencanto do pós-guerra, surgem, segundo o autor, os "rebeldes sem causa" e os "heróis sem causa" vindos da Segunda Guerra Mundial. A este romance de Mailer, chama J.C.P. uma "gigantesca epopeia da negação" porque, se há lugar

para "o homem social reapossado da sua qualidade de responsável", essa qualidade "só tem a aboná-la valores Mortos que o prendam à pátria" ⁽¹⁶⁾.

Note-se que, também Roland Barthes, em textos seus escritos na década de 50, se refere à "expressão de uma negatividade" ⁽¹⁷⁾ na análise que faz do romance francês desses anos. Trata-se, com efeito, do romance que ficou conhecido como o "novo romance". Não nos interessa analisar aqui as características deste romance; interessa-nos, antes, dar conta dos sistemas-contextos socioculturais pressupostos nos textos romanescos desses anos. Ora, nessas considerações de R. Barthes, queríamos realçar dois aspectos que nos parecem afins às próprias reflexões de carácter ensaístico de J.C.P. sobre o que chamámos globalmente o desencanto do pós-guerra. Esses dois aspectos são os seguintes: a "experiência da superfície", registada nas representações narrativas e o "impasse histórico".

Roland Barthes chama à narrativa romanesca, surgida na época, "o romance em superfície" ⁽¹⁸⁾ uma vez que nenhuma das profundidades, representadas nos romances anteriores, é já possível: a social tinha sido possível com Balzac e Zola; a psicológica com Flaubert e a memorial com Proust. Trata-se de tipos de representatividade - ausentes do romance da década de 50 - a que o crítico chama "a experiência de uma profundidade" e que era "sustentada pelo mito concomitante da essência humana" ⁽¹⁹⁾.

Este "romance em superfície" é sustentado pela "promoção do visual" em que a obsessão pelo visível significa a impossibilidade de restabelecer a soberania do sujeito assente numa interpretação-apreensão uniforme e estabilizada do homem e do mundo, incapacidade esta que é característica da crise do humanismo, também verificada por nós nos textos ensaísticos de de J.C.P.. Assim, este tipo de romance regista discursivamente uma experiência imediata do mundo - a visibilidade da superfície - instaurada pelo princípio da existência como descontinuidade em relação a uma leitura racional e humanista que demonstrou ser insuficiente na apreensão do mundo do pós-guerra. Conclui R. Barthes:

"O romance torna-se experiência directa do ambiente do Homem, sem que o Homem possa recorrer a uma psicologia, a uma metafísica ou a uma psicanálise para abordar o meio objectivo que ele descobre. O romance, aqui, já não é de ordem octoniana, infernal, é terrestre: ensina a observar o mundo, já não com os olhos do confessor, do médico ou de Deus, todas elas hipóstases significativas do romancista clássico, mas com os olhos de um Homem que caminha pela cidade sem outro horizonte que não o do espectáculo, sem outro poder que não o próprio poder dos seus olhos" (20).

O outro aspecto relevante para a caracterização deste contexto sociocultural é o que R. Barthes chama o "impasse histórico". Situemos esta expressão no contexto: "a nossa sociedade, encerrada de momento numa espécie de impasse histórico, não permite à sua literatura senão a questão edipiana por excelência: **quem sou eu?** E pelo mesmo movimento proíbe-lhe a questão dialéctica: **que fazer?**" (21). Parece-nos que os termos "impasse histórico" e "desencanto" político e social, coincidentes cronologicamente, são afinal expressões afins de uma decepção colectiva quanto à ideia de um progresso constante e linear das estruturas sociais.

Note-se que se, por um lado, a representação da expectativa de uma transformação social começa a diluir-se nos textos narrativos afectos ao "legado neo-realista" português, produzidos no final da década de 50 - e constitutivos do sócio-código pós-neo-realista -, por outro lado, a corrosão da expectativa (e consequente desencanto) nessa transformação inscreve, nos discursos romanescos, uma negatividade que é sentida na época como um impasse da sociedade visto que se trata, nestes textos, de representações narrativas de fenómenos históricos e sociais mas destituídas de implicações dialécticas constitutivas de uma "literatura da praxis". Veja-se o texto de J.C.P. "Conversações com o Homem a Propósito dos

Outros" - que pode ser considerado o seu texto ensaístico mais significativo quanto à avaliação da sociedade europeia de finais dos anos 50 -, em que o autor disserta longamente sobre o que chama a "sociedade da abundância", considerada de um modo desencantado e negativo, como "o espaço fatal de uma existência programada" (A.J., 76).

3.3. A experiência dos "existentes"

A experiência dos "existentes" - no sentido em que só parece possível um conhecimento contingente do mundo - encontra-se latente no tipo de apreensão da realidade instaurado nos tempos modernos. Jurgen Habermas, em **O Discurso Filosófico da Modernidade**, ao sintetizar a consciência de época da modernidade em Hegel (que Habermas considera o filósofo que inaugurou o discurso da modernidade) afirma que, nesse conceito, está em causa uma nova perspectiva filosófico-histórica, a saber, a transfiguração que opera uma cesura entre o passado (anterior ao iluminismo e à Revolução Francesa) e o presente entendido como a época que tem de criar os seus próprios critérios e normas por que se irá reger. Deste modo, o mundo novo, o mundo moderno distingue-se do antigo pelo facto de constituir uma nova época. Conclui Habermas, na esteira de Koselleck:

"Neste quadro se inserem os conceitos dinâmicos que no século XVIII surgem a par da expressão "tempos modernos" ou "novos tempos" ou que ganham então o seu novo significado, válido até aos nossos dias: revolução, progresso, emancipação, desenvolvimento, crise, espírito da época, etc" (22).

Para Habermas, a "renovação contínua" moderna opera uma diferença crescente entre "espaço de experiência" e "horizonte de expectativa". Trata-se de

dois conceitos de Koselleck pensados por Habermas no âmbito da consciência moderna de época nos seguintes termos:

"Segundo a minha tese a diferença na idade moderna entre experiência e expectativa regista um progressivo aumento, ou, para ser mais rigoroso, a idade moderna só se pode compreender como um tempo novo depois que as expectativas passaram a afastar-se cada vez mais de todas as experiências feitas até então" (23).

Neste sentido, poder-se-á entender o "espaço de experiência" como a vivência da contingência e da transitoriedade modernas, sempre sujeita às alterações devido ao "horizonte de expectativa" de um começo do novo epocal. Ora, o existencialismo radicaliza este desfasamento, entre outros aspectos, pela afirmação de teor negativista da experiência dos "existentes". Extrapolando, podemos entender esta experiência como a representação de uma pragmática da existência enquanto irrupção dos "existentes" contra o predomínio da objectivação do mundo. É uma experiência - no sentido literal do termo - que se exerce na apreensão das coisas mesmas pela "queda" do sujeito na existência em si, anulando, por esse facto, a consciência individual como transcendência visto que a realidade não é um objecto passível de um conhecimento decorrente da actividade redutora da Razão.

Por conseguinte, o espaço da "experiência dos existentes" é concretizado pela focalização de um conjunto de dados da realidade (o que designámos por estados da realidade) que não constitui um contínuo abstracto e racionalizável em termos de representação. Trata-se de uma experiência de negatividade - quando comparada com a constituição homogénea da representação narrativa segundo o código neo-realista - porque essa focalização pressupõe a descrença em relação a um progresso da sociedade de carácter humanista ou de carácter dialéctico, descrença que pode ser articulada com a noção de impasse histórico já referida.

É a predominância dos factores sociais em relação aos individuais, registada nos romances em análise, que os distingue dos de Vergílio Ferreira, posteriores a **Mudança**. Daí uma relação mais directa e não conflitual da ficção de J.C.P. com o neo-realismo clássico quando comparada com a ruptura da obra de V. Ferreira. Com efeito, nos romances deste último, a problemática existencialista emana fundamentalmente do surto original de momentos únicos e irrepetíveis do mistério da vida ("as aparições") que constituem, segundo Eduardo Lourenço no seu prefácio a **Mudança**, "a dificuldade solar da existência" (24). Em **Estrela Polar**, o narrador de Vergílio Ferreira considera que um romance deveria ser aquele que fixa "o halo divino de nós" que não se encontra nem dentro (a "psicologia") nem fora (o mundo circundante objectivado pelo senso comum). Esse romance ainda não existe, segundo o narrador referido, porque só há ainda "romances de coisas": "coisas vistas por fora ou coisas vistas por dentro" (25).

Deste modo, a descoincidência entre uma consciência conhecente individualizada e os aspectos do mundo (que nunca podem ser conhecidos na sua totalidade) é o traço comum de carácter existencial, registado nos romances de Vergílio Ferreira e nos de José Cardoso Pires. Contudo, o que os distingue inequivocamente é a supremacia do sujeito na relação sujeito/objecto, apontada no estudo sobre o romance vergiliano de Rosa Maria Goulart. Esta autora considera que "a subjectividade e a mundividência do narrador (...) dominam o mundo narrado, que assim aparece intimamente ligado à instância da narração. Deste modo, na relação *sujeito/objecto* evidencia-se sempre uma supremacia do sujeito, mesmo que no mundo diegético esteja subjacente um esforçado labor do *eu* para vir à tona. Assim, o mundo narrado é o mundo do *eu*, mesmo se os outros lá estão" (26).

Ora, nos romances em análise, a supremacia advém dos factores sociais ainda que estes não sejam perspectivados como uma totalidade sistematizável e não sejam entendidos como uma naturalização da condição humana. O conjunto de tematizações sociais é, antes, representado como uma experiência dos existentes, de

um modo heterogêneo e descontínuo visto que os modelos de realidade, pressupostos nos universos narrados, são descoincidentes. Consequentemente, a verdade encontra-se desvanecida pela suspensão não finalizada da história. O autor diz em "Memória Descritiva" que usou de um princípio em **D.**: "Desfigurar para configurar" (A.J., 169) ou então "A contradição engendra a verdade" (A.J., 176) porque os mundos sociais representados são múltiplos e descontínuos no sentido em que têm a fundamentá-los contingências - que se foram "objectivando" - e não uma racionalização de meios e de possibilidades humanas na acepção iluminista e progressista, tal como é referida na admirável epígrafe do Cavaleiro de Oliveira com que abre a **Cartilha do Marialva**: "É preciso dar crédito e autoridade à Razão para que o acaso se não constitua soberano".

Trata-se da noção de irracionalismo político e social e da opção pelo provincianismo por parte do poder português (coincidente com o regime totalitário vigente até 1974) pressupostas na expressão "séculos de silêncio e de exílio interior" (A.J., 168) que J.C.P. emprega ao procurar caracterizar o Portugal dessa época. Neste contexto, a experiência do irracionalismo é a instauração de uma compreensão de carácter centrífugo em que as componentes do real surgem isoladas ou ligadas por processos de mitificação que, segundo o autor, são característicos da cultura rural. Em **E Agora, José?**, o autor refere a Gafeira como "uma realidade alienada onde dificilmente a acção revela responsável e abertamente as suas motivações" (A.J., 184), factor sociocultural que constitui uma justificação da insignificância do crime da lagoa.

A fragmentação da história e a subsequente desconstrução da narrativa de **D.** significa, por um lado, a recusa em postular uma focalização que contém o pressuposto de um mundo estável e objectivo e, por outro lado, a opção por uma representação narrativa que inscreve componentes diegéticas de carácter simbólico respeitantes a uma alienação social, que se exprime através de discursos, expressões ou signos aparentemente desconexos ou mitificantes.

Uma dessas componentes é a lagoa, signo de mistério por excelência. Veja-

se como, no capítulo zero, a lagoa aparece mencionada no final de uma enumeração de elementos diegéticos (o narrador-personagem; o quarto de pensão; Tomás Manuel; o livro do abade): "nisto tudo" (que é a aldeia), o narrador homodiegético destaca (vistos pela janela do quarto de pensão) o único café da povoação, o largo e a estrada de asfalto. Também no "tudo" estão incluídos os montes em redor e os seres que habitam a aldeia. Na enumeração destes elementos, que são detalhes apresentados em sumário, a lagoa aparece no final. Para além disso, é o único pormenor da paisagem natural e humana expressa e referida por metaforização: "uma coroa de nuvens: a lagoa"; "o tal sopro de nuvens que é a lagoa"; "secreta e indiferente" e "aquele halo derramado à flor das árvores, e diz: lá está ela, a respirar" (D., 10-11).

A lagoa como signo da recusa a representar o real de um modo globalizante - semelhante ao pressuposto da insignificância do crime - levanta a questão da representação narrativa que é encarada como a experiência do resto no sentido de um excedente de sentido existente no mundo real. A experiência do resto e do excedente encontra-se inscrita no paradigma existencial visto que, aqui, a apreensão do real se dá como uma irrupção, como um surto e não como a possibilidade de conhecimento sistematizável. Porque a lagoa, como elemento diegético, concentra em si excedentes de significado (a insinuação das trevas e da maldição da Gafeira) através de determinadas metáforas (o sopro de nuvens; o halo derramado à volta da lagoa; a sua respiração) que permitem ao narrador homodiegético (e ao leitor) pensar a lagoa mas não conhecê-la inteiramente. De facto, a lagoa é representada pela imagem de lodo, da lama e de baba de peixe, ou seja, é sinónimo de um mundo submerso que se inscreve "no segredo da neblina" (D., 359).

Entretanto, o "existente" que é a lagoa - porque escapa a um conhecimento totalizável - não aponta para um eventual mistério da vida ou do mundo, que possa vir a ser resolvido mais tarde, mas significa a irracionalidade de uma sociedade estagnada pelas suas próprias normas (lembre-se a existência da censura e o elevado grau de analfabetismo em Portugal), que proíbe estruturas mentais, institucionais (e

outras) que permitiriam o acesso a uma compreensão mais racionalizável da realidade como aquela estabelecida nas outras sociedades europeias. E nesta última característica reside a diferença entre um discurso narrativo marcadamente existencialista (como é o dos romances de Vergílio Ferreira da década de 60) e um discurso atravessado por componentes de carácter existencial mas ainda marcado por outras características afins - ainda que diluídas - às do neo-realismo português como a relação de homologia - aqui muito atenuada e diferida - entre o processo histórico-social e o processo narrativo.

A experiência do resto e o surto dos "existentes" inscrevem-se, no enunciado narrativo de **D.**, por uma narrativização de tipo metadiscursivo em que os vários registos de discurso evidenciam uma abertura estrutural da obra. Esta característica do discurso ficcional é a inovação evidente de **D.**, se compararmos este romance com o que lhe é anterior (**A.A.**) cujo discurso narrativo é dominado ainda pela representação de cariz neo-realista do reflexo das consciências sociais e da constituição de dois cenários socioculturais, eixos estes que constituem uma espécie de referência de fundo, ainda que já desvanecida. Convém lembrar, no entanto, que o "resto" ou o "existente" se inscrevem, neste romance, como figuras semânticas decorrentes do absurdo dos mundos descoincidentes e das personagens isoladas que não conseguem fazer-se entender entre si. Esta figura do desencontro radical de várias consciências individuais (marcadas evidentemente por factores sociais) ou da disjunção de mundos é o prenúncio da desarticulação discursiva e da descontinuidade narrativa características de **D.**. Mas, em **A.A.**, os signos de descontinuidade são ainda pontuais e parcialmente explicados no enunciado narrativo. Quer dizer: o fraccionamento do mundo atinge as dominantes temáticas, fazendo deste enunciado uma diegese de eventos circunstanciais, enquadrada pela indiferenciação de um mundo que não é escolhido pelos seus protagonistas, mas tal fraccionamento não chega a minar a enunciação, como é o caso de **D.** em que esta altera profundamente o tipo de enunciado.

Em última análise, nos dois romances em estudo, trata-se de uma apreensão

secularizada do mundo de onde se ausentou qualquer fundamento. Quer dizer: o discurso narrativo funciona apenas como a abertura da verdade visto que cada consciência individual só é capaz de apreender "acontecimentos" em termos de irrupção de "existentes". Veja-se o exemplo dos comportamentos de João e de Guida, inadequados entre si e dando a medida de uma relação interpessoal impossível, no episódio do desencontro amoroso entre as duas personagens. Deste modo, os comportamentos das personagens em causa ultrapassam nitidamente "a consciência social", elemento caracterizador do código neo-realista. Têm sem dúvida essa componente mas ultrapassam-na através de componentes ligadas ao jogo e ao narcisismo. Na sequência narrativa de A.A. referida, a experiência do resto existente - que é impossível de sistematizar - surge à superfície do texto através do sorriso triste de João em direcção a uma paisagem de desolação e através do desespero emocional de Guida (logo esquecido) como manifestações de duas subjectividades que são não apenas incompatíveis como sobretudo memórias de vivências diferentes (tornadas inúteis) visto que são incapazes de comunicar e de alterar aspectos do presente vivido (que é rejeitado) pelas personagens.

3.4. Uma dupla negatividade

Os mundos diegéticos de A.A. e de D. implicam uma dupla negatividade. Por um lado, afirmam uma negação do discurso social estabelecido a nível oficial pelo regime português, característica esta comum aos textos ficcionais neo-realistas. Por outro lado, pressupõem a ausência de uma perspectiva alternativa à oficial no sentido da transformação histórica e da mudança das condições sociais, característica que os afasta do código neo-realista.

Uma das significações dos universos diegéticos em questão é a representação narrativa de um paradoxo vivido e experimentado pela sociedade portuguesa das décadas de 50 e de 60 que é a impossibilidade de integração, em termos de progresso e de evolução efectivos, de componentes provenientes do mundo europeu

- que talvez produzisse a tão desejada dinâmica social - nas condições de vivência do atraso social provinciano expresso pelo "imobilismo ou o absentismo" sociais (A.J., 183), ligadas ao regime totalitário português. O mundo europeu é marcado, nesses anos, pela industrialização e pelo consumo massificado, modelo este também pressuposto na sociedade portuguesa mas inviabilizado pelo isolamento político nacional. Digamos que, em A.A., os aspectos europeizantes são representados apenas na classe burguesa. Mais tarde, estendem-se às classes desfavorecidas através do fenómeno da emigração, tal como surge representado em D.. Mas, em nenhuma das duas fases representadas nos romances em questão, esses aspectos europeizantes (marcados pela cultura moderna) se integram enquanto sentido de evolução ou de progresso efectivo da sociedade portuguesa.

Também as componentes exteriorizantes focalizadas nos enunciados pressupõem uma dupla negatividade. Por um lado, os modos de vida são entendidos pelo focalizador como uma imposição exterior ao indivíduo devido ao carácter totalitário da sociedade portuguesa sem que, conseqüentemente, o indivíduo tenha a possibilidade de deliberação sobre a sua própria vida. Veja-se a consideração de J.C.P. sobre o acaso e a contingência da vida dos desocupados, no texto já mencionado "A Charrua entre os Corvos", em que o autor afirma que estes - entendido cada um deles como "o indivíduo destituído de autoridade" - devem a uma "situação de acaso (exterior a eles, à sua vontade) as formas de existência que lhes são impostas..." (27). Por outro lado, a focalização de uma existência só pode revelar alguma verdade quando analisada na impregnação desses dados, inicialmente exteriores, que acabam por constituir socioculturalmente a própria personagem.

Esta negatividade paradoxal remete claramente as duas narrativas em análise para uma problemática de tipo existencial visto que se há traço comum para as várias acepções do termo existencialismo - que é ambíguo porque refere várias correntes filosóficas divergentes em aspectos relevantes (28) -, esse diz respeito à negação de uma prévia natureza humana que seria anterior à situação mundana do ser. Trata-se da concepção de cariz existencialista que implica a inerência do

homem ao mundo sem que seja possível conferir-lhe qualquer tipo de transcendência para além da sua situação presente no mundo. Convém, no entanto, distinguir dois tipos de problemáticas existenciais presentes em textos narrativos portugueses das décadas de 50 e de 60. Um pressupõe uma atitude humanista na medida em que adopta um eixo ordenador da narrativa que se consubstancia numa subjectividade e na respectiva mundividência de um eu que é central, apesar de destituído de unidade. É o caso dos romances de Vergílio Ferreira em que ocorre uma pulverização da diegese pela apreensão do real por uma voz singular que é a do narrador autodiegético ⁽²⁹⁾. Outro implica uma crise do humanismo que pressupõe uma supremacia do mundo em relação à expressão de uma subjectividade que, como tal, não constitui um centro. É o caso dos dois romances em análise em que a apreensão do real não decorre de uma forte subjectivação do narrador - que, a dar-se, se assumiria como centro donde irradia toda a perspectivação do universo, como é registado no estudo da ficção de Vergílio Ferreira por Rosa Maria Goulart ⁽³⁰⁾ - ainda que decorra de uma experiência individualizada do mundo. O que acontece é que esta "experiência dos existentes" não é enunciada por um discurso pessoal ou por uma voz singular como em Vergílio Ferreira.

Note-se que Eduardo Prado Coelho, em textos dos finais da década de 60, mostra uma preocupação em traçar o que este crítico chama uma estratégia para um "neo-realismo" anti-humanista. Convém esclarecer, desde já, que a junção destes dois termos, aparentemente contraditórios, releva do que antes apontámos como a dificuldade em continuar a classificar como neo-realistas obras deste período que já não correspondiam ao cânone neo-realista.

Esta preocupação advém da emergência de um acontecimento cultural, vulgarmente designado por estruturalismo, na cena portuguesa - e a subsequente "nova crítica" - que irá desvalorizar o humanismo na medida em que tal termo significa a estabilidade de concepções unificadoras em torno de um conceito esvaziado de sentido: o homem. Ora, para E. Prado Coelho, o estruturalismo vem afirmar "uma ausência total de centro" ⁽³¹⁾, concluindo que reside precisamente

neste aspecto o ponto de divergência entre estruturalismo e existencialismo.

É óbvio que não queremos afirmar que os dois romances em estudo relevam de problemáticas afins ao estruturalismo. Afirmámos, antes, que relevam de uma problemática existencial. Teremos que acrescentar que esta é de feição a-humanista.

Neste sentido, as questões levantadas pelo texto de E. Prado Coelho parecem-nos pertinentes. Com efeito, numa perspectiva que considera "neo-realista", mas imbuída de uma atitude anti-humanista, este autor aponta a emergência de quatro questões incontornáveis: a questão do sujeito; a questão do jogo; a questão do erotismo e a questão da escrita. As duas primeiras afiguram-se-nos centrais quanto à atitude anti-humanista visto que o sujeito é desapossado de um papel central conferido pela autoconsciência como possibilidade de conhecimento do mundo. E ainda o jogo pode ser encarado como a impossibilidade de uma visão global do mundo (e de um sentido de unidade) assim como a impossibilidade em delinear um facto do mundo real fora de um sistema de pressuposições que, conseqüentemente, o configura.

A questão do sujeito e a questão do jogo - que afinal emergem constantemente em **A.A.** e em **D.** têm articulação possível com o desvanecimento das estruturas estáveis do ser, característica da atitude niilista que pensa o ser em termos de um sistema de representações que se vai sucedendo na história. Ora, tal "instabilidade" do ser retira-lhe qualquer tipo de fundamento ou de transcendência. Neste sentido, não andaremos longe do que Gianni Vattimo aponta como fulcral no pensamento nietzschiano, a saber, o carácter de jogo das interpretações e das configurações simbólicas do mundo empírico sem que haja "factos" propriamente ditos na medida em que não existe nenhuma visão "pura" das ideias correspondente a "valores" supremos mas, antes, relação de forças ou jogos de forças sempre provisórios ⁽³²⁾.

A não-validade - mesmo a desvalorização - do mundo de João e de Guida, por parte do narrador, provém da crença de que os comportamentos em situações concretas das duas personagens inscrevem uma inadequação entre o mundo desejado

(um outro tipo de sociedade que não conseguem tornar real) e o mundo estabelecido - que constitui, aliás, fonte de insatisfação - visto que as atitudes destas personagens são apenas as previsíveis decorrentes do grupo social a que pertencem e que são essas "acções" as válidas e determinantes para uma correcta focalização da sua constituição. A própria falta de intervenção político-social - a impossibilidade de "agir" - de que as duas personagens se queixam, e o facto de "pensarem muito bem" (e de esse factor ser considerado negativo por um preconceito falsamente anti-intelectual), faz parte dessa previsibilidade que as torna desinteressantes e que as inscreve num contexto de indiferença.

A incapacidade individual de acção (acção entendida como uma prática de transformação social) que surge claramente representada em A.A. - encontra-se na origem da "importância da visão" como um centro donde irradia o próprio acto narrativo em D.. Com efeito, a importância da visão é entendida por Norbert Elias, na sua obra *A Sociedade dos Indivíduos*, como o atenuar dos movimentos corporais em actividades (que anteriormente absorviam o ser humano na íntegra) que se deslocam para os olhos. Para este autor, esta evolução, que é fruto de um processo de transformação a nível histórico, deve-se a uma forma específica da consciencialização enquanto pluri-estratificação da consciência moderna que pensa a relação eu/mundo como entidades separadas. Este autor considera a separação referida uma "ilusão", visto que não existem "sociedades sem indivíduos", sendo a importância da visão uma consequência desta separação (entre a sociedade, por um lado, e os indivíduos, por outro), que é constituída a partir da individualização assente na actividade pensante e na capacidade de percepção individual ⁽³³⁾.

Neste sentido, a percepção individual, apenas enquanto "obsessão pelo visível e pelo visual" ⁽³⁴⁾, é destituída da auto-determinação que se encontrava implícita como promessa na auto-consciência moderna. Deste modo, ainda que o isolamento do "interior" do ser humano do mundo "exterior" seja uma construção apenas histórica - que, segundo Norbert Elias, não corresponde a um facto essencial da natureza humana -, é reiterado pela ausência de intervenção social por parte do

indivíduo. Porque, como Norbert Elias explica, "na crescente integração da humanidade" contemporânea - noção que corresponde ao mundo dominado pela técnica e pela burocracia -, dá-se uma "perda individual de poder" em que o homem singular se sente impotente face a decisões de âmbito mundial às quais não tem nenhum tipo de acesso ⁽³⁵⁾.

Entretanto, os dois universos romanescos em análise não se esgotam no "já sentido" da sensologia, no "já pensado" da ideologia e no "já feito" da burocracia como dimensões da socialização de instâncias humanas contemporâneas, caracterizadas por factores anónimos e impessoais, que Mario Perniola considera como decorrentes de um apagamento da singularidade e da subjectividade, registado na nossa época ⁽³⁶⁾. Deste modo, certas micronarrativas dos dois enunciados em causa funcionam como uma prática textual de tipo anafórico no sentido em que Kristeva define a função anafórica de um texto pela inscrição de estruturas narrativas anteriores à constituição de uma representação ideológica como um discurso linear e cumulativo do processo histórico-social. Trata-se de uma conexão semântica não estrutural que não implica uma dependência causal mas um movimento através do espaço. Devido ao funcionamento da anáfora, surgem textos ausentes decorrentes de várias áreas (a política, a economia, os mitos) enquanto suplementos de significação intertextual. Deste modo, a função anafórica é uma resposta polissémica à relação causal e à composição fechada que, na narrativa realista (monológica, segundo Bakhtine), são enunciadas pela "actividade ideológica". A função anafórica indica também práticas textuais - anteriores à formação de significações tornadas socializadas - que remetem para o conceito de "negatividade" e para o conceito de "intervalo" pelo que este significa de vazio, de salto como uma articulação ainda não passível de interpretação ⁽³⁷⁾.

Quer dizer: a impossibilidade de acção ou a insignificância dos actos das personagens analisadas - que também corresponde à erosão da dimensão de individuação humanista consignada no código neo-realista - institui uma relação de tipo simbólico dos universos romanescos e a realidade realmente existente (anterior

ao texto). Neste sentido, a "simbolização social", pensada por Jean Bessière, permite a noção de suspensão da referencialidade ao mundo empírico através da constituição de uma realidade possível instaurada no texto por alusão, ao instituir uma referência mediata, de segundo grau em relação ao mesmo mundo empírico (38).

Com efeito, os desenlaces de *D.* e de *A.A.* não são portadores de outra significação senão a da própria viscosidade da vida, a da matéria inerte de que é composta. É o sono do final de *D.* como a única esperança à face da terra para o narrador-personagem: "Pensa na manhã e espera. Espera. Espera o sono. O sono. Sono..." (*D.*, 363). Ou então, é a imagem última de um automóvel vermelho a morder a estrada com dois viajantes lá dentro que perguntam de um modo indiferente, acentuando a banalização da existência: "'Que faz você amanhã?'" "Não sei. E você?" (*A.A.*, 148).

Note-se que a "simbolização social" acentua, nestes dois textos narrativos, uma distanciação entre o mundo empírico pressuposto em cada um e o mundo possível instituído por alusão à sociedade portuguesa das décadas de 50 e de 60. Deste modo, a alusão a uma realidade estabelecida, a auto-representação instituída no texto narrativo (e ainda a desarticulação da representação) levantam a questão do que Jean Bessière designa pela relação hipotética do texto literário com a História no sentido em que o texto deixou de instaurar uma visão do mundo. É interessante notar que este autor verifica estas características exactamente no romance do último pós-guerra. Por conseguinte, verifica-se nestes textos romanescos - e semelhantemente em *A.A.* e em *D.* - a erosão de uma relação de homologia entre História e ficção, relação essa encontrada nos textos narrativos neo-realistas por Carlos Reis (39).

Ainda, Jean Bessière, ao constatar a predominância da tese da anti-representação na teoria e na estética literárias contemporâneas (quanto a este autor, indissociável das noções de "escrita" e de texto), observa que, depois da década de 50, já não existe nenhum texto literário considerado significativo que instaure uma

comunidade de comunicação pela narração e pela representação ⁽⁴⁰⁾. Com efeito, o facto de o texto deixar de inscrever uma visão do mundo - que remeteria para a constituição de uma imagem unitária da sociedade - é significativo de uma perda de "representação" do mundo empírico cujas componentes cognitivas não se encontram representadas no texto surgindo, em sua substituição, a superfície vazia do mundo visível. De um modo simplificado, pode-se afirmar que o texto, ao "perder" o referente, perde possibilidades de conhecimento do real e ganhará, em contrapartida, possibilidades de construção de hipóteses sobre o real ⁽⁴¹⁾.

Com efeito, a afirmação da necessidade da auto-representação no romance do pós-guerra é notória. Veja-se a consideração de Umberto Eco sobre as características tradicionais da narrativa policial que é tida como aquela em que o narrador se limita a exprimir um universo ordenado mas fictício ⁽⁴²⁾. No mesmo sentido pode ser inscrito o modo pejorativo como J.C.P. apreende o romance policial considerando-o como "literatura" que não faz mais do que "defender a propriedade burguesa e todas as instituições (polícias, seguros ou espionagens) que a garantam por muitos anos e bons" (A.J., 187). Mas a afirmação de uma auto-representação, no caso dos textos narrativos em análise, é também significativa de uma articulação entre os dois enunciados e a percepção de um país indesejado (para uma alargada parte da população portuguesa) em que se tornou a sociedade portuguesa das décadas de 50 e de 60 marcada pelo impasse entre as estruturas passadistas e os surtos inovadores vindos da Europa (e do resto do mundo) inviabilizados, de um modo geral, pelo regime vigente.

NOTAS DA TERCEIRA PARTE

NOTAS DO PRIMEIRO CAPÍTULO

(1) FONSECA, Manuel da, *O Fogo e as Cinzas*, Publicações Europa-América, Lisboa, 1972, p.7.

(2) Se se analisar o trabalho de Manuel Villaverde Cabral **Portugal na Alvorada do Século XX**, verifica-se que este estudioso aponta a dificuldade de uma implantação homogénea e estável do sistema capitalista português. No entanto, enquadradas desde a crise do capitalismo liberal nos finais do século passado até ao fracasso do Estado Republicano na primeira década deste século, o autor demonstra a existência de zonas de industrialização: a da região de Lisboa-Setúbal e a da região industrial do Noroeste com o centro no Porto. Para além destas, o autor indica "carreiros de industrialização", a pequena indústria e alguns "ilhéus de industrialização" (Covilhã, Marinha Grande, Tomar, etc.) que se caracterizam por um salário operário que é concebido como um "complemento" do rendimento agrícola familiar (Manuel Villaverde Cabral, **Portugal na Alvorada do Século XX - Forças Sociais, Poder Político e Crescimento Económico de 1890 a 1914**, 2ª ed., Editorial Presença, Lisboa, 1988, pp.167 a 177).

(3) CABRAL, Manuel Villaverde, "Sobre o fascismo e o seu advento em Portugal: ensaio de interpretação a pretexto de alguns livros recentes", in **Análise Social**, nº48 - segunda série, vol.XII, Lisboa, 1976-4º.

(4) *Ibid.*, p.895.

(5) Utilizamos aqui a distinção, claramente exposta no trabalho de Helena Carvalhão Buescu, entre "natura" e "natureza". Esta distinção diz respeito ao entendimento da produção narrativa do período romântico mas convém lembrar que o romantismo é uma estética "saída" da modernidade e, como tal, com afinidades com produções artísticas contemporâneas. Para esta autora, "natura" designa "tudo

quanto postula (...) a existência de uma essência universal e geradora da organização objectual da matéria, que se espelha de modo idêntico tanto no homem como na natureza (em sentido restrito)". "Natureza" significa "o conjunto de elementos naturais que, evidentemente, se poderão constituir em paisagem" (Helena Carvalhão Buescu, **Incidências do Olhar: Percepção e Representação**, Editorial Caminho, Lisboa, 1990, pp.60-61).

(6) LIPOVETSKY, Gilles, **A Era do Vazio - Ensaio sobre o individualismo contemporâneo**, Relógio d'Água, Lisboa, 1988, p.82.

(7) Afirma António Marques, no texto "Metamorfose da razão - o problema da entrada numa época pós-moderna", que a operação essencial do pensamento pós-moderno é a da identificação auto-afirmação/domínio em que a dominação é entendida do seguinte modo: "(...) a ideia de dominação, quer esta se entenda no sentido da hegemonização de práticas disciplinares, quer no sentido da integração subtil ou violenta do que é estranho à racionalidade, quer enfim no sentido de um domínio planetário mediado pela técnica" (António Marques, "Metamorfose da razão - o problema da entrada numa época pós-moderna", in **Revista de Comunicação e Linguagens**, nº6/7, Lisboa, 1988, p.347). Neste sentido, não nos parece pertinente a distinção entre modernidade e pós-modernidade visto que ambas procedem a uma hegemonização e a uma dominação do espaço terrestre. A este título, veja-se como um autor como Giddens enquadra a concepção de pós-modernidade como decorrente do pensamento pós-estruturalista e toma uma posição alternativa designando a pós-modernidade como "modernidade radicalizada" à qual retira a carga disfórica, imprimindo, em contrapartida, uma interpretação mais neutra e desapaixonada (Anthony Giddens, **As Consequências da Modernidade**, Celta editora, Oeiras, 1992, pp.115 a 117).

(8) Em **Gaibéus e Esteiros**, a descoincidência é configurada pela luta de classes e respectivo conflito sócio-económico mas o discurso narrativo continua coeso devido

à configuração futurante e à dinâmica de transformação implícitas nas perspectivas dos enunciados em questão (Carlos Reis, **O Discurso Ideológico do Neo-Realismo Português**, Livraria Almedina, Coimbra, 1983, pp.479 a 532).

(9) *Ibid.*, pp.333 a 395.

(10) Veja-se a seguinte consideração de Carlos Reis: "Assim, o valor nuclear por que se bate o materialismo histórico é o **progresso do homem**, em luta contra a alienação e procurando assumir um estatuto de criador activo desse mesmo progresso; de tal modo que progresso e devir histórico definem uma indissociabilidade, segundo a qual o primeiro pode ser postulado como "una *tarea* que al ser cumplida realiza la historia" (Carlos Reis, **O Discurso Ideológico do Neo-Realismo Português**, ed. cit., p.337).

(11) Carlos Reis realça o enquadramento particular do homem concreto, considerado na sua realidade histórica, empírica e relativa, efectuado pelo Novo Humanismo neo-realista (Carlos Reis, **O Discurso Ideológico do Neo-Realismo Português**, ed. cit., p.191).

(12) Trata-se de um conjunto de observações de Thomas Pavel no âmbito da noção de sujeito falante, veiculada pela linguística contemporânea, como um locutor ideal herdeiro do sujeito cartesiano. Ora, segundo Pavel, que se apoia nas noções referidas de Hilary Putman, essa noção de locutor ideal é difícil de defender uma vez que a competência de linguagem, a significação das palavras e as regras que controlam as crenças e as expectativas do locutor têm pouco a ver com o saber ou a sinceridade mas definem-se sobretudo pela articulação com uma "adesão epistemológica" às práticas de linguagem da comunidade a que esse locutor pertence (Thomas Pavel, **Univers de la Fiction**, Seuil, Paris, 1988, pp.32 a 34).

(13) SARAIVA, António José e Óscar LOPES, **História da Literatura Portuguesa**, 16ª ed., Porto Editora, Porto, s/d, p.1136.

(14) Trata-se do conceito de Jean Baudrillard, extraído da sua obra **Amérique** (Paris, Grasset, 1986) e referido por Eduardo Prado Coelho em "Meios de Transporte, amor e morte na poesia portuguesa contemporânea", in **Colóquio Letras**, nº92, 1986, p.47.

(15) Trata-se de uma distinção de Parsons quanto aos objectos de ficção: personagens e objectos autóctones, objectos imigrantes e substitutos que Thomas Pavel articula com a "modalidade mista de existência" a que se refere John Woods (Thomas Pavel, **Univers de la Fiction**, ed. cit., pp.40 a 42). Vítor Manuel de Aguiar e Silva refere os mesmos conceitos no âmbito da ficcionalidade e semântica do texto literário (Vítor Manuel de Aguiar e Silva, **Teoria da Literatura**, 8ª ed., Livraria Almedina, Coimbra, 1991, pp.639 a 644).

(16) Vejam-se as considerações de Brian T. Fitch sobre a influência do romance americano de tipo behaviourista em **L'Étranger** de Albert Camus: "Nous savons de Camus lui-même que la première partie de son roman a été inspirée par la technique romanesque américaine. Dans le roman "behaviouriste", le narrateur est utilisé comme une lentille de caméra qui enregistre impartialement tout ce qui arrive, de telle sorte que, comme Sartre l'a dit des romans de Hemingway," nous ne connaissons guère les héros que par leurs gestes et leurs paroles et les vagues jugements qu'ils portent les uns sur les autres." (Brian T. Fitch, **Narrateur et narration dans "L'Étranger"** d'Albert Camus. Analyse d'un fait littéraire (2ème éd. revue; 1ère éd., 1960), Paris, Minard (Archives des Lettres Modernes), pp.10-11).

(17) Da nossa parte, trata-se de uma extrapolação visto que Philippe Hamon se refere ao facto da personagem (mesmo sendo o herói) não se constituir como sujeito real no que o autor chama o "romance do fracasso" do século XIX (Philippe Hamon, "Para um estatuto semiológico da personagem", in **Categorias da**

Narrativa, Vega, Lisboa, s/d., p.86).

(18) Ibid., p.86.

(19) Veja-se como Zima define a existência para o código existencialista: "L'indifférence, définie comme affaiblissement de la pertinence, mène au fléchissement de la subjectivité et rend possible la chute du sujet dans l'ordre naturel, dans l'ordre des choses: dans l'*existence*. Cette chute se trouve à l'origine de la *nausée*, car le *sentiment de nausée* n'est rien d'autre que cette conscience qu'a le narrateur de perdre sa subjectivité et d'être assimilé à l'objet *in-conscient*" (Pierre V. Zima, **L'Indifférence Romanesque - Sartre, Moravia, Camus, Le Sycomore**, Paris, 1982, p.85).

(20) BARTHES, Roland, *Ensaio Críticos*, Edições 70, Lisboa, 1977, p.45.

(21) Ibid., pp.44 a 48.

(22) CRUZ, Liberto, **José Cardoso Pires**, Arcádia, Lisboa, 1972, pp.17-18.

(23) Afirma Aguiar e Silva a propósito de tal tipo de focalização: "Nos romances de *focalização externa*, as personagens podem ser descritas e representadas na sua fisionomia, no seu vestuário, nos seus hábitos, nos seus gestos e actos, mas sem qualquer análise ou esclarecimento acerca das suas motivações subjectivas. O narrador não demonstra possuir, por conseguinte, qualquer conhecimento sobre a interioridade das personagens, sobre os seus pensamentos e sentimentos não exteriorizados. Este narrador é assim conduzido logicamente a valorizar a representação dramática dos eventos diegéticos, em prejuízo do seu resumo narrativo ou descritivo (*showing* versus *telling*, na terminologia da crítica anglo-americana)" (Vítor Manuel de Aguiar e Silva, **Teoria da Literatura**, ed. cit., p.774).

(24) Trata-se do que Jean-Yves Tadié chama a "poética da enunciação" na esteira de P. van den Heuvel no sentido em que "a enunciação invade e perturba o enunciado" (Jean-Yves Tadié, **O Romance no Século XX**, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1992, p.12).

(25) Veja-se o primeiro capítulo da obra de João Paisana, *Fenomenologia e Hermenêutica*, que analisa a crítica ao psicologismo, como noção aparentada da filosofia naturalista, por parte de Husserl na constituição da filosofia (a Fenomenologia) como uma teoria do conhecimento que tem como primeira tarefa "desnaturalizar a consciência" (João Paisana, **Fenomenologia e Hermenêutica - A relação entre as filosofias de Husserl e Heidegger**, Editorial Presença, Lisboa, 1992, pp.21 a 38). Veja-se ainda a noção de paradigma, aplicada ao domínio dos estudos literários por Eduardo Prado Coelho, que implica uma lógica de complexidade ou "uma reacção do aberto contra o fechado". Assim, uma mudança de paradigma, nos estudos literários, implica necessariamente uma mudança de olhar não constitutiva de uma teoria. Esta mudança permite pensar o indizível pressuposto em qualquer teoria, inscrevendo-se na anterioridade de uma racionalização plena. Pressupõe uma dimensão inconsciente do pensamento e inscreve-se na linha de uma concepção da história em moldes de descontinuidade tal como foi concebida por M. Foucault (Eduardo Prado Coelho, **Os Universos da Crítica - Paradigmas nos Estudos Literários**, Edições 70, Lisboa, 1982, pp.25 a 40). E ainda o prefácio de Eduardo Lourenço a *As Palavras e as Coisas* (Edições 70, Lisboa, 1991) de Michel Foucault em que o autor português refere a importância da nova metodologia de Foucault na História da Cultura do século XX.

(26) Ao estudar a representação narrativa neo-realista, Carlos Reis verifica que "a dialéctica é assumida como questão nuclear da doutrina neo-realista" (Carlos Reis, **O Discurso Ideológico do Neo-Realismo Português**, ed. cit., p.146). Por outro lado, veja-se o condicionalismo de carácter histórico que, segundo Mário

Sacramento, afectou o neo-realismo: "Com efeito, o neo-realismo foi colhido ou tolhido por uma adversidade de que não pôde libertar-se: a de a literatura ser a única voz possível de aspectos da vida social que, noutras circunstâncias, caberiam ao jornalismo, à política e ao livro doutrinário" (Mário Sacramento, **Fernando Namora**, Arcádia, Lisboa, 1967, p.142).

(27) TORRES, Alexandre Pinheiro, **O Neo-Realismo Literário Português**, Moraes editores, Lisboa, 1977, p.23.

(28) REIS, Carlos, **O Discurso Ideológico do Neo-Realismo Português**, ed. cit., p.166.

(29) Conforme afirma Carlos Reis, a "tendência para a exteriorização", registada na narrativa neo-realista, "leva o sujeito do discurso a centrar a atenção no universo de ficção representado (e mediatamente no destinatário visado), mais do que em si mesmo, o que provoca, não o seu integral desvanecimento, mas, muitas vezes, a tentativa de neutralização das suas marcas subjectivas." Por outro lado, temática social e análise psicológica da personagem articulam-se numa relação de complementaridade (Carlos Reis, **O Discurso Ideológico do Neo-Realismo Português**, ed. cit., p.344 e p.154).

(30) KRISTEVA, Julia, **O Texto do Romance**, Livros Horizonte, Lisboa, 1984, p.201.

(31) Ibid., p.202.

(32) Ibidem, p.202.

(33) REIS, Carlos, **O Discurso Ideológico do Neo-Realismo Português**, ed. cit., pp.583-584.

(34) SEIXO, Maria Alzira, **A Palavra do Romance - Ensaios de genologia e**

análise, Livros Horizonte, Lisboa, 1986, p.107.

(35) Ibid., p.107.

(36) REIS, Carlos, **O Discurso Ideológico do Neo-Realismo Português**, ed. cit., pp.583 a 595.

(37) SEIXO, Maria Alzira, **A Palavra do Romance - Ensaio de genologia e análise**, ed. cit., p.97.

(38) REIS, Carlos, **O Discurso Ideológico do Neo-Realismo Português**, ed. cit., p.602.

(39) GOULART, Rosa Maria, **Romance Lírico - O Percorso de Vergílio Ferreira**, Bertrand Editora, Lisboa, 1990, p.82.

(40) Perniola tece considerações sobre o que designa como a "dimensão estética" actual. Trata-se de um monismo que inviabiliza a oposição entre interioridade e exterioridade na medida em que as emoções e os afectos já não pertencem a uma consciência individualizada mas, antes, se inscrevem num horizonte mais geral, impessoal e suprapessoal que este autor designa por "horizonte do já sentido" como uma "socialização do sentir" (Mario Perniola, **Do sentir**, Editorial Presença, Lisboa, 1993, pp.39 a 41).

(41) Ibid., p.35.

(42) Ibidem, p.11.

(43) As duas acepções da realidade são referidas pela teorização de Mukarovsky, que é citada e comentado nos seguintes termos: "Será inútil sublinhar a importância deste texto de Mukarovsky. Nele nos aparece, formulada com extrema nitidez, *a distinção entre a realidade que a obra representa e a realidade a que a obra alude.*"

A primeira conclusão que podemos retirar desta análise é que *as duas realidades não são coincidentes*. Mas poder-se-á ir um pouco mais longe e afirmar que *a realidade representada surge como suporte da realidade aludida*. A realidade representada aparece no antes-da-obra. A realidade aludida aparece no depois-da-obra - em função do papel do receptor (Eduardo Prado Coelho, **Os Universos da Crítica**, ed. cit., p.387).

NOTAS DO SEGUNDO CAPÍTULO

(1) ALBÉRÈS, R.-M., **Panorama de las Literaturas Europeas - 1900 - 1970**, Alborak ediciones, Madrid, 1972, pp.291 a 317.

(2) Ibid., p.313.

(3) WAIN, John, "Along the Tightrope", in **Declaration**, Mac Gibbon and Kee, London, 1957, p.94.

(4) FOKKEMA, Douwe W., **História Literária - Modernismo e Pós-Modernismo**, Vega, Lisboa, s/d., p.63.

(5) Ibid., pp.64 a 84.

(6) VATTIMO, Gianni, **O Fim da Modernidade - Niilismo e Hermenêutica na Cultura Pós-Moderna**, Editorial Presença, Lisboa, 1987, p.21.

(7) Situe-se a citação no seu contexto: "Por outro lado, a teoria mimética da representação implica, ainda, a existência de um real exterior e coisificado, ao qual o sujeito teria acesso como pura exterioridade, quer dizer, a existência de uma norma real e exterior, em relação à qual se poderia medir a maior ou menor quantidade mimética da representação. Ora, qualquer actividade está à partida condicionada pelo facto de que o homem não tem nunca acesso ao real em si, mas ao modelo de realidade que a transindividualidade e a intersubjectividade constroem e propõem como sentido" (Helena Carvalhão Buescu, **Incidências do Olhar: Percepção e Representação**, Editorial Caminho, Lisboa, 1990, pp.266-267).

(8) Eduardo Prado Coelho lembra que, para Stierle, a obra literária não pode ser nem um reflexo do mundo nem a representação de um outro mundo inteiramente diverso. Antes, opera por uma "dupla inscrição do mundo". Veja-se o destaque

conferido por Stierle (apoiado em Nietzsche e Walter Benjamin) à relação da obra literária com um mundo da experiência através de uma sistematização dos "conceitos inarticulados da experiência" e que este processo implica abstracção e "aridez como uma qualidade estética do texto" (Eduardo Prado Coelho, **Os Universos da Crítica**, Edições 70, Lisboa, 1982, p.489).

(9) Ao analisar a representação do tempo em *Gaibéus*, Carlos Reis refere uma característica fundamental dos textos narrativos neo-realistas nos seguintes termos: "Justamente uma certa propensão futurante da representação temporal constitui um outro procedimento no sentido de se conferir à narrativa a profundidade histórica que em princípio parecia faltar-lhe; e tal como anteriormente ficou sugerido, é em função das personagens, agentes e destinatários últimos do devir histórico, que se abre a perspectiva do futuro" (Carlos Reis, **O Discurso Ideológico do Neo-Realismo Português**, Livraria Almedina, Coimbra, 1983, p.506).

(10) SACRAMENTO, Mário, **Fernando Namora**, Arcádia, Lisboa, 1967, p.159.

(11) *Ibid.*, p.57.

(12) *Ibidem*, p.57.

(13) TORRES, Alexandre Pinheiro, **O Neo-Realismo Literário Português**, Moraes editores, Lisboa, 1977, p.24.

NOTAS DO TERCEIRO CAPÍTULO

(1) PIRES, José Cardoso, **Jogos de Azar**, 4ª ed., Moraes editores, Lisboa, 1975, pp.11-12.

(2) Note-se que esta noção de "existente", no plural, surge como uma desvalorização de cariz filosófico da actividade redutora da razão cartesiana. Pode surgir também como a afirmação fenomenológica do regresso "às coisas mesmas" conforme refere Eduardo Lourenço. Este autor refere que o ponto de vista fenomenológico altera a "imagem" mesma da Razão na medida em que o objecto não surge totalmente dissociado da consciência individual tomada como transcendência. Antes, o objecto real é "o outro visado pela consciência" e esta surge, então, como "o acto de visar o objecto" que permite constituí-la como "consciência" (Eduardo Lourenço, "Michel Foucault ou O Fim do Humanismo" - introdução a **As Palavras e as Coisas** de Michel Foucault, Edições 70, Lisboa, 1991, pp.10-11).

(3) MOUNIER, Emmanuel, **Introdução aos Existencialismos**, Livraria Morais Editora, Lisboa, 1963, p.31.

(4) Assim, "numa tal perspectiva, a preocupação pela totalidade, preocupação dominante das filosofias sistemáticas, é substituída pela preocupação pela intensidade, se considerarmos a existência mais próxima do vivido, ou pela autenticidade, se nos ativermos mais à existência reflectida" (Emmanuel Mounier, **Introdução aos Existencialismos**, ed. cit., p.35).

(5) FERREIRA, Vergílio, "Da Fenomenologia a Sartre" - introdução a **O Existencialismo é um Humanismo** de Jean-Paul Sartre, 3ª ed., Editorial Presença, Lisboa, 1970, p.62.

(6) ZIMA, Pierre V., **L'Indifférence Romanesque - Sartre, Moravia, Camus, Le**

Sycomore, Paris, 1982, pp.76 a 89.

(7) TORRES, Alexandre Pinheiro, "Sociologia e Significado do Mundo Romanesco de José Cardoso Pires" in *O Anjo Acorado*, 5ª ed., Moraes editores, Lisboa, 1977, pp.153 a 155.

(8) Nesta citação, operamos uma extrapolação na medida em que esta afirmação se aplica ao texto realista oitocentista numa análise de abordagem sociocrítica de Claude Duchet em que este autor refere "a socialidade da matéria romanesca" como sendo a diferença constitutiva deste tipo de texto. Esta "socialidade" consubstancia-se nas manifestações textuais de uma sociedade de referência e de uma prática social. Assim, "le roman se trouve par là décentré, situé en partie hors de lui-même, dans un hors-texte qu'il désigne." E ainda, mais adiante, conclui: "Le hors-texte est le lieu du non-dit" (Claude Duchet, "Une écriture de la socialité", in *Poétique*, 16, Seuil, Paris, 1973, pp.446 a 451).

(9) LOURENÇO, Eduardo, Prefácio a *Mudança de Vergílio Ferreira*, 4ª ed., Livraria Bertrand, Lisboa, 1978, p.9.

(10) *Ibid.*, p.10

(11) *Ibidem*, p.13.

(12) A consciência histórica do ser humano encontra-se subjacente à narrativa neo-realista conforme o trabalho de Carlos Reis assinala. Trata-se de uma consciência constituída pelo materialismo histórico em termos de movimento, de progresso qualitativo, de transformação de conflitos e de organicidade enquanto aspectos de um método de análise dialéctica (Carlos Reis, *O Discurso Ideológico do Neo-Realismo Português*, Livraria Almedina, Coimbra, 1983, p.349). Neste sentido, pode-se falar na crença humanista do código neo-realista no progresso e na evolução social como uma ascensão constante e linear em direcção a uma sociedade mais

justa.

(13) TORRES, Alexandre Pinheiro, **O Neo-Realismo Literário Português**, Moraes editores, Lisboa, 1977, p.31.

(14) Lembre-se a seguinte afirmação. "O Naturalismo é, pois, fixista. Reflecte não um método dialéctico, mas metafísico, de abordagem do fenómeno representado. O fixismo isola as coisas. Considera-as na sua aparente imobilidade. Atribui-lhes mesmo um carácter estático quando, ao contrário, na Natureza e na Sociedade tudo existe em permanente mudança" (Alexandre Pinheiro Torres, **O Neo-Realismo Literário Português**, ed. cit., p.29). Numa perspectiva que exclui por completo a dialéctica, Norbert Elias encara a mudança social numa dimensão de imprevisibilidade e de reconhecimento de que não existe nenhum modelo de evolução humana plenamente elaborado (Norbert Elias, **A Sociedade dos Indivíduos**, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1993, p.198).

(15) De facto, João Gaspar Simões empregou o termo "romances existenciais": "Nisto os romances de Augusto Abelaira cumprem muitíssimo bem um preceito da filosofia moderna: são existenciais" (João Gaspar Simões, **Crítica III - Romancistas Contemporâneos (1942-1961)**, Delfos, Lisboa, s/d., p.449). Similarmente, Mário Sacramento, no seu estudo sobre Fernando Namora, refere o "existencialismo literário" do pós-guerra como a característica principal do que o crítico considera o segundo neo-realismo (Mário Sacramento, **Fernando Namora**, Arcádia, Lisboa, 1967, pp.137 a 150).

(16) PIRES, José Cardoso, Prefácio a **Os Nus e os Mortos** de Norman Mailer, Editora Ulisseia, Lisboa, 1958.

(17) BARTHES, Roland, **Ensaio Críticos**, Edições 70, Lisboa, 1977, p.138.

(18) *Ibid.*, p.55.

(19) *Ibidem*, p.54.

(20) *Ibidem*, p.55.

(21) *Ibidem*, p.145.

(22) HABERMAS, Jurgen, **O Discurso Filosófico da Modernidade**, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1990, p.18.

(23) *Ibid.*, p.23.

(24) LOURENÇO, Eduardo, Prefácio a **Mudança de Vergílio Ferreira**, ed. cit., p.12.

(25) FERREIRA, Vergílio, **Estrela Polar**, Círculo de Leitores, 1989, p.52.

(26) GOULART, Rosa Maria, **Romance Lírico - O Percurso de Vergílio Ferreira**, Bertrand Editora, Lisboa, 1990, p.32.

(27) PIRES, José Cardoso, **Jogos de Azar**, ed. cit., p.13.

(28) Referimo-nos especialmente à faceta humanista ou a-humanista dos existencialismos. Segundo João Paisana, *grosso modo*, pode-se afirmar que, para Sartre, o existencialismo é um humanismo mas já, para Heidegger, o humanismo releva da metafísica que a analítica existenciária de **Ser e Tempo** quis colocar à distância na medida em que o projecto ontológico deste filósofo não pretendeu formular uma filosofia exclusivamente baseada na consideração da existência humana ou da subjectividade. No pensamento de Sartre, a atitude humanista encontra-se próxima da fenomenologia de Husserl, afastando-se da hermenêutica de Heidegger pela não inclusão da diferença ontológica. A diferença ontológica diz respeito à distinção entre nível ôntico-existencial e ontológico-existenciário (João Paisana, "Existencialismo", in **Dicionário do Pensamento Contemporâneo**,

Círculo de Leitores, 1991, pp.145 a 152).

(29) Esta autora refere explicitamente o humanismo de feição existencial na obra de Vergílio Ferreira, considerando-o o mito vergiliano que distancia esta obra do novo romance. Aqui, o humanismo reside numa "dimensão de transcendência" que decorre de um "excesso de ser-se homem" (Rosa Maria Goulart, **Romance Lírico - O Percurso de Vergílio Ferreira**, ed. cit., p.28).

(30) Ibid., p.83.

(31) COELHO, Eduardo Prado, **O Reino Flutuante**, Edições 70, Lisboa, 1972, p.79. Ver ainda textos desta obra: "Notas (polémicas) para um "anti-humanismo""; "Humanismo e Ideologia"; "Ciências humanas e estruturalismo".

(32) VATTIMO, Gianni, **As Aventuras da Diferença**, Edições 70, Lisboa, 1988, pp.102 a 118.

(33) ELIAS, Norbert, **A Sociedade dos Indivíduos**, ed. cit., pp.118 a 141.

(34) Trata-se de uma questão fundamental para a compreensão da ficção romântica, no dizer de H. Carvalhão Buescu que cita esta expressão de Rachel Trickett em **Ruskin and the Language of Description**, Presidential Address to The English Association, London, 1982, p.4 (Helena Carvalhão Buescu, **Incidências do Olhar: Percepção e Representação**, Editorial Caminho, Lisboa, 1990, p.194).

(35) Veja-se que o período de integração da humanidade, expresso por instituições centrais globais (como as Nações Unidas e o Banco Mundial), representa uma evolução de unidades sociais mais pequenas e menos diferenciadas para unidades sociais maiores, mais diferenciadas e mais complexas. É óbvio que esta concepção sociológica de Norbert Elias valoriza a crescente integração da humanidade, vendo-a como uma evolução inevitável e desejável de unidades sociais pré-estatais para os

estados modernos multipartidários europeus do século XX. Mas a esta visão positiva não é alheia a experiência negativa do nacionalismo nazi da década de 30 e de 40 que surge assim como um não-dito (mas não recalcado) nesta obra do autor (Norbert Elias, **A Sociedade dos Indivíduos**, ed. cit., pp.188 a 191).

(36) Opostamente, Perniola analisa o que designa pela "socialização do sentir" - decorrente da "crescente integração da humanidade" (Norbert Elias) - de um modo negativo na medida em que este autor vê nesta socialização um "novo mundo unitário do já sentido" em que predomina a estrutura da sociedade pelo apagamento de qualquer singularidade. Trata-se, assim, do regresso das mesmas coisas como o já dado e disponível (Mario Perniola, **Do sentir**, Editorial Presença, Lisboa, 1993, pp.11 a 19 e pp. 41-42). Também Giorgio Agamben pensa em termos similares o que designa pela "sociedade do espectáculo" correspondente ao capitalismo na sua forma última. Para este autor, a época do triunfo total do espectáculo (ou do niilismo consumado) é caracterizada pelo facto de que "a linguagem não só se constitui numa esfera autónoma, como deixa de revelar o que quer que seja - ou melhor, revela o nada de todas as coisas" (Giorgio Agamben, **A comunidade que vem**, Editorial presença, Lisboa, 1993, pp.61 a 65).

(37) Trata-se de um estudo da autora no domínio do que designa pela "translinguística". Num dos ensaios, Kristeva recorre frequentemente à obra de Roland Barthes, **Systeme de la mode** em que surgem as particularidades da causalidade (Julia kristeva, **Recherches pour une sémanalyse**, Seuil, Paris, 1969, pp.78 a 89 e pp.98-99).

(38) Trata-se de reflexões teóricas sobre as relações entre o texto literário e a representação no romance do último pós-guerra que levam Jean Bessière ao conceito de "simbolização social" em que a relação com a História se torna hipotética na obra literária considerada como "signo puro" (Jean Bessière, "Littérature et Représentation", in **Théorie Littéraire**, PUF, Paris, 1989, pp.309 a 324).

(39) REIS, Carlos, **O Discurso Ideológico do Neo-Realismo Português**, ed. cit., p.346.

(40) BESSIÈRE, Jean, "Littérature et Représentation", in **Théorie Littéraire**, ed. cit., pp.321-322.

(41) Acrescente-se que o autor assinala que as noções de perda de referente e de capacidade cognitiva do mundo empírico - que reenviam a representação do espaço social, no romance do pós-guerra, para uma simbolização social - encontram-se na obra de autores como Habermas, Jauss, Baudrillard: "La thèse constante, celle d'Habermas, celle de Jauss, celle de Baudrillard, est que cette perte du référent se confond avec une perte du cognitif. La vision est vision vide du monde, comme la société contemporaine se donne à voir par des constructions empiriques du réel" (Jean Bessière, "Littérature et Représentation", in **Théorie Littéraire**, ed. cit., p.320).

(42) ECO, Umberto, **Obra Aberta**, Difel, Lisboa, 1989, pp.282-283.

QUARTA PARTE

A PSICOLOGIA NEGATIVA

CAPÍTULO UM - A Crise do Psicológico

1.1. A valorização da instância da narração

O código realista - que pressupõe uma pré-textualização do real ⁽¹⁾ - integra os elementos psicológicos, como dependentes da caracterização das personagens, quer principais quer secundárias. Com efeito, Vítor Manuel de Aguiar e Silva afirma que o romance tradicional, representado paradigmaticamente pelo romance balzaquiano, utilizou o retrato como um elemento importante na caracterização da personagem ⁽²⁾. Assim, a instância psicológica não é inscrita no enunciado de um modo autónomo mas é inscrita em articulação com componentes que a absorvem como o estatuto social, o desempenho social da personagem (etc.) de forma que o Romance realista cria uma figura maior que pode ser designada pela "socialização da totalidade do espaço diegético" ⁽³⁾ como representação de um extra-texto social.

O que vulgarmente se chama o realismo psicológico pressupõe uma crença humanista que diz respeito ao apogeu do indivíduo cuja linguagem exprime os procedimentos de uma individuação do sujeito-personagem que se encontra centrado em si mesmo, sendo constituído, no enunciado literário, como uma entidade estável (devedora da Natureza e da História) e definida num terreno próprio, a instância psicológica. Esta, por sua vez, delinea-se em relação a uma paisagem identificada como referente textual.

Ainda que, por vezes, seja difícil determinar a localização do discurso avaliativo no texto realista oitocentista, como sugere Philippe Hamon, registando-se hesitação entre a voz do narrador e a de cada uma das personagens ⁽⁴⁾, a instância psicológica possui sempre uma correspondência individualizada e personalizada.

Entretanto, a crise da personagem romanesca - que Vítor Manuel de Aguiar e Silva situa na segunda metade do século XIX com os romances de Dostoievsky e que Michel Raimond, referindo-se ao panorama literário francês, situa a partir da crise do romance naturalista nos finais da década de 80 do século passado ⁽⁵⁾ - é

articulável com uma crise da noção de pessoa decorrente quer da influência da psicanálise quer como reflexo de uma crise ideológica e política.

Ora, a crise que, a nosso ver, atinge os textos narrativos em estudo é a crise do humanismo. Para o humanismo, a pessoa é a entidade que mantém a posição de centro da realidade pela possibilidade de conhecimento quer de si própria quer da realidade circundante. Esta cognição - de tipo cartesiano advém da crença na autotransparência da mente individual como entidade capaz de atingir o conhecimento por via das ideias. Assim, os conteúdos do pensamento são determinados no próprio espaço mental pelo poder de introspecção e pela faculdade intuitiva de cada ser humano ⁽⁶⁾.

A este respeito, note-se como Pierre V. Zima define a crise existencialista do sujeito contemporâneo. Trata-se, segundo este autor, de uma crise de identidade subjectiva em que o sujeito se apaga enquanto entidade individualizada, dilacerado pelos imperativos objectivos consubstanciados nas leis de mercado e na mediação pelo valor de troca. Assim, a personagem romanesca perde a identidade, desindividualizando-se, dando o autor, como exemplos paradigmáticos, as personagens dos romances de Sartre, Moravia e Camus, que são incapazes de constituir o seu próprio discurso. É o que Zima chama uma "causalidade reificada" em que a indiferença existencial e linguística do herói o transforma num objecto indiferenciado, ou seja, num não-sujeito ⁽⁷⁾.

Na linha das considerações de Zima, convém realçar a figura da indiferenciação como o factor preponderante de um mundo das coisas no qual o sujeito individual não tem qualquer função. Esta indiferenciação de valores - que inviabiliza a individuação do sujeito - encontra correspondência com o que Gianni Vattimo designa, em termos histórico-culturais, pela vaga de "impessoalismo" ⁽⁸⁾, registada nos anos posteriores à Segunda Guerra Mundial, num período da cultura europeia em que o existencialismo surgiu como predominante. Ora, nesta crise - e como demonstra Vattimo -, o que verdadeiramente está em causa é a hegemonia da consciência sobre todas as outras instâncias da personalidade, entendida esta como

um conjunto de estratos diversos de equilíbrio precário ⁽⁹⁾. Assim, "o ocaso do sujeito" (G. Vattimo) - em relação ao qual os pensamentos de Nietzsche e de Heidegger são determinantes - significa sobretudo que o acto do conhecimento não é totalmente coincidente com o âmbito da consciência individual (no sentido cartesiano), razão pela qual a supremacia da consciência é fictícia. Com efeito, Vattimo, interpretando o pensamento heideggeriano, refere o predomínio da componente histórico-social em relação à constituição do sujeito individualizado que entra, desse modo, em crise:

"Heidegger representa a crise da noção de sujeito em relação à sua radical e constitutiva pertença ao mundo histórico-social." (...) "Parece-me serem estas as duas dimensões decisivas da crise do sujeito burguês e cristão (e, antes de mais, do sujeito transcendental): o ocaso do papel hegemónico da consciência (entendida, antes de mais, como consciência de si), quer em relação às outras forças internas que constituem a pessoa, quer em relação 'às potências históricas'" ⁽¹⁰⁾.

O enfraquecimento da constituição do sujeito - pensado anteriormente como uma entidade coesa e ocupando uma posição de centro - altera profundamente as relações mundo-sujeito na medida em que estas já não são possíveis num quadro de uma relação tradicional objecto-sujeito, em que se daria uma interrelação entre os dois, mas trata-se, antes, da consideração de que o indivíduo não é totalmente protagonista nem de si próprio nem do mundo. Deste modo, o sujeito passa a ser pensado como "acontecimento" e passa a identificar-se com as "características efémeras do existir" ⁽¹¹⁾.

Note-se que Habermas considera o conceito de mundo - como o conceito chave da ontologia fundamental heideggeriana ⁽¹²⁾ - como a possibilidade de uma

nova interpretação da relação entre o conhecer e o agir em que estes deixam de ser concebidos como relações sujeito-objecto devido à "precedência" do contexto do mundo em relação ao sujeito ⁽¹³⁾.

A nosso ver, será este "primado do mundo" - enquanto estabelecimento de um contexto específico que determina a mudança de paradigma do sócio-código pós-neo-realista no que diz respeito a uma descrença quanto à possibilidade de transformação social. Deste modo, a dialéctica entre mundo e sujeito, própria do materialismo histórico (consignada no código neo-realista), é considerada implicitamente uma ilusão humanista pelo novo código literário.

O facto de já não ser possível pensar a praxis histórico-social como um processo dialéctico entre indivíduo e sociedade com vista a uma transformação social - como acontecia na representação ideológica do código neo-realista - pode ser articulável com um fenómeno literário que é a produção de textos literários (afectos ao sócio-código pós-neo-realista) que põe a tónica na instância da narração. O universo de referência, que a obra alude, continua inscrito (frequentemente de um modo fragmentário), mas as condições de enunciação - que se manifestam no enunciado devido à "insuficiência" do sujeito individual - impedem o funcionamento da "ilusão referencial" ⁽¹⁴⁾, como doador de um sentido pré-existente verificável nos textos realistas clássicos de oitocentos ou nos textos neo-realistas.

A concepção anti-representativa de certos textos literários - que opera uma descoincidência entre a realidade representada e a realidade aludida (Mukarovsky) - é decorrente da convicção de que qualquer instância da narração produz um "modelo de realidade", uma vez que o real não existe como pura exterioridade à qual o sujeito teria acesso directo, como já referimos.

No panorama que traça do romance do século XX, Jean-Yves Tadié afirma que este procedeu ao desaparecimento da personagem clássica oitocentista visto que a representação da realidade de um modo sintético e mais abrangente surge cada vez mais noutros meios de comunicação como o jornalismo e a televisão. Assim, a personagem romanesca passa a ser figurada pelo que o autor chama "uma espécie de

psicologia negativa" ⁽¹⁵⁾ que a torna uma "personagem sem pessoa" ⁽¹⁶⁾. Aspecto que constitui uma técnica de significação narrativa no sentido de uma despersonalização pela enunciação da exterioridade ("a personagem como objecto" ⁽¹⁷⁾), caso do behaviourismo do romance americano de entre as duas guerras, caso do novo romance francês e ainda dos romances de Kafka, três exemplos paradigmáticos de "romance impessoal", demonstrativos do "triumfo da exterioridade", segundo Tadié.

Trata-se, deste modo, da desagregação da concepção antropocêntrica (ligada à crise do humanismo) que tem correspondência no desaparecimento da paisagem no romance da modernidade. Veja-se o que Maria Alzira Seixo afirma sobre *Finisterra* de Carlos de Oliveira, considerado um romance paradigmático da mutação referida pela autora: "a paisagem desapareceu praticamente do romance da modernidade e a sua falta representa mesmo, a meu ver, um dos signos da maneira contemporânea própria de escrever romances" ⁽¹⁸⁾.

A valorização da instância da narração, neste romance, decorre da relação entre a enunciação e o acto de narrar, aspecto que evidencia a "situação de escrita" e o estatuto particular do enunciador ⁽¹⁹⁾. Ora, é precisamente esta relação que transforma a representação narrativa de índole realista e a exclui do código neo-realista. Em comparação, e como já vimos, *U.A. na C.* é um romance de um cenário social bem preciso cuja representação narrativa contempla as componentes naturais, culturais e humanas que nos são dadas através da "inclusão ordenada" própria do processo de representação de índole realista. Por isso, temos uma paisagem, que é uma aldeia da Gândara na década de 40, cuja representação narrativa obedece a princípios teórico-metodológicos do código neo-realista como "a aceitação da realidade como inspiradora primeira da produção literária; uma realidade naturalmente valorizada nas suas facetas sociais e económicas mais prementes" ⁽²⁰⁾. Em *Finisterra*, ainda que a paisagem de referência seja a mesma, a organização romanesca orienta-se de modo muito diverso. É um romance que não parte do pressuposto de que exista um real exterior com um sentido pré-existente ao texto e já organizado por factores extra-literários. Neste romance, o leitor ainda

reconhece a paisagem referida (a mesma Gândara de tantos romances anteriores do autor) mas, no dizer de M. Alzira Seixo, a composição romanesca - na qual o leitor não apreende uma lógica anterior ao texto - "prossegue (...) através da elaboração incessantemente recomeçada de uma só paisagem, onde os dados naturais jogam com os factos culturais e humanos" (21).

Deste modo, a construção romanesca, ao centrar-se na instância da narração, esboroa a paisagem e as componentes que dela fazem parte, acontecendo um processo de indiferenciação das componentes diegéticas. Por conseguinte, somos levados a pensar que, ainda que haja marcas evidentes do estatuto particular do narrador, a narração implica o que Maria Alzira Seixo chama "um vazio subjectivo" e "uma contaminação dos registos narrativos temporais e pessoais" (22). E acrescenta, mais adiante:

"Porque começamos a compreender como se narra, neste romance: narra-se por justaposições de visões e de vozes que quase nunca são identificadas, ou então são-no por índices de matéria visual ou sonora que só o decurso do romance ajuda a reconhecer. E uma questão se coloca a todo o momento: quem fala? A hesitação entre o presente e o passado, entre o homem e a criança, entre a casa em ruínas e a casa ameaçada constitui o processo diegético central (...)" (23).

Verifique-se como estas considerações sobre a valorização da instância da narração neste romance - que se distingue do código neo-realista de um modo inequívoco - se aproximam, em muitos aspectos, das considerações sobre o "novo romance" por parte de Roland Barthes (já referidas por nós neste trabalho), visto que este autor conclui que o "novo romance" opera uma desarticulação do espaço pelo "tempo esquecido", sendo este concebido como o tempo circular, não linear e

não dialéctico porque destituído de duração.

Os dois estudiosos realçam, de um modo implícito, nos romances analisados, a "predominância" dos objectos em que cada um é um "dado" no sentido de "experiência directa" ⁽²⁴⁾. Consequentemente, esta ausência de essencialidade e de universalidade do objecto visado inviabiliza o tipo de relação tradicional causa-efeito entre objectos. R. Barthes acentua o predomínio da "natureza óptica do objecto" nos romances de Robbe-Grillet ⁽²⁵⁾ e M. Alzira Seixo refere a indeterminação da voz narrativa e a indiferenciação dos elementos diegéticos em **Finisterra**.

Assim, em vez de estruturas narrativas estáveis e de caracterizações "fechadas" das personagens, o fluxo narrativo destes romances desarticula a instância psicológica clássica em termos de um "a-psicologismo literário" que parece ter articulação com o "original surto" existencial que indicia "um além de qualquer subjectividade" ⁽²⁶⁾.

Por último, veja-se como Thomas Pavel, ao referir os "mundos incompletos", afirma que a ficção pós-moderna (e ainda os textos de vanguarda e o "novo romance") capta a dificuldade, por meio de procedimentos anti-miméticos, em compreender e em perceber o mundo. Trata-se, segundo este autor, de uma "incompletude tematizada" que caracteriza a relação de "indeterminação" que estabelecemos com o nosso universo. Deste modo, esta relação encontra-se marcada por traços que dizem respeito a um "mundo incompleto" porque "dilacerado" por factores de conflito - não explicitados pelo autor - decorrentes da época de transição social e cultural, que é a nossa ⁽²⁷⁾.

1.2. A instância psicológica em crise

O enunciado de **D.** procede ao que Philippe Hamon chama "o sentido da ambigüização e da neutralização do espaço normativo-estético da personagem" ⁽²⁸⁾. Uma das manifestações dos aspectos atrás referidos é o desvanecimento da

caracterização do narrador-personagem devido ao facto deste começar a instituir-se, no início do texto, como um "herói investigador" (V. Propp) - que, como refere P. Hamon, pode ser "investigante de um saber, não se constituindo nunca como sujeito real" ⁽²⁹⁾ - mas cuja investigação se vai progressivamente esvaziando de conteúdo pela dispersão diegética, tornando-se, por este facto, um "herói vítima" (V. Propp). Deste modo, a secundarização da factualidade e simultaneamente a ausência de expressão subjectiva deste narrador torna o seu discurso descentrado e impede-o de aceder ao estatuto de "sujeito real". Com efeito, a valorização da instância da narração, neste romance, não instaura um ponto fixo permitindo, antes, a confluência por descontinuidade e por justaposição dos discursos sociais existentes na formação social de referência.

Veja-se que o desvanecimento da caracterização do narrador-personagem - aspecto também aplicável a Tomás Manuel, por razões diferentes - é conseguido sobretudo a partir da convicção de cariz existencial de que a realidade social não pode ser apreendida pela consciência humana como um todo racionalizável visto que a consciência individual não é fonte de saber abrangente e sistemático do mundo. A experiência do real é revelada ao narrador-personagem pelo que chamamos os "estados de realidade" - enquanto experiência de "existentes" - que são portadores de diferentes lógicas narrativas, produzindo uma formulação discursiva da simultaneidade de verdades múltiplas e plurais que coexistem sem se excluírem.

Esses "estados de realidade" são já apreendidos como fragmentos da realidade referenciável e enunciados em segmentos de discurso narrativo. Ora, esta descontinuidade narrativa de D. significa que a realidade exterior ao texto, que é nele representada, é demasiado complexa e heterogénea, não podendo ser apreendida, na sua verdade, pela consciência de um indivíduo, neste caso, a voz narrativa do narrador homodiegético.

Por outras palavras: a realidade, na sua complexidade e não sistematicidade, sobrepõe-se à consciência humana na medida em que cada indivíduo só é capaz de ter acesso a fragmentos de realidade. Assim sendo, será esta

convicção que justifica, quanto a nós, a desvalorização da instância psicológica, registada neste enunciado romanesco, sendo este facto tanto mais notório quanto se trata de um enunciado de primeira pessoa narrativa. Por conseguinte, este sujeito fracturado é a-psicológico porque é incapaz de se constituir como centro da realidade individual ou social. Num certo sentido, não se possui a si mesmo tal como não possui o mundo à sua volta. Trata-se de uma desindividualização enunciada por um discurso impessoal que significa a descrença na possibilidade de um conhecimento abrangente do mundo circundante por parte de um campo de consciência individual. Assim sendo, a desvalorização da análise psicológica - que constitui, à primeira vista, um traço afim ao do código neo-realista ⁽³⁰⁾ - dá-se, nos dois textos em estudo, devido a contextos socioculturais muito diferentes.

Neste sentido, as duas personagens mais caracterizadas, a saber, João (A.A.) e o narrador-personagem (D.), não acedem a uma individuação plena, se tivermos em conta que a individuação é coincidente com uma constituição de sujeito decorrente da hegemonia da consciência racional ou "autoconsciência como sede da evidência, no quadro do ser pensado como *Grund*, como presença plena" ⁽³¹⁾ Com efeito, a não constituição de individuação - que se tornou um motivo filosófico mas também ficcional, como é o caso dos textos em estudo - decorre da crítica ao subjectivismo moderno. A subjectividade, na época moderna, é entendida a partir da autoconsciência individual. Mas esta começa a ser posta em causa enquanto possibilidade única de cognição - visto que é entendida como processo de autoritarismo ou de insuficiência - pelo pensamento de Nietzsche que, como afirma Habermas, considera a inconsequência duma tradição cultural (a das sociedades ocidentais modernas) baseada na esfera da interioridade e truncada do agir ⁽³²⁾.

Veja-se como o desvanecimento das características individualizantes das personagens principais, nos dois textos em estudo, pode colocar a tónica do "novum" (como o "para-onde do real" ou a "ontologia do Ainda-não" ⁽³³⁾). Este "novum" não se manifesta nos indivíduos-personagens por uma originalidade enquanto individuação ou por um processo de singularização de si mesmo ou das

coisas apreendidas pelas personagens, mas consubstancia-se no carácter único e irrepetível do tempo e do espaço sociais em que as personagens se encontram. Em *A.A.*, o "novum" provém do abandono de uma consciência revolucionária caracterizada por opções claras e coincidente com a que subjaz ao movimento neo-realista. Este tipo de consciência do mundo é corporizado no João de 45 que, em 57, se vê obrigado a aceitar um real descaracterizado e destituído de esperança individual ou social, segundo o seu ponto de vista. Em *D.*, o "para-onde do real" é constituído por uma estagnação social muito marcante visto que as componentes de progresso, inscritas no espaço (anteriormente rural), são sobretudo de importação (via emigração) e, como tal, não constituem genuína e activamente o tecido social.

A ausência de um universo normativo configurador da narração, nos dois textos em causa, aponta um sistema-contexto novo, no extra-texto social, decorrente sobretudo do esmorecimento da crença nas transformações da sociedade portuguesa, esperadas na década de 40. O "novum" é, antes, o conjunto de acontecimentos do extra-texto social - referido no parágrafo anterior - sem que qualquer consciência individual consiga representá-lo, na sua totalidade, enquanto mundo conhecido. Ora, em termos de representação literária, este aspecto pode constituir uma das actualizações da estrutura narrativa dialógica. De facto, Philippe Hamon chama a atenção para "a neutralização dos sistemas avaliativos" devido à indeterminação do sujeito do enunciado e da enunciação, o que produz "um universo normativo contraditório, sem sujeito", próprio do texto polifónico ⁽³⁴⁾. Também Julia Kristeva refere que o dialogismo estudado por Bakhtine e semelhante ao diálogo socrático - ao implicar a "aniquilação da pessoa" - institui uma lógica narrativa não monológica em que "os sujeitos do discurso são não-pessoas, são entidades anónimas, escondidas pelo discurso que as constitui" ⁽³⁵⁾.

Em termos da história literária europeia, verifica-se que a personagem de muitos textos ficcionais do último pós-guerra se encontra esvaziada das componentes que lhe eram tradicionais: a individual e a psicológica. Esvazia-se pela penetração das instâncias sociais que predominam em relação à capacidade

cognoscente da consciência individual. Veja-se a consubstanciação destes aspectos na constituição da personagem dos textos em estudo: a vida actual de João (em Abril de 57) não tem contornos definidos. O leitor não sabe onde vive nem como vive; desconhece a sua vida pessoal e afectiva, tal como a sua vida profissional. Sabe apenas certas características individuais que são mais negativas do que positivas: o desencanto, a indiferença afectiva e a tristeza. Pelo enunciado narrativo, o leitor sabe ao certo que João tem um automóvel onde se desloca e que tem apetrechos de pesca que lhe permitem pescar e ter a certeza de ser bem sucedido, ou seja, que lhe asseguram o controlo técnico da natureza.

Observações semelhantes podem ser feitas a propósito do narrador-personagem de *D.*. Trata-se, também esta, de uma personagem esvaziada das componentes psicológica e individual. De facto, o narrador-personagem ("versão" posterior de João) difere deste último por ser escritor (ainda que escritor que se adia, conforme comenta J.C.P. em *E Agora, José?*) e não apenas um desocupado-diletante com privilégios sociais. No entanto, o leitor desconhece as raízes familiares ou sociais desta personagem. Deste modo, o seu desenraizamento é mais marcante, se se fizer excepção à cumplicidade de classe em relação a Tomás Manuel. De resto, esse desenraizamento e transitoriedade são anunciados na introdução ao romance, no capítulo zero (se assim o podemos chamar) que inicia pelo "Cá estou", o regresso um ano depois do primeiro contacto com a Gafeira. A personagem, que se apresenta ao leitor, é um Autor preocupado com a vida à sua volta e que procura apoio, para o seu saber, nas palavras de um autor anterior que escreveu sobre a Gafeira. Este autor textual é um visitante, isto é, um forasteiro na terra sobre a qual irá escrever: "Sou um visitante de pé (e em corpo inteiro, como numa fotografia de álbum), um Autor apoiado na lição do mestre." (*D.*, 10). Esta referência à "palavra veneranda de certo abade" (*D.*, 9) é irónica - e paródica, como veremos - porque o sujeito da enunciação não parte de nenhum saber anterior e não institui nenhum conhecimento sistemático da Gafeira ou dos donos da Casa da Lagoa.

Em termos de uma individuação autonomizada, João ainda é uma personagem com alguns elementos individualizantes como o seu extremo desencanto e a consciência da impossibilidade de empenhamento em relação ao mundo circundante. Não se notam porém semelhantes elementos individualizantes no narrador-personagem, mas antes um maior desvanecimento quanto a um possível processo clássico de personalização. Ora, a primeira pessoa narrativa, que regista textualmente o narrador de D. (ao contrário de João que é representado na terceira pessoa por um narrador heterodiegético), poderia implicar uma individualização evidente pelo facto de se tratar de um narrador homodiegético que, por vezes, também é autodiegético quando enuncia o presente da narração, um ano após o encontro com os senhores da Lagoa. Mas, para que a individuação acontecesse, seria necessário um conjunto de vectores pressupostos na enunciação de que decorreria uma constituição de uma individualidade. Ora, como já referimos, os enunciados em estudo instituem uma descrença nos vectores puramente individuais, não porque outros valores positivos (que se oporiam a estes) tomassem esse lugar mas especialmente porque se dá o reconhecimento de que a sociedade contemporânea não permite já a individuação do sujeito no sentido moderno, a saber, aquele que é constituído a partir da autoconsciência. Os acontecimentos sociais são entendidos como particularmente avassaladores, totalitários acabando por inviabilizar o florescimento de um valor civilizacional da modernidade que é a afirmação da subjectividade individualizada.

De facto, o sujeito, tal como é pensado pela modernidade, já não se define por referências transcendentais (que o configurariam como uma entidade estável) mas define-se por uma auto-reflexividade que o remete sucessivamente para si próprio e para o mundo objectivado pela razão como instância regulamentadora. No entanto, o que o pensamento do último pós-guerra afirma é que "o homem moderno, corpo sem alma, levado por forças hostis, em definitivo não era mais do que o que aparentava ser de fora. O torpor inexpressivo, a imobilidade que um olhar superficial podia observar no seu rosto quando se abandonava a si mesmo, não

ocultavam movimentos interiores." ⁽³⁶⁾ A observação é de Nathalie Sarraute, num texto inserido em *A Era da Suspeita* (1956), obra que é constituída por um conjunto de ensaios sobre o aparecimento do que ficou conhecido pelo "novo romance", como a própria autora afirma no Prefácio.

Para este trabalho, a obra é interessante sobretudo pela caracterização do contexto sociocultural em que se insere o que N. Sarraute chama a crise do "psicológico" ⁽³⁷⁾ - que a autora articula com a ausência de intervenção do homem no mundo, ou seja, com o seu esmagamento pelos factores histórico-sociais - proveniente, segundo a sua opinião, da descoberta de que a verdade e a autenticidade, procuradas e registadas pelo romance dito psicológico da década de 20 (de que os romances de Proust são exemplo paradigmático), não passavam de uma interpretação culturalizada da realidade, entre muitas outras possíveis. O mundo real - que este romance quis representar através da chamada análise psicológica, do monólogo interior - tem estratos múltiplos até ao infinito. Foi sobretudo a psicanálise que demonstrou a ineficácia da introspecção clássica e, diz N. Sarraute, foi neste contexto de descrença que o "homo absurdus" fez a sua entrada na literatura. O homem absurdo surge nos romances de F. Kafka (que aparece como precursor) ou, então, em *O Estrangeiro* (1942) de Albert Camus, cujo protagonista é caracterizado por um esvaziamento psicológico e subjectivo.

Para Sarraute, o universo social, destituído de representação psicológica adequada e de propósitos racionalizáveis e humanistas, configura o ser humano, que o habita, como um "corpo sem alma" devido a uma espécie de "nada" que tomou posse do seu ser. Na mesma linha de reflexão, já tínhamos referido a destituição de qualquer tipo de "profundidade" - excepto a duração do "tempo esquecido" - anotada por Roland Barthes nos romances de Robbe-Grillet.

Realce-se a conclusão de N. Sarraute no seguimento das suas reflexões: a dimensão psicológica clássica não regista nos textos literários a subjectividade em termos de uma autenticidade afirmada porque a autoconsciência individual é tecida por uma rede de opiniões convencionais que cada sujeito aprende no grupo social a

que pertence e que implica uma anulação de individuação. A autora refere uma quase total "ausência de si mesmo" (38), reflexão que levanta a questão da "divisão social do trabalho linguístico" - já referida por nós -, consubstanciada na adesão epistemológica a práticas da língua de cada comunidade (Hilary Putnam).

A referência a "uma civilização mecânica" (39), que anula o homem moderno, insere este conjunto de textos ensaísticos de N. Sarraute na crítica à democracia das sociedades industrializadas. De facto, certo pensamento do pós-guerra europeu produziu uma crítica bastante radical em relação às sociedades capitalistas que tentavam o caminho da reconstrução económica e social após a Segunda Guerra Mundial. J.C.P. também se inscreve, tal como N. Sarraute (e muitos outros autores do mesmo período), na linha de uma contestação da sociedade ocidental contemporânea, marcada pela democracia e pelo capitalismo. Poderemos afirmar que tais considerações põem em causa uma modernidade social - cujo projecto, para Lyotard, por exemplo, foi liquidado pelos acontecimentos do nazismo (40) - e afirmam, por contraposição, uma "modernidade" de carácter estético (dissociada da modernidade política e social) que nos parece presente nos romances ditos existencialistas, no novo romance e nos romances portugueses constitutivos do sócio-código pós-neo-realista (a que nos referimos anteriormente).

A este propósito, lembre-se um texto longo de J.C.P. "Conversações com o Homem a propósito dos Outros", texto centrado na referência à procura de Elio Vittorini - na escrita dos seus romances - de uma nova sintaxe da era industrial, i. e., do que Vittorini chamou "a essência da realidade industrial" (A.J., 83). É um texto que passa também por reflexões sobre Marguerite Duras, R. Vailland, E. Hemingway, Pavese e o cineasta Antonioni que J.C.P. considera o melhor narrador da "paisagem do Tempo Industrial" (A.J., 85).

Mas o que a nós nos interessa são as considerações de J.C.P. sobre o tempo industrial e sobre o que o autor chama os "sinais culturais de um *habitat* desfigurado" (A.J., 89). Com efeito, todo o texto é um conjunto de interpretações dos sistemas-contextos socioculturais do pós-guerra europeu. Ora, a interpretação

desses sistemas, por parte de J.C.P., é formulada através de termos tais como: "despersonalização" (A.J., 81 e 89); "perda de identidade" (A.J., 89), "desfigurado" (A.J., 88-89); a "abstractização das formas e dos sentimentos" (A.J., 88); o "espaço automatizado" (A.J., 86); "uma paisagem sem alma" (A.J., 90); o "abstracto", o "Nada" (A.J., 90); a "multidão solitária" (A.J., 76 e 91); a "neutralização das oposições" (A.J., 93).

Por último (não correspondendo ao final do texto), J.C.P. conclui a sua interpretação sobre a sociedade ocidental contemporânea nos seguintes termos. De facto, o autor considera que esta sociedade é: "uma Europa economicamente privilegiada. Privilegiada em quê? Na técnica e na solidão, dir-se-á: e é por isso que se instala assim no tédio, na *noia moraviana*" (A.J., 87).

É evidente que o Portugal das décadas de 50 e de 60 é um país periférico em relação a esta Europa economicamente privilegiada. No entanto, as personagens pertencentes aos estratos privilegiados surgem representadas, nos dois romances em análise, como seres entregues à incomunicabilidade e a uma solidão misturada com o tédio que J.C.P. aponta como configuradores das intrigas dos filmes de Antonioni "A Noite" e "O Eclipse". Com efeito, João e Guida (A.A.), tal como Tomás Manuel e M.M. (D.) também se encontram, tal como as personagens de Antonioni, "emparedados na incomunicabilidade entre o sujeito e o objecto, entre o pensamento e a realidade, (...)" (A.J., 87).

De facto, e como já analisámos, estas personagens encontram-se desindividualizadas - ou detentoras de uma individualização aparente e ilusória - devido ao facto de não se confrontarem com a realidade existente. Uma individuação autêntica só se daria se houvesse uma interacção dinâmica entre o real e o indivíduo. Essa interacção não se chega a dar visto que qualquer alteração do real parece impossível. Em A.A., o texto ficcional refere a falta de interacção entre o indivíduo e a realidade social pela referência ao "raciocínio concêntrico, aquele que se reduz ao próprio raciocínio" (A.A., 127) ou pela referência à imagem da garrafa com o rótulo representando a própria garrafa até à extinção da imagem.

Ambas as referências aludem a um tipo de comportamento civilizacional, que é característico do tempo industrial, cujas coordenadas se abstractizam e se neutralizam cada vez mais até à indiferenciação dos valores. A outra referência - que é um comentário de João em diálogo com Guida pressupõe o contexto social e político de Portugal em 1957: "Quando um país não nos dá oportunidades de agir, contentamo-nos em pensar" (A.A., 128). Por conseguinte, surgem enunciados explicitamente neste texto ficcional, os dois factores justificativos da ausência de dinâmica transformadora da realidade vigente: as características da sociedade ocidental industrializada e a disjunção entre o pensar e o agir. Repare-se que se é verdade que, por um lado, podem ser considerados factores de ordem civilizacional (presentes em todas as sociedades ocidentais), por outro lado, alguns aspectos desses factores são radicalizados (e outros distorcidos) pelo carácter totalitário do regime vigente em Portugal.

1.3. O discurso de "transindividualidade" (a "desfundamentalização do sujeito")

Os modos dominantes de apreensão da realidade, na sociedade contemporânea, já não permitem uma individualização da pessoa visto que a interpretação dos acontecimentos sociais, o mundo sensitivo e afectivo e ainda o âmbito da acção se encontram totalmente socializados. É esta a tese da obra *Do sentir* de Mario Perniola em que o autor considera que as três instâncias referidas, correspondentes aos domínios da ideologia, das emoções e dos afectos e da burocracia, já não pertencem a uma consciência individual, a um eu-sujeito - ambos tornados instáveis e provisórios, quase pseudo-entidades - devido a uma socialização generalizada que torna o mundo como uma unidade do já pensado, do já sentido e do já feito. Para este autor, trata-se da nossa condição actual que começou a delinear-se na primeira metade do século XX mas só depois de Maio de 68 é que tomou os contornos mais definitivos da anulação da individualidade - decorrente,

segundo o autor, de uma "reificação do homem" - e a sua substituição pelo que o autor chama "um horizonte mais geral, impessoal e suprapessoal, no interior do qual já não há lugar para um sentir que provém de cada um em particular" (41). Assim, "tal unidade não pertence a uma singularidade, a uma interioridade, mas ao mundo, à sociedade. Os opostos confundem-se entre si: regressam as mesmas coisas, porque tudo é já dado e disponível" (42).

Estas considerações têm subjacentes pressupostos básicos similares à configuração da "indiferença", nos romances existencialistas, tal como é pensada por Pierre V. Zima e à configuração da "crise do psicológico" pelos textos ensaísticos de Nathalie Sarraute. Note-se que a todas estas considerações não é alheia a predominância da percepção desindividualizada do mundo visto que o que é visto e registado foi já objecto de uma socialização, como afirma Perniola, factor que se articula com a impossibilidade de acção transformadora da realidade estabelecida.

No mesmo sentido, ainda que colocando-se na área específica da filosofia, vão as considerações de Michel Meyer, em *A Problematologia*, que insistem na "morte do sujeito" no sentido cartesiano (43) a que não é alheio o existencialismo. Trata-se, quanto ao autor, de uma desfundamentação do sujeito "puro, dito "transcendental" ou ainda "consciência de si" como síntese universalizante (44). Habermas considera que, nesta atitude, está em causa a crítica à filosofia da consciência ou do sujeito entendida como a primazia da subjectividade na constituição do sujeito cognoscente - que é constitutiva da "autofundamentação da modernidade" (45). Numa outra linha de tradição, a do pragmatismo norte-americano, também o pragmatismo jamesiano e o deweyano propõem o abandono do que Dewey chama "a teoria contemplativa do conhecimento" (46), aspecto que desenvolveremos mais adiante.

Note-se que M. Meyer refere que a morte transcendental do sujeito cartesiano - que origina uma "metafísica negativa" - torna-o objecto da ciência tal como outras realidades empíricas, restando apenas "sujeitos empíricos" (47). Para

Meyer, é este o pressuposto subjacente ao pensamento de Foucault.

Ora, o pensamento de Foucault - não sendo o único - é o que reflectiu, de um modo mais radical, sobre a noção de subjectividade individual (no sentido moderno) como uma das convenções da época burguesa devido ao facto de a sua teoria partir exactamente do pressuposto de uma "desfundamentalização do sujeito" moderno ⁽⁴⁸⁾.

Deste modo, para Foucault, a formação sociocultural da sinceridade surge, a partir do século XVIII, como um instrumento da constituição do indivíduo enquanto revelação da verdade do sujeito. Em *A Vontade de Saber*, este autor caracteriza o aparecimento do que chama a confissão-verdade que, na literatura moderna, surge consubstanciada em textos que formulam uma individuação através de um discurso pessoal como a expressão única e insubstituível de um auto-conhecimento autêntico: "de um prazer de contar e de ouvir, que estava centrado na narração heróica ou maravilhosa das provas de bravura ou de santidade, passou-se para uma literatura ordenada à tarefa infinita de fazer erguer do fundo de cada um, entre as palavras, uma verdade que a própria forma da confissão faz cintilar como sendo o inacessível" ⁽⁴⁹⁾.

Note-se que o confessionalismo, centrado na sinceridade pessoal e na crença de uma individualização como revelação e constituição da verdade do indivíduo, corresponde originariamente à afirmação romântica da natureza humana concreta e particular por oposição à configurada pelo classicismo. Mas o confessionalismo é, para Foucault, sobretudo um dispositivo predominante nas estruturas sociais a partir do final do século XVIII ⁽⁵⁰⁾. Trata-se, assim, de um processo civilizacional decorrente do que, por exemplo, Adolfo Casais Monteiro designa por des-sacralização do mundo ou a "desdivinização das ideias" operada pelo discurso da modernidade ⁽⁵¹⁾.

Assim, a confissão - segundo a interpretação de Foucault - de início libertadora em relação às estruturas clássicas, vai-se tornando num dispositivo de integração social, num efeito de um poder tornado invisível porque naturalizado

pela cultura ⁽⁵²⁾. Ora, para Foucault, o núcleo fulcral a desmascarar consiste no reconhecimento do facto de que a possível produção da verdade, daí resultante, não constitui em si toda a verdade mas afinal apenas constelações históricas das relações sociais estabelecidas. O autoconhecimento, que o sujeito deseja atingir - considerado confessional ou intimista -, surge afinal, nesta nova perspectiva, como a possibilidade de manifestação da subjectividade multifacetada e impregnada de significações múltiplas mas incapaz de um sentido unívoco de verdade individual.

A este título, as *Confissões* de Rousseau constituem um exemplo paradigmático. Considerado pelo código romântico como uma obra em que avulta a sinceridade de um eu que se conhece e que se quer dar a conhecer aos seus semelhantes "em toda a verdade da natureza" ⁽⁵³⁾, passa a ser recebido por vários autores - cujo pensamento desfundamentalizou o sujeito cartesiano - como o exemplo mais acabado da impossibilidade do autoconhecimento sincero e intimista. Veja-se o exemplo da interpretação de Maurice Blanchot que situa o confessionalismo de Rousseau num contexto de desdobramento contínuo da subjectividade individual. Deste modo, este autor afirma que Rousseau, por ser o primeiro a iniciar essa tradição, caiu na imprudência de "ter pretendido ser um em vez do outro" ⁽⁵⁴⁾ propondo a si mesmo uma tarefa infinda a que o ensaísta chama "a paixão errante" ⁽⁵⁵⁾.

De facto, o confessionalismo tem vindo a ser entendido, no ensaísmo e na produção literária pós-romântica, como uma convenção literária e sociocultural, similar (pelo seu carácter codificado) a outras convenções do classicismo que, segundo a visão romântica, tinham impossibilitado a constituição do indivíduo.

No domínio da produção e da crítica literárias, a crítica ao confessionalismo constitui-se a partir das reflexões acerca da autenticidade opostas às noções românticas de verdade e de sinceridade individuais. Ora, a autenticidade foi reivindicada por vários escritores pós-românticos e modernistas que defenderam explicita ou implicitamente a "insinceridade", a ideia de impersonalidade ou a "despersonalização", conforme nos adverte o estudo de Adolfo Casais Monteiro ⁽⁵⁶⁾.

Não é nosso objectivo, neste trabalho, dilucidar a distinção entre os três termos referidos no parágrafo anterior nem traçar as etapas do aparecimento histórico-literário de cada um deles, tarefa a que, aliás, o estudo de A. Casais Monteiro procede. Importa-nos, no entanto, realçar a noção de "capacidade negativa" (expressão de Keats) consubstanciada na discursividade não-pessoal ou transindividual do texto literário. Trata-se assim de uma enunciação desindividualizada que pode ser articulável com o que Roland Barthes chama "o subjectivismo do não-sujeito" ⁽⁵⁷⁾ pela anulação da subjectividade do subjectivo, do impressionismo, ou pela contraposição da objectividade do objectivo característica do cientismo, conforme reflecte Eduardo Prado Coelho ⁽⁵⁸⁾.

É o estudo de Adolfo Casais Monteiro que articula esta subjectividade do não-subjectivo ou sem individualização - que o ensaísta considera constituir uma terceira voz como superação do egocentrismo romântico e como afirmação de realidades imaginárias ⁽⁵⁹⁾ - com a noção de ironia como possibilidade de autenticidade, aspecto que desenvolveremos em relação a D..

Por último, consideraremos Vattimo que, fazendo a apologia do niilismo como a nossa única possibilidade de liberdade ⁽⁶⁰⁾, apresenta o sujeito, formulado pelo pensamento ocidental humanista enquanto uma entidade unificada a partir da hegemonia da consciência individual, como uma noção convencional que tem vindo a entrar em crise. Este autor articula a crise do sujeito burguês e cristão (o sujeito transcendental) com as experiências artísticas da dissolução do eu a que Foucault chama "a absoluta dispersão do homem" ⁽⁶¹⁾.

De facto, Vattimo acentua a importância do múltiplo, na configuração do sujeito individual contemporâneo na esteira do pensamento nietzschiano:

"o homem pode despedir-se da própria subjectividade, entendida como imortalidade da alma e reconhecer que o eu é, mais propriamente, um feixe de "muitas almas mortais", exactamente porque a existência na sociedade

tecnologicamente avançada já não se caracteriza pelo perigo contínuo e conseqüente violência" (62).

CAPÍTULO DOIS: A Potência de Não Ser

2.1. A enunciação irónica de uma diegese abstracta

Verifica-se, em **D.**, um tipo de enunciação que é a enunciação irónica que produz uma diegese abstracta. Esta enunciação - que é da responsabilidade do narrador homodiegético - significa o distanciamento e o isolamento em relação à comunidade (a Gafeira), posição que caracteriza a voz do narrador quer como personagem deuteragonista quer em termos de instância narrativa.

A enunciação irónica é justificada sobretudo pela verificação do desconcerto do mundo provocado pela teia de contrastes flagrantes entre universos diegéticos. Esta problemática tem paralelo na descoincidência de mundos em **A.A.**. Mas, em **D.**, os vários universos entram em confronto pela enunciação de um narrador homodiegético. É esta modalidade de focalização - ao tornar manifesto no texto o momento da enunciação - que, ao narrar sem selecção os vários universos, inviabiliza um hipotético sentido primordial e globalizante do mundo. Em **A.A.**, pelo contrário, a voz do narrador heterodiegético representa dois universos que entram em contacto mas que não comunicam entre si. O único discurso avaliativo é proveniente da aliança focalizadora João-narrador que exprime, ainda que raramente, uma compreensão mais alargada dos dois universos.

Ora, em **D.**, como todos os universos são registados na multiplicidade de perspectivas possíveis por um narrador homodiegético, esses campos semânticos interpenetram-se e não se excluem. O contraste entre universos contraditórios é anotado apenas pelo sujeito da enunciação como coexistência tornada indiferente e trivializante, o que neutraliza uma possível colisão e respectivo conflito. Recorde-se que uma noção recorrente na anotação do real, por parte do narrador, é o "tudo, tudo abstracto" (**D.**, 171). E ainda: "Tudo abstracto: tempo, recordações, velho, lagoa" (**D.**, 170). Lembre-se ainda a anotação do narrador sobre "a paixão do nada, do pormenor" e "o detestável gosto do chamado presente intemporal" (**D.**, 171),

referidos como eixos pertinentes da sua atitude de narrador.

A enunciação irónica provém da impossibilidade de resolução final das contradições, aspecto que, por sua vez, abstractiza a informação diegética veiculada pelo texto. Assim, o contraste entre o ruralismo português (e respectivo marialvismo) e o avanço tecnológico do mundo ocidental é anotado pela integração textual de fragmentos do jornal da tarde lido pelo narrador-personagem. Aliás, esta intertextualidade surgirá intermitentemente no relato fragmentado da tarde e da noite do primeiro dia passado na Gafeira relativo ao presente diegético do romance.

A notícia de um lavrador que festeja, de um modo patriarcal, o nascimento de um filho varão constitui um comentário, por analogia, ao tipo de cosmo de Tomás Manuel que, tal como este lavrador, sonha fazer um homem à sua maneira: "Sei como é fundo neles, e constante, e magoado, o sonho de fazerem um homem à sua maneira, ensinando-lhe mundo e mulheres" (D., 151).

Entretanto, a notícia do lavrador irá contrastar com o fragmento referente a Edwin Aldrin, o cosmonauta americano. Este é em si mesmo um signo do progresso tecnológico e do futuro do mundo mas a sua existência contrasta com a do lavrador patriarcal que, por sua vez, é signo de um mundo rural e pré-moderno condenado ao desaparecimento.

Tal como, em A.A., ao fazer coexistir cronologica e geograficamente dois universos totalmente diferentes (que se ignoram na sua cegueira), o narrador regista a fragilidade da razão e da significação de cada um deles - pois um nega o outro sem disso terem consciência - em D., esta técnica de significação é radicalizada pelo distanciamento do narrador que enuncia de um modo irónico a coexistência absurda de universos contraditórios e incomunicáveis. Ainda que o cosmonauta seja um representante da "humanidade em esfuziante propulsão" (D., 152), não é portador de progresso humano efectivo. De facto, o narrador apresenta dois homens confiantes neles próprios e no mundo que cada um é e representa mas o seu tom irónico significa a ausência de modificação em termos qualitativos da realidade existente.

O episódio da jovem das calças de amazona - que joga bridge na mesa do fundo da sala de jantar da pensão de caçadores - é um outro exemplo da coexistência de mundos que se ignoram entre si. Com efeito, a jovem é descrita e vista enquanto espectáculo. Na descrição da jovem perpassa ironia em relação aos sinais de beleza e de juventude da rapariga mas também em relação ao facto desta personagem acessória se configurar como uma rapariga independente. Afinal esta rapariga é jovem, bela e independente, não por atributos que a individualizam - que, se fossem reconhecidos enquanto tal, a distinguiriam e a tornariam digna de interesse ou de apreço - mas apenas por atributos que constituem "sinais de casta" previsíveis tal como (mas em sentido oposto) os sinais detectados nas raparigas da aldeia (Gafeira) que as tornam viúvas-de-vivos devido à emigração dos maridos, integrando cada uma delas num tipo de mulher que exclui qualquer traço que as individualize. Com efeito, o narrador emprega a expressão "semelhanças distintas" da jovem em questão num contexto de distinção social e não de uma individualização:

"Pedigree dos bem-nascidos, chama-se a isso, é daí que vêm as semelhanças que distinguem. Basta passar em revista a mesa do fundo para ver como todo o grupo exhibe sinais de casta, a começar pelo cavalheiro de bigode à camponês e casaco de pele de cavalo" (D., 209).

A enunciação irónica, que é um comentário ao narrado e ao descrito, constitui-se como uma das manifestações da descrença por parte do narrador em relação aos atributos visíveis de cada universo representado, enunciação que produzirá distanciamento crítico da parte do leitor. Trata-se claramente de uma interferência do plano do discurso no plano da história tornando manifesta a instância narrativa. De facto, a ironia é uma técnica de significação que marca a

distância do sujeito da enunciação em relação ao enunciado fazendo com que, nesse espaço narrativo, surja uma auto-reflexividade metaficcional própria da paródia que pode contribuir para a abstracção da diegese. Assim, por exemplo, a jovem das calças de amazona, que foi representada através de várias perspectivas, através de uma sobreposição de dados de informação diegética (o seu estado social; o seu meio familiar previsível; a sua beleza e juventude estereotipadas e, finalmente, a evocação, por associação e semelhança, de um dado da intriga que é o corpo de M.M.), torna-se, no final do fragmento, uma peça admirável de museu (um quadro) na medida em que a sua configuração foi petrificada pela enunciação irónica:

"Além, na parede do fundo, têm uma peça admirável, a Jovem Jogando Bridge entre Caçadores, mas, aviso desde já, não vem no catálogo. Também não se lhe conhece a biografia, lamento muito. E como sem biografia não sabem viver os guias de museu, o melhor é sentarem-se, meus senhores" (D., 221).

Como Philippe Hamon observou (na esteira de outros autores como M. Riffaterre), a ironia e o humor têm sempre uma função narrativa importante. A sua enunciação representa "um princípio de desestabilização avaliativa sem funcionalidade narrativa importante" em termos de uma diegese fechada mas que contribui para um procedimento já mencionado por nós "a desfocalização do espaço normativo-avaliativo da narrativa" pela "hipertrofia de universos avaliativos" estabelecendo assim "um horizonte de expectativa problemático" no leitor ⁽¹⁾.

Assim sendo, a ironia é um dispositivo narrativo que funciona num nível puramente semântico pela enunciação da possibilidade de ler-ver o mundo de um modo distanciado. Noutra nível, respeitante à estrutura textual narrativa, este tipo de enunciação consubstancia-se no fluxo discursivo de reflexão por parte do narrador sobre o que é narrado, produzindo uma diegese aberta e abstracta.

2.2. O procedimento analógico da memória

Sabe-se que entre o "Cá estou" com que D. se inicia até o "Sono..." com que acaba, a enunciação romanesca não constitui de um modo fechado os elementos do universo diegético: as personagens não adquirem configurações de retratos romanescos; a intriga não constitui uma acção fechada; o espaço adquire uma figuração fragmentária e o tempo constitui-se como uma temporalidade circular própria das mitificações de uma socialidade entre uma cultura rural e outra citadina.

O registo dos acontecimentos-em-si confere ao enunciado deste texto uma descontinuidade narrativa que irá impossibilitar qualquer estrutura estável a nível da narração. Assim, o registo dos dados do real não seleccionados produz uma formulação pluridiscursiva de carácter transindividual enquanto coexistência de uma multiplicidade de pontos de vista sobre o real.

Com efeito, a presença do sujeito da enunciação afirma-se pela notação da visibilidade do mundo à sua volta segundo um critério de notação da simultaneidade de espaços, de tempos e de pontos de vista vários sobre os universos diegéticos. É apenas nesta medida que o narrador homodiegético se vê viver a si mesmo. De facto, a marca personalizada deste narrador aparece sob a forma de uma acumulação civilizacional anotada a partir de perspectivas heterogéneas sobrepostas que distorcem a factualidade e que desarticulam a narrativa, tornando-a descontínua pela ausência de esforço cognitivo, de pendor demonstrativo e ainda pelo desvanecimento de uma progressão finalística, aspectos presentes num texto realista ou neo-realista.

No texto analítico deste romance, o autor empírico refere "o caos apaixonado" que cerca o narrador e que o leva a uma escolha de um "distanciamento interessado" (A.J., 170). Com efeito, esta atitude narrativa releva do que Norbert Elias entende como o "acto de desprendimento" na observação de outros e de si mesmo que é próprio da diferenciação individualizada do processo

civilizacional dos tempos modernos ⁽²⁾. No entanto, a diferenciação individualizada é desacreditada pelo discurso transindividual - em que o sujeito moderno sofre uma desfundamentação - visto que este narrador não regista uma percepção subjectiva do real mas, antes, uma percepção desindividualizada do mundo. O que este narrador afirma discursivamente é a memória de um homem-só (ele próprio) que funciona numa imitação do processo psíquico real de uma pessoa, ou seja, funciona sem vector organizativo. É portanto uma memória involuntária que funciona por "significações disseminadas" ⁽³⁾, tomando a forma de um fluxo contínuo do pensamento.

Podemos considerar o núcleo diegético, correspondente ao presente da enunciação, constituído por uma tarde e uma noite passadas na Gafeira - um ano depois do encontro com o mundo de Tomás Manuel como a intriga secundária, a que utiliza o tempo linear e a representação sequencial de eventos. Poder-se-ia intitular "Viagem à Roda do Meu Quarto" (D., 171) numa clara intenção paródica do romance de Almeida Garrett *Viagens na Minha Terra* que, por sua vez, já parodia o romance de Xavier de Maistre.

A outra intriga, a central, é a do cosmo do delfim e, mais particularmente, o crime da Casa da Lagoa. Este núcleo diegético é reconstituído inteiramente pela memória do narrador-personagem, um ano mais tarde, com as subsequentes características de diferimento em relação aos eventos recordados. Trata-se de uma memória que funciona por associação de ideias, de signos. Por exemplo, no capítulo 9, a apetência da bebida ("Para ser franco, também agora me apetecia beber" (D., 117)), por parte do personagem-narrador, leva à recordação do episódio passado no *bodegón* de Tomás Manuel.

Como a memória funciona como um dispositivo de produção discursiva destituído de vector organizativo, surgem repetições de núcleos diegéticos em fragmentos textuais mas que não possuem entre si nexos de causalidade com vista a uma progressão finalística da narrativa. Em última análise, é o funcionamento da memória involuntária que, ao fornecer informações desordenadas, é responsável

pela fragmentação do conjunto ficcional . Por exemplo, o episódio da Dama das Unhas de Prata é narrado e repetido pelo menos duas vezes através da memória. Primeiramente, é o Padre Novo que se refere à biografia da manicura (Unhas de Prata) já anteriormente contada ao narrador-personagem por Tomás Manuel. Logo a seguir, e neste caso trata-se de uma variante da sequência narrativa, o narrador relembra a conversa com Tomás Manuel, um ano antes, sobre uma história de crime perfeito protagonizada pela mesma figura. Mais adiante, no episódio do passeio à lagoa, Tomás Manuel narra esta história como um exemplo de "mors post coitum", aliás também classificada deste modo pelo narrador. Por outro lado, este episódio serve de premonição a um outro, que é em si a intriga central, o crime da Lagoa em que uma das componentes principais é a "mors post coitum".

Assim, a memória desordenada é também responsável pela gratuitidade diegética ao registrar, sem economia ou estratégia, pormenores que são inessenciais para uma configuração diegética conclusiva. Exemplo explícito da gratuitidade é o Jogo do Olho Vivo, uma brincadeira verbal (segundo o narrador) praticada por este em conversas em tom irónico com Tomás Manuel ou com o Padre Novo. São conversas com humor que podem entrar na categoria do Jogo como um dos processos de diferenciação em relação à "ordem natural das coisas" e que, por essa mesma razão, constituem digressões decorrentes da enunciação irónica.

Como se sabe, a memória, usada como estratégia narrativa, pode não ser forçosamente um dispositivo a funcionar sem vector organizativo como é o caso do seu uso neste romance. Com efeito, inúmeros romances usam a memória como estratégia narrativa da progressão finalística própria da narrativa articulada e conclusiva de índole realista. Mas, no texto romanescos em análise, é a imitação do funcionamento psíquico da memória que vai determinar certas características da representação narrativa em causa tais como a caoticidade e a desarticulação da informação diegética.

Esta atitude narrativa é articulável com a recusa de um conhecimento sistematizado do mundo. Michel Maffesoli, na sua obra **O Conhecimento do**

Quotidiano, refere-se ao procedimento analógico em relação ao conhecimento, procedimento este que inclui a analogia, a metáfora e a correspondência. Segundo o autor, este procedimento conduz a um relativismo cultural (pouco usual na nossa civilização) e ao reconhecimento da "'ambiguidade fecunda' que está na origem de todo o processo civilizacional" (4). Trata-se, segundo este autor, de um procedimento que dá conta "do mundo fragmentado e polifónico que é o nosso" (5). Este procedimento opõe-se, segundo Maffesoli, à predominância da conceptualização abrangente e sistemática e à pretensão universalizante da nossa civilização que não passa da "generalização" de uma verdade local (6).

De facto, o procedimento analógico, característico do funcionamento da memória do narrador deste enunciado, significa a rejeição da causalidade globalizante como elo de ligação dos dados diegéticos. Trata-se de um procedimento narrativo que opera na zona indefinida de confluência de eventos passados, imaginados ou possíveis que são considerados de igual importância. A reconstituição pela memória do encontro do narrador com o universo de Tomás Manuel na Gafeira é feito durante a tarde e a noite passadas no quarto da pensão, na sala de jantar ou numa curta deambulação sem destino pela aldeia. Trata-se portanto de um tempo de lazer e de espera pelo primeiro dia de caça. Note-se que este tempo da personagem constitui um tempo insignificante, um intervalo da existência entre a sua provável vida em Lisboa e o primeiro dia de caça. Este tempo irrelevante para o narrador é uma das concretizações de uma atitude cultural e narrativa que valoriza pormenores considerados secundários sem que ocorra a narrativização de outros considerados principais e essenciais orientados no sentido da obtenção de um desenlace irreversível e conclusivo a partir da narração de núcleos diegéticos significativos.

Esta zona de indiferenciação diegética, constituída por componentes passadas, supostas e hipotéticas, vale ainda por uma outra deliberação, a de um descompromisso para com o real estabelecido, a nível social, visto que o enunciado não inscreve linhas de interpretação da realidade tendo subjacente uma doutrina

sociocultural de um grupo ou de um movimento literário. Trata-se, assim, de uma característica de distinção deste texto ficcional em relação ao código neo-realista.

Contudo, trata-se ainda de uma resposta - ainda que indirecta - à ordem social vigente em Portugal mas, desta feita, formulada através das estruturas narrativas e semânticas do enunciado sem um compromisso explícito pela vinculação a um código de concepção empenhada do fenómeno literário como o subjacente ao código neo-realista. É a própria metanarratividade que constitui uma desfocalização do espaço normativo-avaliativo da narrativa pela configuração de várias possibilidades do real.

A informação diegética fragmentada e descontínua - enunciada por um focalizador que ironicamente chama a atenção para os momentos de uma enunciação desindividualizada - pode significar uma crítica da realidade estabelecida na medida em que os mundos narrados já não têm uma correlação semântica de tipo mimético com o referente geográfico e social a que o texto narrativo alude.

Assim, em *D.*, o aparente descompromisso é sobretudo distanciamento em relação à realidade portuguesa vigente, inscrevendo uma recusa intransigente como a única representação possível da sociedade portuguesa ⁽⁷⁾. Este distanciamento "descomprometido" - que acaba por constituir uma forma de empenhamento - decorre da conjugação de dois factores importantes. O primeiro, a nível cultural, diz respeito ao novo sistema-contexto sociocultural europeu da década de 50 marcado pela descrença nas transformações sociais. O outro, de ordem político-social, diz respeito à última fase do regime político totalitário português. Com efeito, uma vez esgotadas as potencialidades culturais e políticas do período agitado de resistência mais activa, nas décadas de 30 e 40 (correspondente, em termos literários, ao código neo-realista), a resistência (a nível cultural) passou a uma fase marcada pela impotência e pela desesperança em que a transgressão artística se consubstanciou na inscrição individualizada de universos romanescos marcados pela alusão e pela "simbolização social" (Jean Bessière).

Veja-se, por exemplo, o modo crítico como Eduardo Lourenço se refere

aos textos literários da época como aludindo à realidade vigente, negativizando-a através de uma "boa consciência" que surge desfasada da realidade política nacional. Segundo este autor, são obras que não representam o drama da ordem salazarista na medida em que a "realidade real" foi vista "de fora" como se se tratasse de uma contingência e não de uma "ordem" política e social profundamente enraizada na sociedade portuguesa ⁽⁸⁾. Talvez este autor não tenha em conta a mudança de "sócio-código" (de neo-realista para pós-neo-realista) em que os "idiolectos" dos romancistas produziram "simbolizações sociais" - em que E. Lourenço vê apenas uma negatividade - e não representações de índole realista.

Só depois de findo este regime político é que foi possível ao autor, com **BPC**, representar "de dentro" a realidade vigente portuguesa através do focalizador que é um membro da polícia portuguesa e que assume como profissional um ponto de vista globalizante e sistematizado, coincidente com a "ordem" salazarista. Por conseguinte, ao contrário de **A.A.** e de **D.**, a focalização predominante em **BPC** não é decorrente de uma atitude narrativa pertencente à esfera da resistência e da crítica desse mesmo real vigente, considerado excepcional no quadro de uma Europa caracterizada pela reconstrução do pós-guerra e pela afirmação democrática. Neste romance, a realidade vigente surge como o único presente possível, ou seja, como o presente "naturalizado" pela aparente eternização de um regime totalitário.

2.3. A paródia do romance realista

Ao referir-se ao processo irónico no romance do século XX, Jean-Yves Tadié observa que este reside na enunciação e é instituído pela distância, pela denegação e por vezes pela destruição do texto, invertendo o valor do enunciado. Conclui o autor que, através deste processo irónico, o romancista contemporâneo, em vez de estar inteiramente na sua obra, pede-lhe afinal uma tarefa impossível ⁽⁹⁾, semelhante à "questão edipiana" reconhecida na literatura da década de 60 por Roland Barthes ⁽¹⁰⁾.

De facto, a enunciação irónica, quando se torna uma constante do texto romanesco, pode ser entendida como ênfase conferida ao contexto enunciativo, ou seja, um modo de auto-reflexividade através de registos metadiscursivos que chamam a atenção do leitor-receptor para a instância da narração. Note-se que, para uma autora como Linda Hutcheon, a metaficção contemporânea utiliza processos textuais relativos ao que considera serem as formas paródicas. A sua obra, **Uma Teoria da Paródia**, definindo a paródia nas várias formas artísticas actuais, traz-nos alguns conceitos e reflexões que permitem intensificar a compreensão de um texto ficcional como **D.**. Por exemplo, esta autora considera a ironia como a principal estratégia retórica utilizada pela paródia.

A ênfase dada ao contexto enunciativo pela enunciação irónica das formas paródicas - que Linda Hutcheon considera nuclear da paródia como género e constitutiva da sua pragmática - inscreve o texto numa codificação dupla na medida em que situa o texto na sua correlação formal e estrutural com outros textos de sistemas literários. Simultaneamente opera uma alteração desses textos - que são alvo da paródia - pela distância crítica e pela diferença irónica (frequentemente em termos de inversão). Neste sentido, são notórias as semelhanças entre esta definição da paródia e algumas das considerações feitas pelos formalistas russos sobre a literariedade. Daí que Linda Hutcheon relembre a teoria da paródia dos formalistas russos realçando o facto de que a auto-reflexividade das formas paródicas é, para esses autores, a manifestação do convencionalismo textual e da constante evolução literária.

No entanto, esta autora acrescenta, a nosso ver, uma perspectiva pragmática à perspectiva formal assinalada pelos formalistas russos. Ora, esta dimensão pragmática é uma inscrição do fenómeno da paródia num contexto mais alargado tendo em conta os efeitos práticos dos signos literários no leitor. Trata-se do que a autora chama "a intenção codificada" na medida em que o texto é portador de potencialidades intencionais só mais amplamente decodificadas pelo leitor. Aspecto que reitera a noção de que o texto se encontra situado tanto no acto de

enunciação como nos contextos históricos e ideológicos mais vastos pressupostos nos actos da sua reenunciação ⁽¹¹⁾.

Linda Hutcheon avança uma noção muito interessante que é a de "transcontextualização" proveniente de refuncionalizações ou reciclagens textuais. Note-se que este modo de inscrição do texto pode ser articulado, em vários aspectos, com o sócio-código pós-modernista tal como é concebido por Fokkema ⁽¹²⁾. Em primeiro lugar, a não selecção pós-modernista conduz a uma não discriminação, aspecto característico da inversão de que é exemplo flagrante a enunciação irónica em *D.* Em segundo lugar, o código textual pós-modernista é revelado no conteúdo manifesto do enunciado tal como opera a estruturação temática e formal da paródia. Em terceiro lugar, o realce que é concedido ao papel do leitor, no texto pós-modernista, devido a um desejo democrático de extensão de responsabilidades e de direitos articula-se com "a intenção codificada" de Linda Hutcheon que inclui o leitor no processo de decodificação. Lembre-se a consideração de J.C.P. sobre o papel da leitura como uma segunda criação visto que, segundo o autor, o processo criativo nunca se pode considerar encerrado.

A "transcontextualização", operada pela paródia, permite enquadrar mais cabalmente, neste romance, processos de integração e de deformação que dizem respeito ao código neo-realista e a outros do código realista. Esclareça-se desde já que o termo paródia não significa, para Hutcheon, uma imitação ridicularizadora ou satírica do texto ou dos textos parodiados. Trata-se antes de uma "repetição com distância crítica que marca a diferença em vez da semelhança" ⁽¹³⁾, fazendo com que não haja verdadeiramente desvalorização quer da paródia quer do texto parodiado. Assim sendo, a paródia institui um tipo de continuidade dos códigos literários visto ser "uma transgressão autorizada". Esta perspectiva reinterpreta a noção de mudança de paradigma, instituída pelo sócio-código pós-neo-realista (em relação ao neo-realismo), como uma "distância crítica" no que toca às crenças na "história unitária" e no progresso enquanto concretização de um fim como melhoramento da condição humana ⁽¹⁴⁾. De facto, pode-se argumentar que, em *D.*, os procedimentos

textuais parodiados instituem uma continuidade - verificável pelo "legado neo-realista" como ponto de referência da narrativa em análise - mas que, simultaneamente, implicam a descontinuidade a um nível mais amplo, o da representação ideológica pois, como temos vindo a analisar, este texto romanesco inscreve uma descrença no humanismo consubstanciada na crise do sujeito tradicional e no apagamento da expectativa de uma transformação da sociedade portuguesa.

A paródia pode espelhar uma desintegração de condições históricas e sociais anteriores sem que haja outros sistemas-contextos socioculturais que se lhe possam substituir imediatamente. De facto, a noção de perda de uma anterior crença humanista - que se exprimia na continuidade da História e do progresso da humanidade, aspectos assentes na unidade do sujeito-indivíduo protagonista de uma praxis social - não é alheia à argumentação de Hutcheon sobre a paródia, visto que esta forma textual significa "uma crise em toda a noção do sujeito como fonte coerente e constante de significação" ⁽¹⁵⁾ pela rejeição da concepção romântica do texto literário que é atribuído a apenas um indivíduo, o seu autor.

A paródia também pode reflectir o facto de ainda não existir um novo código literário. Assim, sendo mais um género do que apenas um técnica (como L. Hutcheon defende), a paródia pode permitir uma radicalização de características do código parodiável. Parece-nos ser esta uma das características da "transcontextualização" efectuada pelo enunciado romanesco de **D.** na medida em que a enunciação inscreve uma recodificação radicalizada de aspectos da representação narrativa neo-realista como o pendor anti-idealista e o pendor anti-romântico.

Em primeiro lugar, as individuações das personagens - em especial a do focalizador do enunciado são desvanecidas uma vez que as personagens não surgem portadoras de uma subjectividade individualizada no sentido de enunciarem por si próprias um discurso autónomo e interpretativo do mundo. Os discursos das personagens são sempre uma elaboração por absorção e por sobreposição de

informação enunciada por outrém. Neste sentido, este texto romanesco radicaliza de um modo irónico, uma característica latente do código realista, a saber, a representação do já-dito, ou seja, a inscrição dos discursos já socializados cujo actantes são entidades colectivas e não individualizadas. Quer dizer: a enunciação irónica do narrador institui um contraste paródico - decorrente da pluralidade de códigos socioculturais de referência -, ao inscrever muito frequentemente as proveniências "socializadas" dos discursos, não elidindo as contradições discursivas nem a sua transindividualização. Note-se que as considerações de Philippe Hamon sobre o que designa pelo "projecto realista" vão nesse sentido. Trata-se, segundo este autor, de um projecto fascinado pelo "le réel déjà-écrit, le réel en tant qu'il est support concret de paroles, d'inscriptions et d'écritures, le réel déjà sémiotisé (...). Le texte ne pouvant copier et reproduire que du texte, l'auteur réaliste va, avec une prédilection particulière, prélever dans le réel les éléments scripturaires de ce même réel" (16).

É ainda Philippe Hamon que, num outro texto, chama a atenção para o que considera ser "um certo desaparecimento qualitativo e funcional" da personagem-herói (ou mesmo de personagens secundárias) na narrativa realista visto que a convenção realista aponta a necessidade de representação de uma determinada sociedade de referência e de uma prática social própria (17). Este autor refere, num outro texto, a descontinuidade da vida afectiva e psicológica da personagem do romance realista oitocentista (18) como consequência da predominância da representação do espaço social (factor que secundariza, deste modo, a constituição do retrato de personagem apontada por outros autores como V. M. de Aguiar e Silva). Trata-se da "diferença" realista em relação a outros códigos literários que, para Claude Duchet, se caracteriza pela "socialização da totalidade do espaço diegético" (19).

A descontinuidade na constituição do narrador-personagem é notória em D. (como já analisámos) na medida em que surge como uma entidade desindividualizada pela "transcrição" do já-escrito de um mundo codificado. O que

torna este texto paródico é a "ênfase dada ao contexto enunciativo" (Linda Hutcheon) ao passo que o texto realista procede normalmente pelo apagamento do acto de enunciação através da onisciência narrativa. Deste modo, esta situação de enunciação, sendo marcada pela dissolução de uma individuação por parte do narrador, radicaliza a descrença neo-realista no discurso romanesco decorrente da expressão subjectiva de um narrador ou de uma personagem.

Em segundo lugar, o processo da enunciação do discurso, interferindo claramente no plano da história - dissolvendo-a e tornando-a numa história de acção aberta - é uma forma de auto-reflexividade que chama a atenção para o contexto enunciativo. Como vimos, esta auto-reflexividade não se consubstancia na expressão subjectiva do enunciador. Mas também não se concretiza por uma representação "objectiva" da realidade. Assim, o "acto de desprendimento" do narrador em relação ao mundo diegético resulta irónico visto que não tem em vista um conhecimento de tipo objectivo, como é subentendido pela "existência desprendida e independente" do sujeito individualizado moderno ⁽²⁰⁾. Com efeito, a investigação do narrador sobre o crime não conduz a uma diegese fechada e portadora de uma explicação última.

Tenha-se em conta que o código realista - em que os textos são provenientes de uma "pré-textualização" do real, como já referimos - inscreve uma representação de discursos já existentes no espaço social de referência. É esta tendência do texto realista para uma exteriorização em estado puro - como desejo em eliminar os protocolos de enunciação - que é responsável, segundo P. Hamon, pela secundarização paradigmática e sintagmática da intriga no texto realista oitocentista como reacção a procedimentos do romance folhetinesco romântico e como recusa do esquema melodramático (também romântico) que valorizavam cenas culminantes em que se concentravam os *topoi* habituais de crime, de reconhecimento familiar, de crises de toda a ordem levadas ao paroxismo, etc. ⁽²¹⁾.

Inscribendo uma distinção clara em relação ao código realista oitocentista - que diz respeito à representação dialéctica da realidade -, a narrativa neo-realista

confere um enquadramento histórico à diegese decorrente de uma preocupação de historicidade considerada no seu aspecto "científico" como é entendido pelo materialismo histórico e dialéctico.

Assim, em terceiro lugar, o texto romanesco em estudo recontextualiza a problemática da historicidade pela prática da metanarratividade. Por um lado, a enunciação auto-reflexiva vai fornecendo informação diegética marcada pelos sistemas-contextos socioculturais de onde os dados são oriundos intensificando, deste modo, a inscrição textual da historicidade. Mas, por outro lado, não confere a esta representação diegética uma dimensão dialéctica quer de integração quer de transformação da informação que decorreria de uma focalização orientada por directrizes ideológicas precisas. Efectivamente, os fragmentos do real representados em D. são destituídos de uma consciência histórica em sentido unitário e portador de um fim (o da libertação, o do progresso) como esta foi entendida quer pelo código realista consubstanciada no propósito pedagógico dos autores realistas do século XIX, quer pelo código neo-realista no delinear do objectivo fundamental da estética neo-realista, a saber, a representação dialéctica da realidade. A fragmentação e a descontinuidade inscritas criam uma espécie de "hiper-realismo" pela anotação de todas as componentes do mundo observável sem uma selecção prévia por parte do focalizador. Neste sentido, radicaliza de um modo paródico o propósito realista, de pendor finalístico, em representar o mundo no máximo possível de "facetas" de forma a captar a totalidade individual e social da diegese realista.

De facto, a fidelidade à experiência directa que pensamos ser decorrente, neste texto, da ausência total de pressupostos, de cariz fenomenológico, poderá ter articulação com o que Eduardo Lourenço designa, em meados da década de 60, pela inexistência de síntese do mundo contemporâneo quando se refere à "acumulação espacial e temporal de acontecimentos interessando o destino do homem comum, trazida pelo capitalismo no seu apogeu" (22). Este autor refere factos sociológicos respeitantes a uma aceleração da História - traduzida pela acumulação de

acontecimentos e da produção intelectual - que é enquadrável na organização da economia capitalista caracterizada pela supremacia de aspectos negativos, inumanos e destituídos de sentido ⁽²³⁾.

Assim, o autor textual de *D.* - que surge instalado na janela duma pensão de caçadores - não poderá perceber o mundo que o rodeia de um modo abrangente e sistemático devido à falta de uma estrutura estável e objectiva como padrão de avaliação do que observa. Por conseguinte, a posição física e geograficamente privilegiada em que se coloca este narrador, assim como o respeito à palavra veneranda do abade (que escreveu sobre a Gafeira), irão constituir elementos diegéticos sem representação sequencial visto que o narrador não conseguirá "explicar" os acontecimentos da Gafeira a partir da simples percepção de dados do real nem se apoiará na lição do mestre, propósito que o leitor decodificará como irónico pelo seguimento do texto.

Deste modo, o texto anuncia procedimentos narrativos no capítulo introdutório que se diluem numa "fuga" à narratividade realista. Este vaivém intertextual - e respectivo discurso dúplice - significa um misto de cumplicidade e de distanciamento em relação ao código original, o realista. Trata-se de uma "indefinição" de carácter paródico que significa a impossibilidade de adesão a um processo de representação realista. Ora, tal impossibilidade surge enunciada, logo a seguir no mesmo capítulo, na referência privilegiada à lagoa como signo enigmático e esfíngico ao qual é sobreposto - por procedimento analógico - a palavra Delfim como um epitáfio. Assim, a lagoa funciona como um "ponto de indeterminação ou lacuna" ⁽²⁴⁾ activando, deste modo, a metacomunicação literária pela relevância conferida ao leitor na medida em que o texto anuncia a sobreposição de elementos díspares e não configurados diegeticamente de uma forma sistemática e explicativa.

Tal sobreposição indirigida de elementos diegéticos é significativa da perda de crença na possibilidade de renovação do humanismo que - como se sabe - subjazia ao código neo-realista. Deste modo, devido a esta descrença, coisas e pessoas, elementos naturais e artificiais são aglomerados numa indiferenciação que

institui a supremacia de aspectos inumanos - preponderante na apreensão da realidade no pós-guerra europeu - tal como o refere Eduardo Lourenço.

Note-se que este autor, no Prólogo a *Heterodoxia II*, escrito em 1966, e referindo-se à temática tida como existencial que informa muitos dos textos contidos na obra, fala desse período em termos de uma tragédia mas de "uma tragédia sem sujeito" ⁽²⁵⁾ visto que a aceleração e a acumulação civilizacionais - temática recorrente neste ensaio - configuram uma inexistência mas que se manifesta por um "fabuloso esplendor" ⁽²⁶⁾.

O enunciado de *D.* contém procedimentos paródicos em relação ao romance realista - como também em relação ao romance policial ⁽²⁷⁾ - mas também funciona como paródia de textos de temática existencial visto que não se verificam os procedimentos decorrentes desse sócio-código literário tais como a inscrição textual de cariz trágico (ou, pelo menos, dramático) de uma subjectividade fortemente individualizada de onde emana um campo de consciência considerado irredutível e integrado num tempo único e irrepitível, como é o caso dos romances de Vergílio Ferreira referidos por nós anteriormente. Em suma, o enunciado em estudo procede por esvaziamento de quase todos os elementos diegéticos que refere. Por exemplo, a configuração predominante do elemento temporal é uma "intemporalidade" considerada pelo autor empírico como um "tempo mítico-histórico" (A.J., 186). Esta mitificação é a expressão da inadequação da sociedade portuguesa em relação à modernidade social europeia na medida em que a vivência desta comunidade não entrou em discurso directo com o seu presente contemporâneo europeu. Assim, este presente intemporal - configuração temporal própria de uma comunidade subdesenvolvida entre estruturas rurais e outras industriais sem que exista uma integração produtora de progresso efectivo - é a manifestação da impossibilidade de representação dialéctica da realidade, considerada a convenção nuclear do código neo-realista. Por outro lado, J.C.P. refere a "subjectivação intemporal" (A. J., 185) como expressão da irrelevância de uma subjectividade - que, a verificar-se, deveria ser portadora de individuação -

visto que os discursos que circulam na Gafeira não constituem autonomias diferenciais. Todo o tipo de discurso enunciado encontra-se imbuído de um tempo mitológico que é próprio de uma comunidade alienada de si mesma.

Quer dizer: o enunciado deste romance inscreve uma descoincidência entre o campo de consciência do enunciador textual e o universo narrado por ele, ainda que tanto a Gafeira como o cosmo do delfim já tenham indícios de ruptura em relação à sociedade ruralizante (de que também fazem parte). Neste sentido, **D.** representa um espaço e um tempo sociais só aparentemente pré-modernos ⁽²⁸⁾ visto que se trata de uma formação social já atravessada por signos modernos, como analisámos anteriormente. Em contrapartida, lembre-se que **A.A.** representa uma aldeia da costa portuguesa como uma formação social claramente pré-moderna, realçada pela descoincidência entre esse espaço e o espaço e o tempo urbanos, configuradores da dupla focalização de João e do narrador heterodiegético.

Entretanto, em **D.**, a instância narrativa veicula uma concepção "descontinuista" do desenvolvimento social ⁽²⁹⁾ que, para Anthony Giddens, é própria da cultura moderna. Note-se que este autor, em **As Consequências da Modernidade**, articula também os sistemas-contextos socioculturais modernos com a perda da crença no "progresso" ⁽³⁰⁾. Mas os aspectos relevantes do estudo de Giddens, a salientar para o nosso trabalho, são as consubstanciações da cultura moderna respeitantes ao que o autor chama "os mecanismos de descontextualização" como a separação do tempo e do espaço - que tem expressão no esvaziamento do tempo e do espaço em dimensões abstractas e standardizadas - e o ordenamento e reordenamento reflexivos das relações sociais decorrentes das sucessivas rupturas com a tradição ⁽³¹⁾.

Assim, a enunciação irónica de uma diegese abstracta, por nós encontrada em **D.**, é decorrente de mecanismos de descontextualização próprios de uma apreensão do mundo de tipo moderno. Aliás, a intemporalidade referida anteriormente é a expressão da impossibilidade de uma enunciação contextualizada no sentido de um enraizamento - e de uma pertença - num tempo e num espaço

localizados num contexto claramente identificado, como seria uma situação pré-moderna. O desvanecimento da individuação do personagem-narrador significa também a impossibilidade em radicar a sua constituição sociocultural que surge, deste modo, descontextualizada e que remete, como sabemos, para uma pluralidade de códigos culturais de referência.

Distinta é a interpretação de Vattimo respeitante ao que este autor designa pela grande explosão e multiplicação de visões do mundo, acontecida na sociedade de comunicação generalizada contemporânea. Ainda que o contexto das suas considerações se refira aos acontecimentos socioculturais desde a década de 60 - o que poderá ser encarado como um conjunto de processos de radicalização de características anteriores - e que esses acontecimentos sejam perspectivados como pós-modernos, Vattimo refere o "efeito global de desenraizamento" que acompanha este processo na medida em que a dissolução da "coincidência entre aquilo que acontece, a história e a consciência do homem", ou seja, a perda da ideia de história como curso unitário e da autoconsciência individual como sede de conhecimento abrangente do mundo, opera uma emancipação em termos de "libertação das diferenças" (32).

O que é um facto é que a voz narrativa de **D.** enuncia discursos que, na sua totalidade, produzem uma desconstrução normativa pela "transcontextualização" de elementos diegéticos, "desenraizando-os" porque os retira do seu tempo e do seu lugar de origem - quer a "desconstrução" seja considerada moderna ou moderna radicalizada (Giddens), quer pós-moderna (Vattimo). Deste modo, a consciência autocêntrica do narrador articula-se com o impasse social a que a Gafeira se encontra votada. Assim sendo, a interferência do discurso do narrador, no plano da história, por procedimentos paródicos e pela inversão irónica, torna notória a inscrição de uma estagnação social e cultural, neutraliza a normatividade vigente e problematiza o desfasamento português do modelo europeu moderno.

CAPÍTULO TRÊS: A Experiência Fundada

3.1. A "verdade instrumental" da experiência pragmática

Norbert Elias considera que conceber a sociedade sem o indivíduo ou o indivíduo sem a sociedade é um absurdo ⁽¹⁾. No entanto, apesar da sua convicção, é o próprio autor que reconhece, como um facto sociocultural, o processo da crescente individualização enquanto "privatização" e exclusão de determinadas esferas vitais do relacionamento social entre as pessoas, a partir do século XVI ⁽²⁾. Que este dado civilizacional seja considerado uma ilusão proveniente do humanismo visto que se trata de "uma forma histórica da autoconsciência" ⁽³⁾, segundo Elias - interpretação esta que é radicalizada por outros autores como Blanchot, Foucault e Vattimo cujas considerações referimos - não invalida a circulação deste facto como uma "verdade" das sociedades ocidentais modernas. Assim sendo, esta individualização - de que o sujeito cartesiano é uma das consubstanciações - é configurada, como Norbert Elias explica, pela "diferenciação rigorosa e decisiva das funções psíquicas" ⁽⁴⁾ num contexto de processos civilizacionais, o que significa uma "modelação social", ou seja, uma auto-regulação e um autocontrolo do comportamento individual ⁽⁵⁾.

O enunciado de A.A. narrativiza as "modelações sociais" consubstanciadas nos vários tipos de comportamento das personagens decorrentes de "formas-situações" de existência que não são escolhidas pelos indivíduos em causa. A noção de "sociedade de estado autocrática" de Norbert Elias ajuda a explicar a ausência de três factores, a saber, a individualização, a margem de escolha e a auto-confiança que uma "sociedade de estado não autocrática" confere ao indivíduo enquanto desejo de uma independência pessoal como ideal do eu ⁽⁶⁾. Ainda que os três factores careçam de uma realização alargada no contexto das sociedades ocidentais ditas democráticas, a verdade é que restringem a imposição totalitária de formas de vida da sociedade de estado autocrática a que o enunciado de A.A. alude e que

vários textos ensaísticos do autor empírico referem como a "realidade alienada" portuguesa. A.A. levanta a questão da relação mundo-sujeito, ao inscrever, na representação narrativa, as percepções cognitivas dos dados da realidade circundante - por parte das personagens - nas quais se regista a diluição da distinção entre cognição racional de dados do mundo e o propósito racional em aplicar o conhecimento ⁽⁷⁾. Ora, tal concepção da percepção de aspectos do mundo decorre de uma abordagem pragmatista.

O que está em causa, nesta apreensão de dados do real, é a noção de que a verdade (mais propriamente, a "crença") não tem correspondência com a realidade em termos de representação de uma totalidade abstracta na medida em que a verdade de uma ideia não pressupõe em si mesma propriedades inerentes essenciais ao dado do mundo. Numa visão pragmatista, o conhecimento verdadeiro não se atinge por via das ideias consubstanciado na "dúvida universal" e na "consciência individual", segundo a óptica cartesiana ⁽⁸⁾. Como afirma William James, uma determinada ideia torna-se instrumentalmente verdadeira por meio de acontecimentos ⁽⁹⁾.

Originalmente, Peirce opôs ao espírito do cartesianismo o que se pode chamar o espírito do experimentalismo. Assim, o pragmatismo significa a rejeição do sujeito cartesiano na medida em que não acredita que a actividade mental proceda efectivamente sem contexto e sem objecto exterior visto que descrê do poder de introspecção e da faculdade intuitiva, pensadas por Descartes, como característica principal da mente humana. Com efeito, a noção de cognição como "experimento" da realidade leva à consideração de que "o pensamento, em si, nunca pode ser produzido para visar mais do que o estabelecimento da opinião, a produção da crença" ⁽¹⁰⁾. Por sua vez, a crença - única função do pensamento, segundo os pragmatistas - estabelece regras de acção, ou seja, "essência da crença é o estabelecimento de um hábito e as crenças diferentes são distinguidas pelos modos diferentes de acção a que dão lugar" ⁽¹¹⁾.

Não será então por acaso que J.C.P. refere, em termos elogiosos, uma

abordagem de tipo pragmático na representação de dados sociais no romance *Os Nus e os Mortos* de Norman Mailer ⁽¹²⁾ para cuja tradução portuguesa escreve um prefácio que, como já vimos, funciona como um metatexto em relação a A.A.. Por um lado, a defesa por parte do autor de uma atitude narrativa (à qual subjaz o tipo de abordagem referido) pressupõe componentes anti-idealistas e materialistas que constituem aspectos do "legado neo-realista" presente no texto A.A.. Por outro lado, este pragmatismo *latu sensu* tem articulação com a constituição da "experiência fundada" ⁽¹³⁾ de cada personagem. Tal "experiência fundada" pressupõe que a realidade não pode ser representada como uma verdade puramente objectiva. O que existe, no tecido social, é um conjunto de experiências distintas da realidade circundante que invalida a universalidade de uma percepção unitária dos dados do mundo. Neste sentido, a pluralidade de experiências do real, inscrita em A.A., problematiza a representação do mundo social decorrente de um espaço e de um tempo unitários com vista a uma transformação social de tipo progressivo, tal como o código neo-realista a pensou.

Na verdade, neste romance, o que define cada ser-personagem é o lugar social de onde vê o mundo e o aprecia - a sua "experiência fundada" -, que é contingente, e que é marcado por um conjunto de situações a que poderíamos chamar a vida, o mundo e, mais restritamente, a sociedade e que torna qualquer asserção verbal ou qualquer traço de comportamento uma "verdade de tipo instrumental" ⁽¹⁴⁾. Veja-se que à intensidade e à alegria sentidas por João, quando pesca o mero, correspondem as considerações calculistas por parte do velho do perdigoto e do taberneiro que recontextualizam as emoções de João. Referimo-nos à conversa que as duas personagens têm na taberna a propósito das condições da pesca. Ora, estas considerações, aparentemente sem importância, vão relativizar a intensidade emocional sentida por João. Com efeito, qualquer um - independentemente da sua individuação - pode vir a pescar um mero, como aquele, desde que possua as mesmas condições predatórias a que João tem acesso. Comenta o velho para o taberneiro: "Diz que se apanha aquilo que se quer. Cada um vai lá

ao fundo e escolhe o peixe que mais lhe agrada. Como na lota'" (A.A., 122).

Assim, o comentário, proveniente de um outro olhar e de uma outra situação existencial, banaliza o acto da pesca protagonizado por João. Se o velho ocupasse um lugar socializado, que lhe permitisse possuir as artes superiores da pesca a que João tem acesso, também o velho iria ao fundo do mar e apanharia o mero na medida em que os aspectos que distinguem João do velho da aldeia não são respeitantes a propriedades inerentes a cada uma destas personagens mas apenas decorrentes de situações sociais. Já nos referimos a esta questão quando verificámos que existiam vários perdigotos representados no enunciado narrativo inviabilizando, deste modo, a representação de um perdigoto único. A noção de que João e Guida são personagens que vivem aproximadamente em sintonia com o tempo europeu - ainda que possuidoras de autoconsciências reificadas pela ausência de confronto com a realidade circundante - e que as personagens pertencentes a S. Romão se inscrevem num tempo e num espaço de subdesenvolvimento destituído de estruturas similares ao modelo social europeu e que habitam um lugar dos arredores "de mal com a terra, pior ainda com o mar" (A.A., 38), desfaz a ideia de uma comunidade portuguesa como um todo. Com efeito, a despersonalização, de que são alvo os habitantes de S. Romão, advém de uma desfiguração do espaço e do tempo que habitam.

Desta descoincidência paralizante, surge a contingência - que é de carácter social - que revela a relatividade dos discursos avaliativos produzidos pelas personagens situadas nos dois universos opostos. É por isso que a personagem não surge constituída através de uma estrutura estável e essencial - enquanto sujeito individualizado - mas é configurada pela sua própria situação existencial.

Com efeito, os campos de consciência de João e de Guida - sendo estas as personagens principais não formam instâncias individualizadas. A existir, cada um dos campos seria uma consciência individual portadora de um "poder de introspecção" ou de uma "faculdade intuitiva" como o "teste último da certeza" sobre o objecto visado pelo conhecimento ⁽¹⁵⁾. Tal crença numa consciência

individual, capaz de perceber objectiva e unitariamente a realidade, não existe por parte do narrador. Veja-se como o velho do perdigoto, quando visto de longe por João e por Guida, parece um jornal ou um trapo. Como nenhuma das duas personagens se encontrou alguma vez na mesma situação do velho - uma situação extrema de sobrevivência que o obriga a caçar o perdigoto para comer -, nenhuma delas identifica facilmente a forma visível como uma pessoa:

"Ao norte, nuns rochedos suspensos sobre o mar qualquer coisa se sacudia ao vento, um jornal rolando ou um trapo a bater como uma bandeira.

'Parece uma pessoa. Que diabo fará ali uma pessoa?'"

(A.A., 98).

Em última análise, este enunciado narrativo despsicologiza as personagens na medida em que insere cada propósito individual num conjunto de ideias instrumentalmente verdadeiras - que só tem validade dentro da lógica instituída por cada existência - e que o inscreve como uma experiência apenas parcial e contingente do mundo.

De facto, a afirmação pragmatista de que a "experienciação" não é forçosamente um modo de conhecer a realidade mas um modo de ter "uma experiência directa primária" de dados do real ⁽¹⁶⁾, adquire consubstanciação narrativa, em A.A., pelo facto de que cada "experiência primária" é configurada num espaço social (caracterizado por antagonismos de interesses) em que a cada propósito individual se contrapõe sempre um outro, inserido num contexto diferente, que anula ou modifica os outros. Ora, estas descoincidências são decorrentes de factores sociais, ou seja, de entidades supra-individuais. Então, a representação da multiplicidade de experiências do mundo - decorrente de uma percepção pragmatista - é devida à resistência da atitude narrativa em relação à "sociedade de estado autocrática", mais concretamente, à unidimensionalidade que

esta implica, contrapondo a contingência de teor social como a principal característica da percepção do mundo por parte das personagens.

Assim sendo, este enunciado narrativo não inscreve as descoincidências de universos diegéticos como um problema neutro, dizendo apenas respeito à cognição humana de dados da realidade. As experiências distintas entre si são representadas enquanto "hábitos de acção" ⁽¹⁷⁾, não apenas descoincidentes como destituídos de propósitos adequados, não a uma verdade essencial - que é negada como possibilidade humana - mas a um sentido de existência com o mínimo de coerência racional no mundo mais amplo em que se insere. Com efeito, as situações de existência dos habitantes de S. Romão são destituídas também de sentido histórico e social visto que têm a justificá-las o "acaso" ⁽¹⁸⁾ de um regime autoritário e totalitário.

Por conseguinte, a atitude pragmática é delimitada, no texto em análise, pelo factor de imposição exterior de formas de vida que acaba por criar uma distinção entre verdade e não-verdade. Não uma não-verdade como "aparência" - que se oporia a "realidade" no sentido platónico - mas erro social no sentido de um conjunto de desigualdades que procedem a uma "amputação do homem" ⁽¹⁹⁾ num espaço social que é uma "realidade alienada".

Por isso, A.A. coloca a questão da realidade social representada como um conjunto de verdades "de tipo instrumental" em que a instrumentalidade tem uma dimensão de alienação, aqui entendida na acepção marxiana, ou seja, enquanto deformação da realidade decorrente de uma sociedade dividida em classes sociais que se auto-representa invertidamente como uma unidade.

3.2. O "primado da percepção": a "inclusão ocasional" de dados do mundo

Se a "experiência fundada" no sentido pragmático surge, em A.A., sob a forma da inscrição de "verdades instrumentais", em D., a composição romanesca

relewa sobretudo da "não selecção" dos dados diegéticos. A noção de "não selecção" constitui a característica principal do código pós-modernista, sendo este código literário, pensado por Fokkema, como o dominante na literatura ocidental desde os anos 50 ⁽²⁰⁾. Da não selecção decorre o que Fokkema chama "a inclusão ocasional" de dados diegéticos, nos textos considerados pós-modernistas, que se opõe à "inclusão ordenada" inscrita nos textos realistas ⁽²¹⁾. Mas a "não selecção" pode ainda ser considerada uma escolha, constituindo deste modo um paradoxo, segundo este autor ⁽²²⁾.

Fokkema começa por afirmar que o modernismo já tinha tido a consciência da impossibilidade de representar uma verdade unitária do mundo, ao optar por representações "provisórias" concordantes com perspectivas individualizadas. Nesta sequência, o pós-modernismo, como código literário, reflecte a radicalização da erosão de um mundo estável e objectivo a ser representado. Diz o autor que o pós-modernismo se encontra destituído de qualquer padrão na avaliação de juízos ou pontos de vista particulares e, como tal, não discrimina elidindo a capacidade de discernimento e de selecção ⁽²³⁾.

Assim sendo, parece evidente que o pós-modernismo radicaliza a profanização da cultura ocidental (acontecida na modernidade) pelo desencanto em relação às concepções religiosas do mundo ⁽²⁴⁾. Radicaliza destronando por completo a razão monológica, centrada no sujeito fundador, e, conseqüentemente, autonomiza ainda mais a arte que, deste modo, se desvincula cada vez mais da modernização de carácter social das sociedades contemporâneas, aspecto que já analisámos nos textos ensaísticos de J.C.P. e que é consubstanciado na crítica à sociedade de consumo europeia de finais da década de 50.

Para Fokkema, o código pós-modernista parte do campo semântico da percepção orientada pelo princípio da não selecção ou de uma quase-não-selecção. Este princípio baseia-se "numa rejeição de hierarquias discriminadoras e numa recusa da distinção entre verdade e ficção, entre passado e presente, entre relevante e irrelevante" ⁽²⁵⁾. As conseqüências a nível da composição romanesca são o final e

o começo múltiplos, a descontinuidade narrativa, o abandono das explicações (e consequente preferência pela arbitrariedade), a reciclagem semântica dos significados desgastados, a ênfase posta no próprio código e a importância do papel do leitor. Ora, tal descontinuidade ⁽²⁶⁾ pode ser articulável com a interpretação "descontinuista" do desenvolvimento social moderno de que fala Giddens. A não selecção pós-modernista pode ser encarada como decorrente do "primado da percepção" que se torna um vector civilizacional importante a partir da disjunção entre ver o mundo e agir no mundo. Já referimos que Norbert Elias considera que o aumento da "importância da visão", na percepção do mundo, se dá num contexto de perda de acção individual. Veja-se também que este "primado da percepção" - sem que a percepção implique necessariamente uma individuação - caracteriza a investigação fenomenológica. Com efeito, a noção de objecto - que passa a ser visado pela experiência directa - é configurada a partir da noção husserliana de fenómeno que implica a distinção entre o "momento da vivência" e o "momento do objecto", que anteriormente eram confundidos pelo empirismo. Esta operação abstracta reenvia para a "coisa mesma" ⁽²⁷⁾ visada numa total "ausência de pressupostos" através do "primado da percepção face à sensação" ⁽²⁸⁾. Uma das consequências deste "apriorismo" husserliano é a sobreposição do "a priori" e da "experiência" por uma desnaturalização da consciência que exprime uma fidelidade ao fenómeno ⁽²⁹⁾ pela despsicologização da apreensão da realidade.

É deste modo possível articular esta despsicologização da percepção da realidade (característica da fenomenologia husserliana) com o conceito de mundo da ontologia heideggeriana como a "precedência" do mundo - que estabelece o contexto - em relação ao sujeito, destronando-o da sua posição de centro da realidade.

Similarmente, a "inclusão ocasional" dos dados percebidos da realidade - significando a "precedência" do dado em relação ao sujeito que o percebe - destrutura a instância psicológica tradicional da narrativa literária. Esta "não selecção" tem correspondência, por sua vez, com o que Nathalie Sarraute

considera constituir a autonomização do elemento psicológico de um novo tipo de romance, "o romance de situação" - variante de uma designação mais geral, a de "novo romance" que, entretanto, Fokkema considera relevar do código pós-modernista - que não contempla as convenções psicológicas no sentido em que a instância psicológica tende a tornar-se autosuficiente e a constituir-se no texto literário sem o suporte de uma configuração tradicional da personagem e de uma diegese fechada ⁽³⁰⁾.

Também Umberto Eco, ao analisar as problemáticas levantadas pelo romance contemporâneo, em *Obra Aberta* (editado originalmente em 1962), afirma que este romance se orienta cada vez mais para a dissolução da intriga - considerada como o estabelecimento de relações unívocas entre os diversos acontecimentos essenciais a uma finalização da mesma -, ao elaborar pseudo-aventuras a partir dos elementos insignificantes e inessenciais dos factos ⁽³¹⁾.

Eco designa por romance contemporâneo o tipo de romance relacionável com o código modernista segundo Fokkema, i.e, os romances publicados nos finais da década de 20 e, por conseguinte, distintos daqueles em que podemos reconhecer manifestações do código pós-modernista. Eco dá o exemplo de *Ulisses* e de *Mrs Dalloway* mas refere também os textos narrativos de Robbe-Grillet (e o "novo romance" em geral) como textos inseridos nessa tradição revolucionária. E, em relação a estes dois tipos de romances, fala de "um outro ponto de vista narrativo" decorrente do abandono de todos os valores clássicos no domínio da arte e da preferência por aspectos como o indeterminismo, a descontinuidade e a imprevisibilidade na narração dos eventos. São exactamente estas características - que o autor considera constitutivas do "informal" como tendência geral da cultura da década de 60 - que configuram uma obra como "aberta", não apenas no campo semântico mas também no domínio da forma "como campo de possibilidades" ⁽³²⁾.

Num dos textos, que compõem *Obra Aberta*, Umberto Eco tece considerações sobre outra manifestação de abertura do texto narrativo decorrente do que o autor designa pela "estética da televisão", ainda recente na década de 60.

Trata-se de um tipo de narração próprio da televisão, a "transmissão directa", que pressupõe uma narrativa cuja narração é estritamente contemporânea da história narrada. É a irrupção de um relato sem a obediência ao princípio de causalidade ("un récit impromptu" é a expressão traduzida em francês). O teórico italiano considera que a "transmissão directa" dos dados da realidade implica a possibilidade de reproduzir a vida em múltiplas direcções sem que haja uma intriga pré-estabelecida pela imitação (no sentido aristotélico de "mimesis") de experiências ⁽³³⁾. Em suma: trata-se da produção de uma "não-história" pela "inclusão ocasional" de dados da realidade. Dá-se, assim, uma percepção desindividualizada do mundo visto que a realidade percebida não é passível de uma representação abrangente e sistemática pela consciência individual.

Neste sentido, Eco dá como exemplos de narrativas abertas os filmes de Antonioni *A Aventura* e *O Eclipse* em que a abertura é produto de uma montagem decorrente de um "acaso" escolhido - diferente do acaso puro e simples - que comunica ao espectador um "sentimento de suspensão e de indeterminação" de modo a frustrá-lo em relação aos seus instintos "romanescos" tradicionais, apresentando cada uma destas organizações narrativas, de um modo minucioso e calculado, como um "facto acontecido por acaso" e não um "facto narrado". Segundo Eco, o cineasta representou a "realidade da indústria", em *O Eclipse*, através de uma história de um par caracterizado por uma "aridez sentimental", por um "amor sem paixão" e por uma "imprecisão afectiva". Deste modo, a indeterminação da montagem da narrativa fílmica evidencia uma situação de "ausência de razões e de estímulos" entre os eventos narrados. Eco concluiu, como Zima em relação ao romance existencialista, que são as "coisas" que dominam as personagens - que são "agidas" - visto que "nenhum parâmetro psicológico serve para explicar a situação" em que o "olhar" é um projecto narrativo ⁽³⁴⁾.

O enunciado de *D.* pode ser entendido como uma "obra aberta" no sentido em que a narrativa proporciona "uma imagem da descontinuidade" em que a composição narrativa é essa descontinuidade mesma ⁽³⁵⁾. De facto, o enunciado

narrativo interpenetra e sobrepõe histórias, fábulas e versões da matéria diegética através de "aproximações sucessivas" (A.J., 192) sem que seja obtida o que o autor empírico designa pela "recuperação total da verdade, a harmonia dos factos incontroversos" (sinónimo da "verdade absoluta" que, para o autor, só o truísmo ou o axioma são capazes de criar), visto que "tudo se resume a um nó essencial envolvido em ecos e nebulosas" (A.J., 193).

Neste texto narrativo, a diegese é aberta pelo registo de "estados de realidade" da Gafeira observada pelo olhar de acaso do narrador-personagem que constitui o projecto narrativo. De facto, o narrador vai registando, de um modo "directo" e "ocasional", quer os dados observados da realidade circundante quer os dados recordados da sua anterior visita à Gafeira. Assim sendo, as características de "abertura", que implicam a plurissignificação do discurso narrativo (aspecto encontrado, de uma forma inequívoca, em D.), instauram uma diferença significativa deste texto em relação às narrativas do código neo-realista.

Paralelamente, na "Memória Descritiva", J.C.P. refere as relações entre o imaginário e o real, considerando que as duas componentes devem ser colocadas em pé de igualdade na representação narrativa:

"Interessa mais a suspensão do facto do que a sua decifração. E 'tudo se passa em escorço e por hipótese: Evita-se a narrativa' - disse Mallarmé, o Mártir. 'Por hipótese', isto é, concedendo ao imaginário um crédito provisório de realidade experimentada e colocando-o em igualdade de discussão com o real, não por atitude agnóstica mas com o objectivo de estimular opções interpretativas e descobrir sugestões operatórias que conduzam à descoberta de um conjunto vivo, polimórfico" (A.J., 173-174).

A interpenetração do "imaginário" e do "real" - defendida por J.C.P. - tem ressonâncias com a recusa da distinção entre verdade e ficção, entre passado e presente e entre relevante e irrelevante, característica do "primado da percepção" do código pós-modernista (Fokkema) e ainda com a concepção de "obra aberta" de Umberto Eco.

O enunciado de **D.** procede, deste modo, a uma desconstrução de tipo paródico de vários procedimentos realistas, como já analisámos, de modo que se pode afirmar, com Philippe Hamon, que o romancista é sobretudo "um desconstrutor normativo" que sabe que o objecto semiótico-estético não é uma essência "massiva" (36).

Com efeito, a instância narrativa deste texto inscreve uma hipertrofia de universos avaliativos, através do que Philippe Hamon designa como "um processo típico de desfocalização do espaço normativo-avaliativo da narrativa" (37) designadamente através de uma multiplicidade de fragmentos narrativos. Cada fragmento textual funciona como uma unidade narrativa que constitui uma versão-abordagem da matéria diegética na medida em que o enunciado não progride em termos de inteligibilidade da diegese, diferindo, assim, da percepção integradora e da "inclusão ordenada" próprias dos códigos realista e neo-realista.

De facto, a indeterminação diegética de **D.** decorre da simultaneidade da narração e do próprio acontecimento que está a ser narrado, dando-se a "inclusão ocasional" de dados do mundo. A este tipo de narração, com semelhanças com a "transmissão directa" da televisão referida por Umberto Eco, não é alheia a representação do mundo social como uma formação de comunicação generalizada de que fala Vattimo (38). Mas esta comunicação generalizada é contextualizada, neste romance, num tempo e num espaço vigiados socialmente de modo que a informação e a comunicação existentes não produzem estruturas de progresso. Exemplo flagrante deste impasse é o confronto entre o cosmo passadista de Tomás Manuel (de inspiração agrária e latifundiária) e a Gafeira, que é uma aldeia já semi-rural, sem que os dois universos se transformem verdadeiramente.

A indeterminação e a fragmentação diegéticas de D. constituem uma "experiência de liberdade" (39) mas, neste texto, apenas confinada à mente do narrador-personagem. A limitação deste tipo de "experiência" diz respeito sobretudo ao espaço social representado como petrificado nas suas contradições. Neste sentido, D. distingue-se de A.A.. No primeiro romance analisado, o regime totalitário aludido é considerado uma realidade social e política que produz apenas universos radicalmente antagónicos. No segundo romance, já emergem indícios, nos dois universos representados, de um tempo e de um espaço que se encontram num processo de transição. Como já referimos, a Gafeira é um lugar invadido por certas estruturas citadinas e os seus habitantes têm modos de vida que começam a aparentar-se com os urbanos. Por outro lado, o casal Palma Bravo já não é o símbolo do poder rural de outros tempos na medida em que Tomás Manuel é um delfim destituído de herança social e M.M. é já uma esposa "modernizada", que, vendo-se frustrada nos papéis tradicionais de esposa e de mãe, procura uma "saída" para a sua situação.

3.3. O "enfraquecimento" da realidade e do ser

Ao referir-se ao modo de entender a literatura enquanto veículo de conhecimento, por parte do Neo-Realismo português, Carlos Reis afirma que as virtualidades do processo narrativo neo-realista, ao ajustar-se à dinâmica do processo dialéctico (que lhe subjaz), podem reduzir-se a três grandes vectores: "a dimensão cognitiva da narrativa, a propensão epidíctica de que pode reclamar-se e a progressão finalística que a caracteriza" (40).

Assim, se pensarmos na indeterminação instituída pela narrativa aberta, pode-se entender porque é que Eco afirma que se deu uma ruptura, na década de 60, constitutiva do que este autor entende pela "nossa civilização actual" e, como tal, coincidente com a mudança de percepção operada pelo código pós-modernista em termos de uma assimilação e de uma absorção do mundo "sem saber ou sem

querer saber como estruturar esse mundo para que ele possa fazer sentido", no dizer de Fokkema ⁽⁴¹⁾. Esta mudança de paradigma nos textos literários pode ser articulável com a perda da noção de história unitária (Vattimo) e com a perda da ideia de progresso como uma realização da humanidade autêntica (Vattimo e Giddens).

Deste modo, a noção de Vattimo "o despedir-se da subjectividade" (já referida anteriormente) implica outra noção, proveniente desta, que nos parece extremamente interessante para a compreensão do desvanecimento das componentes psicológica e individualizante das personagens dos dois romances analisados, que é a noção de "enfraquecimento do ser" enquanto o sentido do ser "que tende a identificar-se com o nada, com as características efémeras do existir, como que fechado entre os termos do nascimento e da morte" ⁽⁴²⁾. Tal como o ser já não possui fundamento que o constitua como centro da realidade, a personagem romanesca, descentrada e "enfraquecida", também é incapaz de se constituir, no enunciado, como sujeito psicológico e individualizado. Paralelamente, Vattimo verifica o "enfraquecimento" da realidade, na sociedade tardo-capitalista, marcado pelo contexto de reificação geral ou da consumação do ser em valor de troca em que se dá uma "des-realização" do mundo ⁽⁴³⁾. Maurice Blanchot, na sua obra **O Livro Por Vir**, ao tecer considerações sobre o que considera constituírem as tendências da literatura actual (em relação à data de publicação original do livro, 1959), fala do desaparecimento da literatura por uma negação desmedida visto que ela se encaminha para si própria, para uma neutralidade impessoal através da palavra neutra e anónima, sem autor. Trata-se de uma "não-literatura" em que está em causa a realização do mundo pela busca, no texto, do que se encontra aquém ou além da literatura ⁽⁴⁴⁾. É sobretudo uma experiência de uma escrita sobre o nada (como afirma Artaud sobre os seus textos) em que se dá a experiência de uma despossessão, de uma inexistência central que Blanchot classifica como o "abandono de pensamento" ou a "ausência de espírito" mas que podemos interpretar como o abandono da subjectividade no sentido tradicional ⁽⁴⁵⁾.

Nos dois enunciados narrativos analisados, a descrença em relação à consciência individual da personagem como possibilidade de cognição abrangente e sistemática do mundo vai a par de uma representação fragmentária da realidade circundante às personagens. Só uma cognição do tipo referido poderia conferir à narrativa uma noção de sentido progressivo dos eventos histórico-sociais, sentido este presente no código neo-realista.

A contingência de carácter social, em A.A., tem articulação com a "perda individual de poder" ⁽⁴⁶⁾, não apenas em relação à realidade circundante como também em relação à constituição de uma individuação. Veja-se como o núcleo principal do romance - que é um encontro circunstancial, numa tarde de sábado, entre um homem e uma rapariga que se começam distraidamente a conhecer - só concentra insignificância diegética. A tarde passada em S. Romão é representada enquanto "coisa" ⁽⁴⁷⁾ na medida em que é uma sequência narrativa destituída de dinâmica de transformação das condições de vida tidas como insuficientes e inadequadas. Esta insignificância é significativa da indiferenciação de valores que se deu na esfera de vida burguesa dos privilegiados da sociedade de referência. A indiferenciação representada surge em articulação com a única dimensão temporal possível que é o presente, o aqui e o agora de um estado de coisas para o qual o indivíduo parece não ter contribuído. João e Guida referem "o dia a dia" (A.A., 114, 129) como a única vivência possível do tempo.

De facto, este enunciado narrativo representa a constatação da desvalorização de um conjunto de actividades puramente humanas quer pela voz do narrador quer pela focalização de João, ou ainda, pela cadeia de significados obtida pela diegese. Essas actividades são desvalorizadas porque são representadas como reificadas ou como valores de troca. Deste modo, as três componentes referidas (o pensamento, a inteligência e a afectividade) seriam as que poderiam possibilitar uma individuação das personagens que, como já vimos, nunca chega a dar-se. Em lugar de uma individuação, temos o esvaziamento subjectivo da personagem que é constituída, no texto, através de modos de existir condicionados por "verdades

instrumentais" decorrentes de circunstâncias de cariz social. Similarmente, em *D.*, a auto-apresentação do narrador, na primeira pessoa, possui, desde o início do texto, o distanciamento que a figura da "fotografia de álbum" referida institui: "Temos, pois, o Autor instalado na janela duma pensão de caçadores" (*D.*, 10). Se analisarmos as primeiras três páginas do romance, o discurso do narrador - que se apresenta ao leitor - desdobra o seu "eu" em outro, ou seja, num "ele" pela distância que institui em relação a si inscrevendo, no enunciado, a presença e a visão de um sujeito destituído de individuação.

Entretanto, a ausência de inscrição de uma individuação do narrador homodiegético de *D.* tem semelhanças com o que Fokkema considera que é a criação do narrador característico do código pós-modernista que "não tem nem passado nem futuro, nem ligações nem preocupações, e não distingue entre o relevante e o irrelevante" (48). Constituindo-se como uma voz narrativa desindividualizada, o narrador de *D.* observa o mundo que percepçiona sem uma selecção prévia. Deste modo, a estruturação da matéria diegética faz-se por uma narração descontínua visto que o narrador considera que é impossível contar linearmente uma história:

"É certo, mas sem tranquilidade - sempre sem tranquilidade, meu lado crítico, minha voz independente. Jamais consegui contar uma história em paz comigo mesmo e com a gente que circula nela, e jamais consegui lê-la tranquilo. E tenho quarenta anos, quarenta e um" (*D.*, 131).

Deste modo, narrador e matéria narrada constituem-se, no texto, como componentes "enfraquecidas". Paralelamente, a Gafeira é um lugar "distanciado" na medida em que é visto pelo narrador-personagem como um espaço atravessado por factores sociais de transição que o tornam uma realidade contingente. Neste sentido,

a visão neo-realista, saturada pela primazia dos factores sociais e económicos, é, aqui, levada ao extremo, visto que essa preponderância atinge a própria enunciação. A "inclusão ocasional", que "enfraquece" a realidade e o ser representados, pode ser encarada como um aspecto paródico deste texto narrativo em relação ao código neo-realista pela "transcontextualização" das tensões sociais. Estas invadem e perturbam o próprio acto de enunciação do texto, ao contrário do que sucede nos textos narrativos neo-realistas em que as problemáticas sociais determinam e operam continuidades entre os vários elementos diegéticos.

A indeterminação diegética e a desindividualização do narrador-personagem (bem como a de M.M. e a de Tomás Manuel) representam, deste modo, a consciência do "enfraquecimento" da realidade e do ser num tempo em que o sentido da transformação social se foi diluindo. O sentido, aqui referido, é o pressuposto no código neo-realista como a transformação que operaria uma ruptura entre a velha sociedade e uma sociedade nova a ser criada.

Nos dois textos narrativos analisados, a diluição do sentido da transformação social não apaga, no entanto, a crença das vozes narrativas na alienação como principal característica do mundo social português representado. Neste sentido, a representação da "realidade alienada" constitui o principal aspecto do "legado neo-realista" presente nos dois textos.

De facto, mesmo o enunciado de D. - que é, dos dois analisados, o que se afasta mais do código neo-realista - não parece pressupor, na sua atitude narrativa, que o "enfraquecimento" da realidade e do ser constitua um ideal de emancipação como o concebe Vattimo quando refere o "processo de fabulização do mundo" nietzschiano ou quando faz a apologia do niilismo heideggeriano como a nossa única possibilidade de liberdade ou como *chance* de um novo modo de ser finalmente humano ⁽⁴⁹⁾.

Nos dois textos narrativos, o "enfraquecimento" da realidade e do ser surge, não como uma possibilidade de liberdade, mas como o principal procedimento de crítica ao regime totalitário português.

NOTAS DA QUARTA PARTE

NOTAS DO PRIMEIRO CAPÍTULO

(1) Analisando os vários textos da *Poétique*, (nº16, Seuil, Paris, 1973) sobre o discurso realista, verifica-se que autores como Philippe Hamon, Claude Duchet, Jacques Neefs, Henri Mitterand e Jacques Dubois insistem na noção de uma "pré-textualização do real" representada no texto realista.

(2) SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e, *Teoria da Literatura*, 8ª ed., Livraria Almedina, Coimbra, 1988, p.703.

(3) DUCHET, Claude, "Une écriture de la socialité", in *Poétique*, nº16, Seuil, Paris, 1973, p.449.

(4) Philippe Hamon refere a noção de um discurso avaliativo no localizável ou localizável de um modo difuso: "Ce sont ces effets complexes, d'accentuation et d'effacement, de valorisation et de dévalorisation, que nous voudrions envisager ici, car si l'évaluation est, d'abord, "espace" évaluatif, comme tout espace, cet espace est susceptible d'"orientations" (ou de "désorientations") diverses" (Philippe Hamon, *Texte et Idéologie - Valeurs, hiérarchies et évaluations dans l'oeuvre littéraire*, PUF, Paris, 1984, p.105).

(5) O autor refere-se ao dialogismo como a característica fundamental da composição dos romances de Dostoievski, termo de V. Chklovski e M. Bakhtine, para designar a importância do herói como um ponto de vista particular sobre o mundo e sobre ele próprio sobredeterminado por contradições em diálogo numa estrutura dinâmica centrífuga (V. M. de Aguiar e Silva, *Teoria da Literatura*, ed. cit., pp.706-707). A crise do romance naturalista francês, situada a partir de 1880, é formulada em termos de insuficiências várias quando o naturalismo é comparado ao realismo inglês, ao romance russo e ao romance psicológico, por exemplo, de Bourget (Michel Raimond, *La Crise du Roman - des lendemains du Naturalisme*

aux années vingt, 5 ème ed., Librairie José Corti, Paris, 1993, pp. 25 a 33 e pp. 413 a 433).

(6) Veja-se a referência da rejeição do cartesianismo no pragmatismo peirceano por Murphy. Ora, a cognição de tipo cartesiano, neste contexto, advém de três convicções: a dúvida universal como começo do conhecimento, a consciência individual como último teste de certeza e uma teoria filosófica como a única cadeia de inferência (John Murphy, **O Pragmatismo - De Peirce a Davidson**, Edições Asa, Porto, 1993, pp.17 a 22).

(7) Veja-se as considerações do autor sobre as personagens atingidas pelo que designa por "indiferença existencial": "(...) les acteurs, dominés par la valeur d'échange, la valeur indifférente par excellence, s'avèrent être incapables d'agir et de transformer la réalité (comme Roquentin) et finissent par accepter n'importe quelle "histoire". La vérité (la pertinence) et l'histoire vraie restent cachées, inaccessibles (comme chez Kafka)" (Pierre V. Zima, **L'Indifférence Romanesque - Sartre, Moravia, Camus**, Le Sycomore, Paris, 1982, p.53 e p.218).

(8) Gianni Vattimo considera que os pensamentos de Nietzsche e de Heidegger estão na raiz da vaga "impessoalista" da filosofia e da cultura, impessoalismo este que se pode articular com a "crise da própria noção tradicional de sujeito" (Gianni Vattimo, **As Aventuras da Diferença**, Edições 70, Lisboa, 1988, p.50).

(9) Esta crítica da noção de sujeito cartesiano - na tradição do classicismo e do cristianismo - é operada por Nietzsche que, segundo G. Vattimo, antecipa a destruição da hierarquia tradicional das instâncias da psique individual, "destruição em que o inconsciente (e aqui se inseriria a insistência de Nietzsche sobre a vida instintiva) tende a assumir uma posição predominante". É nesta medida que Vattimo refere a hipótese de uma possível relação entre Nietzsche e a psicanálise alertando, no entanto, para o facto de esta hipótese constituir um risco (Gianni Vattimo, **As**

Aventuras da Diferença, ed. cit., p.56).

(10) VATTIMO, Gianni, **As Aventuras da Diferença**, ed. cit., p.63.

(11) Trata-se da noção de "um exercício de mortalidade" que, segundo G. Vattimo, "funda a totalidade hermenêutica da existência" na obra do último Heidegger. Mas veja-se a expressão citada no seu contexto: "Se é assim, não é apenas a constituição hermenêutica do ser que tem um carácter niilista, porque o homem só se funda rolando do centro para o X; mas também porque o ser cujo sentido se trata de recuperar é um ser que tende a identificar-se com o nada, com as características efémeras do existir, como que fechado entre os termos do nascimento e da morte" (Gianni Vattimo, **O Fim da Modernidade Niilismo e Hermenêutica na Cultura Pós-Moderna**, Editorial Presença, Lisboa, 1987, pp.98 e 99-100).

(12) Habermas é fortemente crítico da obra filosófica de Heidegger, ao considerar que a crítica heideggeriana da filosofia do sujeito ou da consciência - que, para Habermas, constitui uma crítica à modernidade ocidental e, como tal, reprovável uma vez que a modernidade é um projecto inacabado e a ser continuado - "caiu" na negação abstracta pelo facto de não ter conseguido também se libertar das afirmações da consciência transcendental. É interessante notar que Habermas radicaliza a sua crítica a Heidegger afirmando que a sua filosofia não vai para além do que foi conseguido pelo pragmatismo desde Peirce a Mead e Dewey (Jurgen Habermas, **O Discurso Filosófico da Modernidade**, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1990. p.136 a 145).

(13) Assim, a relação mundo-sujeito é caracterizada pela "precedência" do mundo: "O mundo constitui o horizonte esclarecedor de sentido, no seio do qual o ente simultaneamente escapa e se revela ao existente preocupado existencialmente com o seu ser. O mundo antecede sempre o sujeito, o qual agindo ou conhecendo se relaciona com objectos. Porque não é o sujeito que estabelece relações com algo no

mundo, mas sim o mundo que primeiro estabelece o contexto, a partir de cuja compreensão prévia o ser pode acontecer" (Jurgen Habermas, **O Discurso Filosófico da Modernidade**, ed. cit., p.144).

(14) M. Riffaterre define esta "ilusão referencial" como a que substitui erradamente a representação da realidade pela realidade e ainda a interpretação do real pela representação deste. No entanto, reconhece que esta ilusão faz parte do fenómeno literário enquanto ilusão do leitor (Michael Riffaterre, "L'illusion référentielle", in **Littérature et Réalité**, Seuil, Paris, 1982, p.93).

(15) TADIÉ, Jean-Yves, **O Romance no Século XX**, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1992, p.44.

(16) Ibid., p.39.

(17) Ibidem, p.59.

(18) SEIXO, Maria Alzira, **A Palavra do Romance - Ensaio de genologia e análise**, Livros Horizonte, Lisboa, 1986, p.115.

(19) Maria Alzira Seixo explica-nos o que entende por esta instância: "o acto de contar (e não a sua acção que implicaria já aspectos de ficção) integrado em condições de enunciação na medida em que indicia o estatuto particular daquele que conta na relação com o que é contado, ao mesmo tempo que valoriza a situação de escrita e as visões, questionadas, que comandam a narrativa. O que evidentemente acaba por atingir, na maior parte dos casos, o próprio campo da narrativa e impõe a consideração dos aspectos da narração à luz de um desígnio ficcional determinado" (Maria Alzira Seixo, **A Palavra do Romance**, ed. cit., p.116).

(20) REIS, Carlos, **O Discurso Ideológico do Neo-Realismo Português**, Livraria Almedina, Coimbra, 1983, p.49.

(21) SEIXO, Maria Alzira, *A Palavra do Romance*, ed. cit., pp.116-117.

(22) *Ibid.*, p.116.

(23) *Ibidem*, p.119.

(24) Trata-se da concepção de "dado" no sentido fenomenológico como a "experiência directa". De facto, para a fenomenologia husserliana, "não há oposição entre *a priori* e experiência" na medida em que, como explica Paisana, "poderemos então falar de um *a priori* material, isto é, *dado*". Quer dizer: a cognição é realizada num só acto da "experiência directa" do objecto visado (João Paisana, *Fenomenologia e Hermenêutica - A relação entre as filosofias de Husserl e Heidegger*, Editorial Presença, Lisboa, 1992, p.67) Veja-se ainda uma das características mais salientes do pragmatismo, segundo Peirce, que é, a saber, o reconhecimento de uma conexão inseparável entre cognição racional e propósito racional (*Philosophical Writings of Peirce*, ed. Justus Buchler, New York, Dover Publication, Inc., 1955, pp.252-253 citado em John Murphy, *O Pragmatismo - De Peirce a Davidson*, ed. cit., p.59).

(25) Observe-se que R. Barthes refere de passagem a semelhança entre os objectos de Robbe-Grillet e a filosofia de Heidegger enquanto ausência de qualquer transcendentalidade dos objectos visto que se trata de uma descrição sem referências. E conclui: "'A condição do homem é estar aí". Robbe-Grillet recordava estas palavras de Heidegger a propósito de *Esperando por Godot*. Pois bem, os objectos de Robbe-Grillet também são feitos para estar aí. Toda a arte do autor consiste em dar ao objecto um "estar aí" e retirar-lhe um "ser qualquer coisa" (Roland Barthes, *Ensaio Críticos*, Edições 70, Lisboa, 1977, p.44).

(26) Situe-se a expressão no texto: "A existência é o que nunca se pode tornar objecto. Só a podemos invocar em termos de irrupção. É o "original surto (Ursprung)" a partir do qual penso e ajo. Não é um conceito, é um "índice" que

designa um além de qualquer subjectividade. É "aquilo que só posso ser, e não ver e saber" (Emmanuel Mounier, **Introdução aos Existencialismos**, Livraria Moraes, Lisboa, 1963, p.35).

(27) Pavel refere a variação dos nossos mundos ficcionais e o seu grau de "completamento". Ao reflectir sobre o "incompletamento" e a "indeterminação" radicais do universo, profundamente radicados na modernidade e na pós-modernidade, o autor não deixa de os considerar como a "doxa contemporânea" à qual parece que não podemos escapar. No entanto, conclui que períodos marcados por estas características alternam com outros marcados por "uma visão estável do mundo" (Thomas Pavel, **Univers de la Fiction**, Seuil, Paris, 1988, pp.132-137).

(28) HAMON, Philippe, **Texte et Idéologie**, ed.cit., p.123.

(29) Veja-se uma outra observação similar do autor: "Vide o "romance do fracasso" do século XX, por exemplo, em que uma personagem que nunca consegue constituir-se como sujeito real é, contudo, o herói" (Philippe Hamon, "Para um estatuto semiológico da personagem", in **Categorias da Narrativa**, Vega, Lisboa, s/d., p.86). E ainda do mesmo autor "'Le Horla" de Guy de Maupassant: ensaio de descrição estrutural", in **Categorias da Narrativa**, ed. cit., p.139.

(30) Lembre-se, neste aspecto, a desvalorização da análise psicológica da personagem pelo Neo-Realismo português como uma reacção à hipertrofia presencista da individualização: "(...) a desconfiança (se é que não repulsa) com que o Neo-Realismo encarou a valorização e aprofundamento psicológico da personagem presencista" (Carlos Reis, **O Discurso Ideológico do Neo-Realismo Português**, ed. cit., p.569).

(31) VATTIMO, Gianni, **O Fim da Modernidade**, ed. cit., p.39.

(32) Habermas apresenta o pensamento de Nietzsche como uma alteração de base no

discurso da modernidade pela destituição da dialéctica do iluminismo (Jurgen Habermas, **O Discurso Filosófico da Modernidade**, ed. cit., pp.90-91).

(33) Trata-se de uma categoria essencial da concepção utópica da história em Ernst Bloch em **O Princípio Esperança** (1959): "É necessário, pois, adquirir conhecimento da função antecipadora, na base de uma ontologia do Ainda-não" (Marc Angenot, **Glossário da Crítica Contemporânea**, Editorial Comunicação, Lisboa, 1984, p.168).

(34) HAMON, Philippe, **Texte et Idéologie**, ed. cit., p.226.

(35) Kristeva parte da noção de diálogos socráticos que, segundo Bakhtine, "se caractérisent par une opposition au monologisme officiel prétendant posséder la vérité toute faite. La vérité (le "sens") socratique résulte des rapports dialogiques des locuteurs; elle est corrélationnelle et son relativisme se manifeste par l'autonomie des points de vue des observateurs" (Julia Kristeva, **Recherches pour une Sémanalyse**, Seuil, Paris, 1969, p.163)

(36) SARRAUTE, Nathalie, **A Era da Suspeita**, Guimarães editores, Lisboa, 1963, p.11.

(37) Ibid., p.10.

(38) Ibidem, p.12.

(39) Ibidem, p.10.

(40) Este autor afirma o seguinte: "O meu argumento é o de que o projecto moderno (da realização da universalidade) não foi abandonado e esquecido, mas destruído, "liquidado". Há diversas formas de destruição, diversos nomes que a simbolizam. "Auschwitz" pode ser considerado como um nome paradigmático para o "inacabamento" trágico da modernidade" (Jean-François Lyotard, **O Pós-**

Moderno explicado às crianças, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1987, p.32).

(41) Perniola toma como exemplo paradigmático do que considera constituir um dos traços fundamentais da nossa condição actual, a saber, "a socialização do sentir", a obra de Musil **O Homem sem Qualidades**. Reflecte nos seguintes termos: "Nos primeiros quarenta anos do século XX, a época das ideologias e das burocracias triunfantes, Musil delineou antecipadamente os traços fundamentais da condição actual. De facto, só depois de Maio de 68 a sociedade começou a povoar-se de uma humanidade simultaneamente niilista e activista, como as personagens do seu romance, Ulrich e Agatha. Ao contrário, porém, daqueles cujas circunstâncias históricas obrigavam à indecisão e ao irrealismo, os homens e as mulheres sem qualidades deste fim de milénio aderem perfeitamente à realidade efectual, justamente porque ela se tornou sensológica, mediocrática e catóptrica (Mario Perniola, **Do sentir**, Editorial Presença, Lisboa, 1993, p.409.

(42) Veja-se ainda a seguinte consideração de Perniola: "A socialização do sentir conduz à superação de todo o dualismo entre a dimensão afectiva e a dimensão racional" (Mario Perniola, **Do sentir**, ed. cit., p.41).

(43) Michel Meyer refere a desfundamentalização do sujeito como inaugurada no século passado por Nietzsche, Marx e Freud (Michel Meyer, **A Problematologia**, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1991, p.11, p.59 e p.61).

(44) *Ibid.*, p.61.

(45) Note-se como Habermas apresenta a primazia da subjectividade na modernidade: "Na modernidade, portanto, a vida religiosa, o Estado e a sociedade, bem como a ciência, a moral e a arte transformam-se em outras tantas encarnações do princípio da subjectividade. A sua estrutura é englobada "como tal" na filosofia, nomeadamente como subjectividade abstracta no "Cogito ergo sum" de Descartes, na forma da autoconsciência absoluta em Kant. Trata-se da estrutura da auto-relação

do sujeito cognoscente que se debruça sobre si como sobre um objecto para se compreender como uma imagem reflectida num espelho, precisamente, "numa atitude especulativa" (Jurgen Habermas, **O Discurso Filosófico da Modernidade**, ed. cit., p.29).

(46) Richard Rorty refere a "natureza an-histórica e não humana da própria realidade" para o platonista que julga que a verdade puramente objectiva existe. Rorty chama-lhe um "algo mais" do que as razões concretas, de detalhe, avulsas, vulgares incritas numa determinada perspectiva. Esta tradição e esta cultura - que Dewey chamava "a teoria contemplativa do conhecimento"- foram abandonadas por James, Dewey tal como por Nietzsche e por Heidegger (Richard Rorty, **Consequences of Pragmatism**, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1982, pp.164-165 citado em John Murphy, **O Pragmatismo**, ed. cit., pp.144-145).

(47) MEYER, Michel, **A Problematologia**, ed. cit., p.61.

(48) Repare-se que Habermas situa o discurso de Foucault na linha de uma crítica da modernidade em termos de uma negação da linguagem da subjectividade triunfante e de uma negação da razão monológica ou da razão centrada no sujeito que é considerada por Foucault como uma ficção das sociedades ocidentais. É óbvio que Habermas critica o pensamento de Foucault, afirmando: "Foucault permite-se ter um conceito absolutamente não sociológico do social" (Jurgen Habermas, **O Discurso Filosófico da Modernidade**, ed. cit., pp.225 a 229).

(49) FOUCAULT, Michel, **A Vontade de Saber - História da Sexualidade I**, Edições António Ramos, Lisboa, 1977, p.64.

(50) Veja-se o que M. Foucault afirma sobre o aparecimento de um domínio próprio e específico enquanto consciência epistemológica do homem como tal: "Antes do fim do século XVIII, o homem não existia. Nem tão-pouco a potência da vida, a fecundidade do trabalho ou a espessura histórica da linguagem. Ele é uma

criatura recentíssima que a demiurgia do saber fabricou com as suas mãos há menos de duzentos anos" (Michel Foucault, **As Palavras e as Coisas - Uma Arqueologia das Ciências Humanas**, Edições 70, Lisboa, 1991, p.348).

(51) Situe-se a expressão do autor no texto que reflecte sobre o romantismo: "Assim, a dimensão histórica vem a ser a outra vertente de um único movimento de desdivinização das ideias, pois que ao homem, em vez de ao ser (quer se lhe chame ou não Deus), caberá tornar-se em centro do universo. [...] a transformação do pensamento no decorrer do século XVIII caracteriza-se pela afirmação do finito e pela sobreposição, como "modelo", da natureza do homem à natureza das coisas" (Adolfo Casais Monteiro, **Estrutura e Autenticidade na Teoria e na Crítica Literárias**, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, Lisboa, 1984, p.33).

(52) Veja-se as considerações do autor sobre a confissão como um dispositivo dependente das relações de poder: "A obrigação da confissão é-nos agora devolvida a partir de tantos pontos diferentes, está agora tão profundamente incorporada em nós, que já não a entendemos como o efeito de um poder que nos constrange; parece-nos, pelo contrário que a verdade, no mais secreto de nós próprios, não "pede" outra coisa senão fazer-se luz; se a não atinge, é porque uma coerção a retém, porque a violência de um poder pesa sobre ela e não poderá articular-se finalmente senão à custa de uma espécie de libertação. A confissão liberta, o poder reduz ao silêncio, a verdade não pertence à ordem do poder, mas está numa relação de parentesco originário com a liberdade: estes são temas tradicionais da filosofia, que uma "história política da verdade" deveria reexaminar, mostrando que a verdade não é livre por natureza, nem o erro servo, mas que a sua produção é integralmente atravessada pelas relações de poder. A confissão é um exemplo disto" (Michel Foucault, **A Vontade de Saber**, ed. cit., pp.64-65).

(53) ROUSSEAU, Jean-Jacques, **Confissões**, Portugália Editora, Lisboa, 1964, p.15.

(54) BLANCHOT, Maurice, *O Livro por Vir*, Relógio d'Água, Lisboa, 1984, p.58.

(55) *Ibid.*, p.53.

(56) Veja-se a consideração de Adolfo Casais Monteiro sobre a autenticidade pós-romântica: "O choque do autêntico é uma revelação da unidade que todavia só se manifesta pela expressão da diversidade." Neste contexto, o ensaísta distingue, nos textos literários pós-românticos, a "insinceridade" como contraposição à sinceridade romântica (em Wilde, por exemplo), a "impersonalidade" como fuga à emoção personalizada de um autor (em Eliot) e a "despersonalização" como a construção de existências imaginárias enquanto tentativa de recuperação da verdade (Adolfo Casais Monteiro, *Estrutura e Autenticidade na Teoria e na Crítica Literárias*, ed. cit., pp.135 a 148).

(57) Trata-se de uma noção de Roland Barthes referida frequentemente por Eduardo Prado Coelho: "Como diria Barthes, é preciso reivindicar para a crítica, não o objectivismo do objecto ou o subjectivismo do sujeito, mas o subjectivismo do não-sujeito (Barthes, 1973). Por isso, Jauss poderá atribuir à hermenêutica literária este propósito claro: revelar os horizontes de universos longínquos, transcendê-los e depois fundi-los com o horizonte do presente. O sentido é um ponto de partida, não de chegada. E não se parte apenas dele, mas com ele" (Eduardo Prado Coelho, *Os Universos da Crítica*, Edições 70, Lisboa, 1982, pp.98-99).

(58) *Ibid.*, p.168.

(59) Adolfo Casais Monteiro refere a terceira voz como a criação de uma personagem dramática ou a verdade das máscaras citando T. S. Eliot, *On Poetry and Poets* (Faber and Faber, London, 1957): "A primeira voz é a voz do poeta falando consigo mesmo - ou com ninguém. A segunda é a voz do poeta que se

dirige a um público, grande ou pequeno. A terceira é a voz do poeta quando tenta criar uma personagem dramática que se exprime em verso, quando está dizendo, não aquilo que diria em seu próprio nome, mas somente aquilo que pode dizer dentro dos limites duma personagem imaginária que se dirige a outra personagem imaginária (Adolfo Casais Monteiro, **Estrutura e Autenticidade na Teoria e na Crítica Literárias**, ed. cit., p.139).

(60) Vattimo relaciona dois núcleos, o da morte de Deus e da desvalorização dos valores supremos configurado por Nietzsche e o do apelo heideggeriano à superação da subjectividade. Segundo Vattimo, o acontecimento daí resultante é o niilismo - que é a nossa actual condição - definido como a redução do ser ao valor de troca. Especifique-se que, para Heidegger, o niilismo é não apenas o aniquilamento do ser pela transformação completa no valor como também "o processo no qual, no fim, do ser como tal "não resta mais nada"" (Gianni Vattimo, **O Fim da Modernidade**, ed. cit., pp.21 a 29).

(61) Situe-se no texto a expressão de Foucault sobre a episteme moderna (a que se formou pelos fins do século XVIII): "Mais do que a morte de Deus - ou antes na esteira dessa morte e numa correlação profunda com ela, o que anuncia o pensamento de Nietzsche é o fim deste assassínio; é o esfacelamento do rosto do homem no riso e o retorno das máscaras: é dispersão da profunda corrente temporal pela qual se sentia transportado e de que suspeitava a pressão no próprio ser das coisas; é a identidade do Retorno do Mesmo e da absoluta dispersão do homem" (Michel Foucault, **As Palavras e as Coisas - Uma Arqueologia das Ciências Humanas**, ed. cit., p.420).

(62) VATTIMO, Gianni, **O Fim da Modernidade**, ed. cit., p.38.

NOTAS DO SEGUNDO CAPÍTULO

(1) HAMON, Philippe, *Texte et Idéologie*, PUF, Paris, 1984, pp.160, 115 a 117.

(2) ELIAS, Norbert, *A Sociedade dos Indivíduos*, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1993, pp.127-128.

(3) Vattimo situa esta noção a partir da "percepção distraída" característica da época da reprodutibilidade técnica segundo Walter Benjamim. Neste sentido, a experiência estética da fruição distraída já não encontra obras visto que já não existem valores totais mas antes "significações disseminadas" (Gianni Vattimo, *O Fim da Modernidade*, Editorial Presença, Lisboa, 1987, p.52).

(4) MAFFESOLI, Michel, *O Conhecimento do Quotidiano*, Vega, Lisboa, 1986, p.104.

(5) *Ibid.*, p.104.

(6) Note-se a seguinte consideração do autor: "Com efeito, e indiquei-o já, é o próprio do conceito devido à sua própria estrutura, dar uma vista securizante e supostamente completa do objecto apreendido. Como tudo o que foi declarado universal por uma certa tradição (o espírito universal, a história universal...) trata-se de uma verdade local que foi generalizada" (Michel Maffesoli, *O Conhecimento do Quotidiano*, ed. cit., p.103).

(7) A este respeito, notam-se semelhanças entre *O Delfim e A Noite e o Riso* (1969) de Nuno Bragança. Veja-se a observação de Manuel Gusmão, no Prefácio ao romance referido, em que este autor acentua que a produção de sentido decorre da ironia: "Romance fragmentado é também um romance fragmentário porque o fragmento e a irregularidade são os seus elementos estruturais de organização e a sua modalidade de produção do sentido./ A ironia é, por sua vez, o princípio

construtor, operando através dos fragmentos, não pois como atitude ou pose, mas como processo pelo qual, perdida a inocência do corpo e da cultura, se reconhece no trabalho de escrita o instrumento e o corpo de realização da experiência de vida, para que haja livro" (Manuel Gusmão, Prefácio a *A Noite e o Riso* de Nuno Bragança, Assírio e Alvim, Lisboa, 1985, pp.29-30). Veja-se ainda a explicitação da recusa da realidade portuguesa numa das sequências narrativas conhecida pelo caderno de Zana: "Sinto que pertenço a um País que em parte me não quer. Uma pessoa é também a movimentação que comunica à comunidade em que se insere, desde a hora em que dela brotou, personalizada. Ora eu e os meus contemporâneos portugueses somos cucos nascidos em ninho de pinntarroxo. Ficaremos ou não" (Nuno Bragança, *A Noite e o Riso*, ed. cit., p.214).

(8) LOURENÇO, Eduardo, "Do Salazarismo como nosso impensado - Divagação anacrónica ou ainda não", in *Semanário*, Lisboa, 23-1-1988.

(9) TADIÉ, Jean-Yves, *O Romance no Século XX*, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1992, pp.27-28.

(10) Barthes articula a questão edipiana com o impasse histórico do pós-guerra - entendido como algo trágico - articulação esta vista como uma proibição da questão dialéctica que, a registar-se, implicaria um "que fazer". Ora, para este autor, a ordem do fazer e a ordem da natureza estão ausentes da literatura sendo esta "uma máscara que se aponta a si mesma com o dedo" (Roland Barthes, *Ensaio Críticos*, Edições 70, Lisboa, 1977, 144-145).

(11) HUTCHEON, Linda, *Uma Teoria da Paródia - Ensinaamentos das Formas de Arte do Século XX*, Edições 70, Lisboa, 1989, p.138.

(12) Trata-se do pós-modernismo encarado por Fokkema como o código dominante na literatura ocidental desde os anos cinquenta (Douwe W. Fokkema, *História Literária - Modernismo e Pós-Modernismo*, Vega, Lisboa, s/d., pp.59 a 84).

(13) HUTCHEON, Linda, **Uma Teoria da Paródia**, ed. cit., p.17.

(14) Vattimo refere a crise da ideia de história em termos da dissolução desta como curso unitário pensada por Marx e Nietzsche e também por Walter Benjamin. O autor afirma que é "ilusório pensar que existe um ponto de vista supremo, global, capaz de unificar todos os outros (como seria "a história", que engloba a história da arte, da literatura, das guerras, da sexualidade, etc.)" (Gianni Vattimo, **A Sociedade Transparente**, Relógio d'Água, Lisboa, 1992, pp.8-9). Veja-se ainda uma obra que trata do que o autor considera a moderna ilusão de que a história pode ser concebida como a evolução progressiva e como a eliminação do mal (Karl Lowith, **O Sentido da História**, Edições 70, Lisboa, 1991).

(15) A paródia é encarada por esta autora como um método mais positivo de tratar o passado artístico devido a uma atitude anti-romântica que se exprime pelo desrespeito em relação à arte como mercadoria e em relação à noção de sujeito criador como fonte individualizada de significação (Linda Hutcheon, **Uma Teoria da Paródia**, ed. cit., p.15).

(16) HAMON, Philippe, **Texte et Idéologie**, ed. cit., p.126.

(17) Veja-se o capítulo intitulado "Héros, héraut, hiérarchies" em Philippe Hamon, **Texte et Idéologie**, ed. cit., pp.43 a 102.

(18) HAMON, Philippe, "Un discours contraint", in **Poétique**, nº16, Seuil, Paris, 1973, p.437.

(19) DUCHET, Claude, "Une écriture de la socialité", in **Poétique**, nº16, Seuil, Paris, 1973, p.449.

(20) ELIAS, Norbert, **A Sociedade dos Indivíduos**, ed. cit., p.128.

(21) HAMON, Philippe, *Texte et Idéologie*, ed. cit., pp. 71 a 73.

(22) Eduardo Lourenço, ao definir a situação do existencialismo como facto sociológico, refere a impossibilidade de síntese do mundo do pós-guerra que se traduz pela produção de formas puras e simultaneamente "insignificativas" mas não insignificantes. Quer dizer: "esta vontade de não significar, significa". Por outro lado, articula estas características com a "aceleração espiritual similar à aceleração dos acontecimentos" (Eduardo Lourenço, *Heterodoxia - I e II*, Assírio e Alvim, Lisboa, 1987, p.118).

(23) *Ibid.*, pp.121-122.

(24) Afirma Ingarden: "Poder-se-ia dizer que toda a obra literária é em princípio inacabada quanto à determinação das objectividades nela apresentadas e exige um complemento sempre progressivo que no texto jamais poderá ser levado a cabo" (Roman Ingarden, *A Obra de Arte Literária*, 2ªed., Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1979, p.274).

(25) Situe-se e expressão do autor: "É o fim do Trágico que o Existencialismo exprimiu como último avatar, póstuma oração ao Godot que não veio e já ninguém parece importar que venha ou não. O sentido último do que existe ou se exprime não preocupa tanto como o arranjo e o mistério útil do que é. Como no tempo de Galileu, mas estendida à vida inteira dos homens, a questão do "Como" substituiu a do "Porquê". Nós estamos num imenso recinto onde se joga uma tragédia talvez, mas tragédia sem sujeito. Acaso a Esfinge continue sentada na encruzilhada da nova Tebas das mil portas, não há Édipo algum para a interrogar" (Eduardo Lourenço, *Heterodoxia I e II*, ed. cit., p.103).

(26) O autor refere o "grandioso sonambulismo da revolução electrónica" e o facto de as pessoas serem vividas "com vertiginosa e anónima fulgurância". E conclui: "É possível que não existamos já, mas jamais inexístimos com tão fabuloso esplendor"

(Eduardo Lourenço, **Heterodoxia I e II**, ed. cit., p.104).

(27) Lembrem-se as afirmações do narrador homodiegético de **O Delfim**: "(...) 'a literatura policial é um tranquilizante do cidadão instalado. Toda ela tende a demonstrar que não há crime perfeito.'" E logo mais adiante: "(...) o burguês pacato precisa de acreditar nas instituições. Mostrar-lhe que pode haver crimes perfeitos era o fim da sua tranquilidade" (José Cardoso Pires, **O Delfim**, 6ªed., Moraes editores, Lisboa, 1975, p.248 e 249). Lemos também o seguinte na "Memória Descritiva": "Tirando o caso raríssimo dum Dashiell Hammett e pouco mais, o que essa literatura faz é defender a propriedade burguesa e todas as instituições (polícias, seguros ou espionagens) que a garantam por muitos anos e bons. Só que, goste ou não goste, acredite ou não nos mestres do crime e da dedução, o Narrador foi posto, logo ao abrir do romance, diante duma culminação (a morte). A partir daí só lhe resta aprender a pegar na lupa e meter por uma fórmula lúdica de contar onde as imagens são gradativamente pervertidas até deixarem à vista certos traços do real" (José Cardoso Pires, **E Agora, José?**, Moraes editores, Lisboa, 1977, p.187).

(28) Segundo Giddens, as culturas pré-modernas são caracterizadas por se encontrarem enraizadas numa comunidade local como o lugar que proporciona um meio familiar, por relações de parentesco estabilizadas e por uma confiança localizada daí decorrente. E ainda por cosmologias religiosas que fornecem uma interpretação providencial da vida humana e da natureza e pela tradição como meio de ligar o presente e o futuro (Anthony Giddens, **As Consequências da Modernidade**, Celta Editora, Oeiras, 1992, p.79).

(29) Giddens vê esta concepção como própria da modernidade devido à rapidez da mudança, ao alcance da mudança e à própria natureza das instituições modernas caracterizadas por sistemas abstractos descontextualizados. Assim, as discontinuidades da modernidade articulam-se com a descontextualização dos

sistemas sociais no sentido em que se verifica uma ""desinserção" das relações sociais dos contextos locais de interação e uma reestruturação através de extensões indefinidas de espaço-tempo" (Anthony Giddens, **As Consequências da Modernidade**, ed. cit., pp.2 a 16).

(30) Situe-se a expressão: "É claro que a perda da crença no "progresso" é um dos factores que estão na base da dissolução das "narrativas" da história" (Anthony Giddens, **As Consequências da Modernidade**, ed. cit., p.8).

(31) GIDDENS, Anthony, **As Consequências da Modernidade**, ed. cit., p.13.

(32) Tanto Giddens como Vattimo caracterizam a contemporaneidade em moldes semelhantes pelo realce da perda da crença no progresso e pela desinserção das relações sociais ainda que, obviamente, cada um deles empregue um vocabulário decorrente da "tradição" em que cada um se filia. No entanto, a distinção marcante - em relação à qual não é alheio o tipo de vocabulário referido - diz respeito ao modo positivo (quase eufórico) como Vattimo encara a pós-modernidade - que define sobretudo pela dissolução da ideia de história como curso unitário - visto que vê aí, na "oscilação", na "pluralidade" e no "desgaste do próprio "princípio de realidade"" - na *heterotopia*, em suma - a única *chance* de um novo modo de ser humano (Gianni Vattimo, **A Sociedade Transparente**, Relógio d'Água, Lisboa, 1992, pp.7 a 17). Semelhante tese já tinha sido defendida no livro anterior de 1985 cuja tradução portuguesa é **O Fim da Modernidade - Niilismo e Hermenêutica na Cultura Pós-Moderna**, obra a que nos referimos frequentemente neste trabalho. Pelo contrário, Giddens não vê uma mudança de paradigma na contemporaneidade designando esta por "modernidade radicalizada" e na qual não vê aspectos eufóricos (como Vattimo) mas apenas os decorrentes do que considera serem as "tendências de integração global" das estruturas sociais. Com algumas afinidades com o pensamento de Norbert Elias que, em **A Sociedade dos Indivíduos**, refere a "crescente integração da humanidade" (ed. cit, p.188), a sua visão é sociológica na

linha clássica de Weber (Anthony Giddens, **As Consequências da Modernidade**, ed. cit., pp.115 a 117).

NOTAS DO TERCEIRO CAPÍTULO

(1) ELIAS, Norbert, **A Sociedade dos Indivíduos**, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1993, p.95.

(2) O autor considera que a individualização crescente é uma auto-ilusão: "Por mais genuína e verdadeira que ela seja enquanto expressão da particular estrutura da personalidade do ser humano singular numa determinada fase do movimento civilizacional, ao mesmo tempo veda o acesso a uma observação mais imparcial das relações entre os seres humanos (Norbert Elias, **A Sociedade dos Indivíduos**, ed. cit., p.145).

(3) Veja-se a seguinte consideração do autor: "Aquilo a que chamamos a "alma" ou a "psique" de facto não é senão a *interdependência destas funções de relacionamento*. Ao contrário do que parece numa determinada forma histórica da autoconsciência, o ser humano não é simplesmente uma caixa fechada em si com gavetas e órgãos, um ser que pela sua organização natural inicialmente nada tem a ver com outras coisas e seres, mas ele é por natureza organizado como parte constituinte de um mundo maior (Norbert Elias, **A Sociedade dos Indivíduos**, ed. cit., p.55).

(4) Diz o autor que "ela é o produto de um processo de índole religioso e social, de uma transformação na estrutura da convivência humana" (Norbert Elias, **A Sociedade dos Indivíduos**, ed. cit., p.54).

(5) ELIAS, Norbert, **A Sociedade dos Indivíduos**, ed. cit., p.56.

(6) Ibid., p.167.

(7) Trata-se de uma asserção de Peirce, já referida: "o reconhecimento de uma conexão inseparável entre cognição racional e propósito racional" no âmbito do anti-

representacionismo de que fala Richard Rorty quando se refere ao pragmatismo como "o abandono de uma versão contemplativa do conhecimento e o consequente abandono da distinção aparência/realidade" (John Murphy, **O Pragmatismo - De Peirce a Davidson**, Edições Asa, Lisboa, 1993, p.59 e p.9). Com efeito, a abordagem anti-representacionista, própria do pragmatismo, abandonou a versão contemplativa do conhecimento. Esta remete a questão da apreensão verdadeira ou falsa do real para a teoria do conhecimento enquanto representação do mundo como realmente é ou como meramente aparece, a partir da distinção grega aparência/realidade. Sobre esta questão, importante na medida em que traça a diferença entre a "teoria contemplativa do conhecimento" (Dewey) - baseada na compreensão dos "processos mentais" e na noção da "mente" tal como foram pensadas por Locke e por Descartes - e o "anti-representacionismo" próprio do pragmatismo, ver a Introdução de Richard Rorty "Pragmatismo como anti-representacionismo" em John Murphy, **O Pragmatismo**, ed. cit., pp.7 a 13; a Introdução (pelo próprio autor) a Richard Rorty, **A Filosofia e o Espelho da Natureza**, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1988, pp.15 a 22. Hilary Putman refere também duas perspectivas filosóficas similares às mencionadas: a perspectiva *exteriorista* ou do realismo metafísico em que "o mundo consiste numa totalidade permanente de objectos independentes-da-mente" ou "a verdade envolve uma espécie de relação de correspondência entre as palavras ou signos-pensamento e coisas e conjuntos de coisas externas" e a perspectiva *interiorista* em que a "'verdade" é um tipo de aceitabilidade racional (idealizada) - um tipo de coerência ideal das nossas crenças umas com as outras e com as nossas experiências *tal como essas mesmas experiências estão representadas no nosso sistema de crenças* - e não uma correspondência com "estados de coisas" independentes-da-mente ou independentes-do-discurso" (Hilary Putman, **Razão, Verdade e História**, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1992, pp.77-78). Rorty refere também as duas perspectivas filosóficas enquanto a "teoria correspondencial da verdade" e o abandono de tal teoria consubstanciado no pensamento comum a Blumenberg,

Nietzsche, Freud e Davidson que, segundo o autor, trata *tudo* "como produto do tempo e do acaso" (Richard Rorty, **Contingência, Ironia e Solidariedade**, Editorial Presença, Lisboa, 1994, pp.23 a 46).

(8) Veja-se o capítulo "A rejeição do cartesianismo por Charles Peirce" em John Murphy, **O Pragmatismo**, ed. cit., pp.15 a 22.

(9) Murphy afirma o seguinte: "Em **Pragmatism**, James usa este conceito de verdade instrumental como base para "uma teoria genética do que é que se pretende significar com verdade". De acordo com esta teoria, a verdade de uma ideia "não é uma propriedade estagnante inerente a ela. A verdade *acontece* a uma ideia. Esta *torna-se* verdadeira. *Faz-se* verdadeira por meio de acontecimentos (John Murphy, **O Pragmatismo**, ed. cit., p.73).

(10) MURPHY, John, **O Pragmatismo**, ed. cit., 38.

(11) **Philosophical Writings of Peirce**, Dover Publications, Inc., New York, 1955, p.29 em John Murphy, **O Pragmatismo**, ed. cit., p.39.

(12) PIRES, José Cardoso, Prefácio a **Os Nus e os Mortos**, Editora Ulisseia, Lisboa, 1958.

(13) A "experiência fundada" pragmatista, referida por William James, é definida nos seguintes termos: "a verdade é amplamente feita a partir de verdades prévias" num processo "entre todo o corpo de verdades fundadas, extraídas do passado, e as coerções do mundo dos sentidos à sua volta" (William James, **Pragmatism**, Hackett Publishing Co., Indianapolis, 1981, p.101 e p.104 em John Murphy, **O Pragmatismo**, ed. cit., pp.75-76).

(14) É no contexto, referido na nota anterior, que William James considera que a verdade puramente objectiva não se encontra em parte nenhuma para ser descoberta

a não ser como petrificação do olhar dos homens significando "o coração morto da árvore viva". Deste modo, só no sentido instrumental uma ideia é mais verdadeira do que outra. Afirmo Murphy, de acordo com James, que "as ideias verificam-se a si próprias pela sua habilidade para acomodarem experiências novas na experiência fundada de um modo mais apropriado e expedito" (William James, **Pragmatism**, ed. cit., pp.32-33 em John Murphy, **O Pragmatismo**, ed. cit., pp.76-77).

(15) Trata-se das características fundamentais do que Peirce designa pelo "espírito do cartesianismo". Como Murphy afirma, Peirce defende que o ser humano não tem nenhuma destas faculdades, o que torna "a dúvida universal" cartesiana um processo estéril de cognição humana (John Murphy, **O Pragmatismo**, ed. cit., pp.18-19).

(16) Trata-se de uma noção de Dewey proveniente da crença de que existem "experiências não cognitivas" no sentido em que há "coisas *tidas*" antes de serem "coisas conhecidas" (John Dewey, **Experience and Nature**, Dover Publications, Inc., New York, 1958, p.21 em John Murphy, **O Pragmatismo**, ed. cit., pp.94-95).

(17) A noção de "crença", para a concepção pragmatista do conhecimento, não implica a representação da verdade do mundo mas o "hábito de acção" (John Murphy, **O Pragmatismo**, ed. cit., pp.33 a 40).

(18) PIRES, José Cardoso, **Jogos de Azar**, 4^o ed., Moraes editores, Lisboa, 1975, p.13.

(19) *Ibid.*, p.12.

(20) Trata-se de uma hipótese do autor em que o pós-modernismo é encarado como o primeiro código literário formado na América antes da sua influência europeia com a probabilidade de o escritor que mais contribuiu para essa constituição tenha sido Jorge Luís Borges. A outra hipótese é a de que o "Nouveau Roman" tenha

surgido na Europa quase simultaneamente. Assim, o pós-modernismo teria nascido independentemente na França e na América Latina (Douwe W. Fokkema, **História Literária - Modernismo e Pós-Modernismo**, Vega, Lisboa, s/d., pp.61 a 63).

(21) FOKKEMA, Douwe W., **História Literária - Modernismo e Pós-Modernismo**, ed. cit., p.90.

(22) Fokkema refere este paradoxo em termos de uma impossibilidade empírica baseada no nosso conhecimento do mundo aludindo, deste modo, à teoria dos mundos possíveis (D. W. Fokkema, **História Literária - Modernismo e Pós-Modernismo**, ed. cit., p.82 e 91). De facto, por exemplo, Thomas Pavel, ao criticar o princípio estruturalista do fechamento do texto que identifica uma obra de ficção com o conjunto de proposições impressas nas suas páginas, afirma que a ficção é uma actividade e não apenas um encadeamento de proposições na medida em que a verdade global de um texto literário é apreendida através de um sistema de inferências que relaciona passagens do texto com o quadro cultural e factual que circunda - e que ultrapassa - o texto (Thomas Pavel, **Univers de la Fiction**, Seuil, Paris, 1988, pp.26-27 e 30).

(23) Veja-se a seguinte consideração de Fokkema: "O pós-modernismo não discrimina: está ansioso por destronar os intelectuais, que, num tempo de secularização, tentam subir ao trono vazio de Deus para daí espalharem o evangelho do seu universo semântico particular. Com a invectiva pós-modernista contra o pensamento intelectual caem também a capacidade de discernimento, de julgar e de seleccionar. Seríamos tentados a dizer que o pós-modernismo é movido por um impulso democrático, populista e até iconoclasta, mas seria obscurecer o facto histórico de que, nas vésperas da II Guerra Mundial, o modernismo estava já perfeitamente enfraquecido (Douwe W. Fokkema, **História Literária - Modernismo e Pós-Modernismo**, ed. cit., pp.64-65).

(24) Trata-se de uma referência de Habermas ao racionalismo ocidental que Max Weber relaciona com a modernidade e que é configurado pelo "processo de desencanto que levou a que a desintegração das concepções religiosas do mundo gerasse na Europa uma cultura profana. As modernas ciências empíricas, a autonomização das artes e as teorias da moral e do direito fundamentadas a partir de princípios levaram à formação de esferas culturais de valores que possibilitaram processos de aprendizagem segundo as leis internas dos problemas teóricos, estéticos ou prático-morais, respectivamente (Jurgen Habermas, **O Discurso Filosófico da Modernidade**, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1990, p.13).

(25) FOKKEMA, Douwe W., **História Literária - Modernismo e Pós-Modernismo**, ed. cit., p.66.

(26) Veja-se as considerações de Fokkema: "(...) o pós-modernismo aspira destruir a ideia de conexão, inserido do texto que realçam a descontinuidade, como um questionário ou outros fragmentos desconexos (**Snow White**, de Barthelme, 1967). Muitos textos pós-modernistas são uma colecção de fragmentos relativamente desconexos, pondo em causa o código literário que induz o leitor a procurar coerência. O encadeamento pode tornar-se problemático no interior do parágrafo ou da frase: as frases nem sempre são acabadas, caso em que o leitor tem de criar os necessários suplementos (**Lost in the Funhouse**, de Barth) (D. W. Fokkema, **História Literária - Modernismo e Pós-Modernismo**, ed. cit., p.68).

(27) Sabemos que a metodologia própria à investigação fenomenológica afirma o regresso "às coisas mesmas". Trata-se da conhecida asserção programática das **Investigações Lógicas** de Husserl: "nós queremos regressar às coisas mesmas" (João Paisana, **Fenomenologia e Hermenêutica - A Relação entre as Filosofias de Husserl e Heidegger**, Editorial Presença, Lisboa, 1992, p.64).

(28) O "primado da percepção face à sensação" é afirmado por nós sem nos

determos em pormenor sobre o percurso de Husserl, que o levou do psicologismo decorrente da psicologia experimental (como corrente positivista) à necessidade de desnaturalizar a consciência (João Paisana, **Fenomenologia e Hermenêutica**, ed. cit., p.66).

(29) Deste modo, "o apriorismo husserliano radica de modo claro no seu **intuicionismo**, que apenas exprime o desejo da mais radical fidelidade à experiência directa" (João Paisana, **Fenomenologia e Hermenêutica**, ed. cit., p.67).

(30) Afirma N. Sarraute: "Assim, por uma evolução análoga à da pintura - se bem que infinitamente mais tímida e mais lenta, cortada por longas paragens e recuos - o elemento psicológico, como o elemento pictural, liberta-se insensivelmente do objecto com o qual fazia corpo. Tende a bastar-se a si próprio e a dispensar o suporte o mais possível. É sobre ele que se concentra todo o esforço de pesquisa do romancista e sobre ele que deve incidir todo o esforço de atenção do leitor (Nathalie Sarraute, **A Era da Suspeita**, Guimarães Editores, Lisboa, 1963, pp.64-65).

(31) ECO, Umberto, **Obra Aberta**, Difel, Lisboa, 1989, p.214.

(32) Diz Eco: "Neste sentido, portanto, Informal quer dizer negação das formas clássicas de direcção unívoca, não abandono da forma como condição básica da comunicação. O exemplo do Informal, como de todas as obras abertas, levar-nos-á portanto, não a decretar a morte da forma, mas a uma mais articulada noção do conceito de forma, *a forma como campo de possibilidades* (Umberto Eco, **Obra Aberta**, ed. cit., pp.197-198).

(33) ECO, Umberto, **Obra Aberta**, ed. cit., pp.213 a 223.

(34) Ibid., pp.215 a 217 e pp.285 a 297.

(35) Ibidem, p.182.

(36) Hamon refere a determinação simultânea do texto literário - enquanto objecto semiótico-estético por uma norma estética, uma norma tecnológica, uma norma retórica e uma norma ética (Philippe Hamon, **Texte et Idéologie**, PUF, Paris, 1984, p.123).

(37) Veja-se as considerações de Hamon, ainda que sejam a propósito da ficção de Zola: "Il semble bien que nous ayons là un procédé typique de défocalisation de l'espace normatif-évaluatif du récit: ce procédé ne consiste pas, on le voit, à supprimer toute évaluation, à construire un texte "objectif"; ce que quelqu'un comme Zola construit autour du personnage, c'est une mosaïque, un "patchwork" d'espaces évaluatifs juxtaposés, voire une hypertrophie d'univers évaluatifs, plutôt qu'un monologue univoque au service d'un système de valeurs privilégié" (Philippe Hamon, **Texte et Idéologie**, ed. cit., pp.115-116).

(38) Vattimo, tal como Eco, refere a reportagem televisiva em directo como uma técnica de indeterminação da história. Mas Vattimo acentua a noção de "construção do mundo como "imagem"" no sentido heideggeriano, ou seja, a consideração da modernidade como a "época das imagens do mundo" (Gianni Vattimo, **A Sociedade Transparente**, Relógio d'Água, Lisboa, 1992, pp.22 a 24).

(39) VATTIMO, Gianni, **O Fim da Modernidade - Nihilismo e Hermenêutica na Cultura Pós-Moderna**, Editorial Presença, Lisboa, 1987, p.29.

(40) REIS, Carlos, **O Discurso Ideológico do Neo-Realismo Português**, Livraria Almedina, Coimbra, 1983, p.350.

(41) FOKKEMA, Douwe W., **História Literária - Modernismo e Pós-Modernismo**, ed. cit., p.76.

(42) VATTIMO, Gianni, **O Fim da Modernidade**, ed. cit., p.100.

(43) Ibid., pp.26 a 29.

(44) Trata-se de um dos textos da obra em questão intitulado "O desaparecimento da literatura" (Maurice Blanchot, **O Livro por Vir**, Relógio D'Água, Lisboa, 1984, pp.205 a 211).

(45) Ibid., pp.43 a 49.

(46) ELIAS, Norbert, **A Sociedade dos Indivíduos**, ed. cit., p.188.

(47) Trata-se da noção da "vida tornada coisa" de Mario Perniola. O "tornar-se coisa", segundo este pensamento, significa privilegiar o presente e a presença, inseridos no "horizonte aberto do mundo histórico", negando assim a possibilidade de leitura da realidade como unitária e como progressiva (Mario Perniola, **Enigmas de Fim de Milénio - O momento egípcio na sociedade e na arte**, Bertrand Editora, Venda Nova, 1994, pp.69 a 88).

(48) Fokkema considera esta criação uma das manifestações de uma impossibilidade decorrente de uma contradição interna na estrutura do código pós-modernista e constitui este tipo de narrador a partir de um romance preciso **De Man achter het Raam** de Gerrit Krol considerando a indiferença aí observada como uma qualidade não humana (Douwe W. Fokkema, **História Literária - Modernismo e Pós-Modernismo**, ed. cit., pp.82-83).

(49) Este "processo de fabulização do mundo", referido por Vattimo, é obviamente uma apropriação do dito de Nietzsche que escreveu que "o mundo verdadeiro afinal tornou-se fábula" num tempo em que já não é possível representar o mundo como uma "realidade unitária" mas em que o mundo se dá a conhecer por um conjunto de "interpretações" ou de "narrações" (Gianni Vattimo, **A Sociedade Transparente**, ed. cit., pp.31 a 33 e p.17 e **O Fim da Modernidade**, ed. cit., p.29.).

QUINTA PARTE

A REPRESENTAÇÃO DE UM UNIVERSO FECHADO (BPC)

CAPÍTULO UM: O funcionamento orgânico do universo estabelecido

1.1. A representação fechada de uma socialidade passada

A configuração narrativa da "realidade alienada", que foi a sociedade portuguesa anterior ao 25 de Abril de 1974, é o topos principal dos três romances que constituem o *corpus* da presente dissertação. No entanto, **BPC** é o único dos três romances que constitui uma narrativa fechada.

A estagnação de um espaço social, que não contém o pluralismo de "pontos centrais concorrentes" ⁽¹⁾, é o principal eixo semântico da representação narrativa de **A.A.**. A única personagem que projecta, pelo seu comportamento, componentes de um futuro diferente do real instituído é Guida mas a sua perspectiva distinta das demais é desacreditada pela dupla focalização de João e do narrador, que a considera dissociada da realidade e, como tal, destituída de sentido de uma transformação social.

O discurso do narrador homodiegético de **D.** vai configurando os vários âmbitos de um espaço social vigiado mas nenhuma dessas versões do real refere um universo alternativo à ordem social vigente. Apesar da multiplicidade dos universos diegéticos, nenhum deles é constituído por uma autonomia diferencial de modo a neutralizar a circularidade da intriga (ligada ao imobilismo da Gafeira) em termos de superação de um tempo social estático. De facto, a fragmentação diegética denuncia a impossibilidade de configurar toda a verdade de uma sociedade censurada e amputada.

Sob este ponto de vista, o discurso do narrador homodiegético é classificado pelo próprio enunciador como decorrente da "paixão do nada, do pormenor" (**D.**, 171). Em suma: este é ainda uma variante do discurso inteligente e bem-pensante a que João e Guida se referem em termos depreciativos visto que é um discurso que surge como uma resposta diletante que não afecta nem transforma a realidade vigente.

Em ambos os romances já analisados, é o imobilismo de uma "sociedade pouco diferenciada" ⁽²⁾ porque é uma "sociedade de estado autocrática" - que nivela os mundos visto que não permite mecanismos sociais que poderiam assegurar a diferenciação efectiva de "esferas de vida" ⁽³⁾ na representação da vida social.

A diferença mais óbvia, que se regista no enunciado romanesco de **BPC** - quando comparado com o de **D.** com o qual entra em vários tipos de correlação -, diz respeito ao núcleo diegético principal (constituído pela investigação e pela reconstituição de um crime) que irá ser representado por uma causalidade determinada pelo encadeamento ordenado dos factos relatados. Por conseguinte, o narrador opta por uma "inclusão ordenada" dos eventos diegéticos que contrasta com a "inclusão ocasional" de **D.**. Neste romance, como sabemos, o discurso do narrador decorre de uma visão do mundo perspectivista que regista saberes e informação cujo conjunto constitui uma reflexão irónica sobre a irrelevância de uma diegese ordenada e fechada. Note-se que, na década de 60, devido ao apelo revolucionário em todos os âmbitos de vida, os procedimentos realistas, em arte, são considerados uma reiteração dos impasses sociais e políticos da época. Entretanto, este posicionamento é agravado, neste romance, pela atitude de negatividade que o narrador manifesta em relação ao mundo social. Este é representado como uma formação social passadista que contrasta com certas estruturas modernas, já existentes.

A insignificância da diegese de **D.** surge, então, em articulação com a "intemporalidade" adequada à "realidade alienada" portuguesa. A estagnação subsequente é vista como um prolongamento "eternizado" de uma situação política vivida como a-histórica. Deste modo, o crime representado (o de **M.M.** e, eventualmente, o de **Domingos**) é diluído, enquanto núcleo diegético, pela dispersão da informação. As coordenadas do crime são consideradas pelo narrador como "mitificadas" porque produzidas por um mundo social em que as motivações são invertidas e desfiguradas.

Assim, a **Gafeira** é representada por uma perspectivação que evidencia a

unidimensionalidade política através de um olhar demasiadamente diletante e culturalizado e, também por esse motivo, desterritorializado. Este olhar é o modo como o narrador "resiste" aos vectores ideológicos existentes em 1966 no mundo social comum.

A enunciação distanciada e irónica, que dissemina as componentes diegéticas de *D.*, desaparece em *BPC*. O sujeito do discurso narrativo deste último romance é um narrador heterodiegético que cria uma personagem central, que é Elias Santana, um chefe da Polícia Judiciária a quem cabe modelizar, pelo seu ponto de vista, as componentes da história. Deste modo, o encadeamento dos factos relatados é caracterizado por um pendor demonstrativo e pela progressão finalística de modo a que a narrativa seja dotada de um desenlace.

Esta opção narrativa é justificável pelo contexto social em que a produção e a recepção do romance se dá, o início da década de 80 que é caracterizado por mecanismos socioculturais mais diferenciados do que os anteriores (referenciados em *D.*) devido à mudança política e social constituída pela chamada revolução do 25 de Abril de 1974. Este novo tempo histórico caracteriza-se pelo final da ditadura e por diversas aberturas do ponto de vista social. *BPC* é publicado em finais de 1982 e dirigido a um público formado por um tipo de sociedade já não "autocrática" e preparado para uma leitura previsivelmente crítica dos eventos narrados.

Se tivermos em conta as considerações de J.C.P. sobre a censura e o subsequente descrédito do que é considerado objectivo, como factores do regime político português anterior a 25 de Abril ("O dirigismo da informação e a ausência de debate cívico desacreditam o facto objectivo, e quando assim é há que dissertar a acção, recuperar a verdade" (A.J., 169)), o facto de este romance ter sido preparado para publicação, publicado e recebido por um público de após 25 de Abril torna este dado contextual de importância fulcral para a compreensão da enunciação narrativa. De facto, a elaboração narrativa da informação diegética é feita sobre um universo de referência que é entendido duplamente como um passado, não só porque os acontecimentos passados não se repetem mas também

porque os portugueses vivem uma outra situação histórica em que o senso da maioria pressupõe que a ditadura portuguesa não se repetirá. Entretanto, a situação histórica portuguesa da década de 80 é caracterizada pela tentativa de articulação do espaço nacional com o espaço europeu.

Pode considerar-se, então, que J.C.P. procedeu a uma antecipação razoável da posição do leitor do seu romance. O autor sabe que aqueles que o vão ler vivem um tempo histórico-social diferente do representado no romance devido à ruptura política em relação ao tipo de sociedade que serve de referência à história narrada de modo que o leitor comum pode entender as coordenadas existenciais representadas como um mundo social pertencente ao passado.

Para além do que referimos, que se prende directamente com a realidade portuguesa, existem razões mais gerais (de âmbito internacional, digamos) que justificam a opção pela narrativa fechada, feita no último romance do nosso corpus. Essas razões encontram-se em consonância com o contexto sociocultural ocidental da década de 80.

De facto, o desaparecimento da representação de dados do mundo, registados como um "presente perpétuo e suspenso" - que Perniola designa como a "embriaguez do efémero" das décadas de 60 e de 70 ⁽⁴⁾ - é justificado, na década seguinte, pelo contexto em que a representação do presente (a "transmissão directa", a "inclusão ocasional") já não é considerada uma realização de utopia social ⁽⁵⁾ mas, pelo contrário, é perspectivada como uma banalização de um dos aspectos característicos da modernidade, a saber, o apelo do sempre novo. Deste modo, o registo narrativo "directo" e "ocasional" de dados do mundo deixou de ser revolucionário (como Umberto Eco o entende em *Obra Aberta*) e passou a ser trivial. Entretanto, não surgiu, no campo da produção literária, nenhum movimento literário e, conseqüentemente, não se regista um determinado código assinalável como predominante da produção literária quer nacional quer internacional. Neste sentido, poder-se-á afirmar que a Europa "procurada" por Portugal não é achada na medida em que não tem nenhum modelo social ou cultural para oferecer. Sob este

ponto de vista, a década de 80 pode ser entendida como "enigmática" no sentido que Mario Perniola atribui ao termo. Esta noção é articulável com o que o autor designa pelo "carácter unitário da nossa época" e pela "reificação do homem" que determinam a "condição de homem-coisa". Tal condição preponderante no modo como as pessoas se inscrevem no mundo social comum - decorre de uma situação em que o "pensar" e o "sentir" são domínios que se transferiram para a exterioridade e deixaram de ser próprios de cada um enquanto expressão de individualização ou de subjectivismo. São entidades "socializadas" num contexto em que o mundo social se encontra privado de significação histórico-social ⁽⁶⁾.

Assim sendo, Perniola dá a seguinte definição da sociedade actual, marcada por factores enigmáticos:

"uma sociedade em que já ninguém sabe o que realmente está a acontecer, em que é impossível calcular exactamente o preço de seja o que for, em que a incerteza se encontra instalada em todos os âmbitos, poderá ainda ser definida como sociedade do segredo? Na realidade, ela é uma sociedade do enigma" ⁽⁷⁾.

De certo modo, este estado de coisas pode ser entendido como uma radicalização de aspectos de "incharacterização" social e individual apontados pelo autor empírico nos textos ensaísticos de *E Agora, José?* que referimos frequentemente ao longo deste trabalho. Com efeito, para Perniola, a situação actual do homem ocidental - analisada a partir da utopia social das décadas de 60 e de 70 - representa o estádio mais avançado da "alienação" na acepção marxiana ⁽⁸⁾.

BPC representa uma opção clara por parte do autor de perspectivar o espaço social correspondente ao regime totalitário português de um ponto de vista diverso do consignado nos romances anteriores. Com efeito, o desenvolvimento da narrativa constroi um universo diegético de contornos definidos.

Deste modo, a representação narrativa de **BPC** deve ser entendida como um conjunto de procedimentos do realismo enquanto categoria literária transhistórica. Porque a narrativa fechada deste romance não tem a ver com o código neo-realista nem com o pós-modernista, referidos por nós. As estruturas de "obra aberta" - incipientes em **A.A.** e mais marcantes em **D.** - desaparecem nesta última obra, preocupada em representar, de um modo linear, um espaço e um tempo de referência, a Lisboa de 1960.

1.2. A perspectiva do "agir" policial

A relativa coincidência entre o tempo do discurso do narrador homodiegético de **D.** e o tempo da história (a descoincidência cifra-se em um ano) produz a necessidade constante de interferência clara do plano do discurso do narrador no plano da história. A interferência constitui um procedimento de crítica em relação à realidade unidimensional da sociedade de referência. A perspectivação narrativa não opta por desvendar a morte de **M.M.** e o desaparecimento de Tomás Manuel porque, num universo desfigurado e sujeito a censura, o mais importante será afinal escrever-descrever o espaço à volta do narrador na sua deriva e incosequência.

O tempo da produção e da recepção do romance **D.** (1968) - que também coincide aproximadamente com o tempo do discurso do narrador e com o tempo da história (1966) - é integrável no mesmo sistema-contexto sociocultural a que podemos chamar o regime totalitário salazarista. Quer dizer: o tempo representado, o tempo da escrita do romance e o tempo de recepção constituem uma continuidade. Deste modo, a crítica implícita na voz do narrador teve que se consubstanciar na enunciação narrativa de modo a constituir um procedimento de distanciamento.

A data em que ocorre o crime e decorre a investigação policial - o presente diegético de **BPC**, referente a 1960 - é um tempo passado em relação à produção e à recepção do texto narrativo. Assim, a mudança política e social do mundo real

permite a presentificação de um espaço social marcado pela opressão - a Lisboa de 1960 dividida entre polícias e foragidos - que é apreendido como uma totalidade pela narração, designadamente porque o leitor poderá entender esse espaço social como um passado histórico concluso. De facto, as duas partes do romance ("a investigação" e a "reconstituição" do crime) são configuradas centripetamente como um tempo real e de agora que, entretanto, o leitor não pode deixar de saber que é passado em relação ao seu tempo de leitura.

Esta presentificação - que é uma recriação da sociedade de referência através de uma convergência de discursos - é decorrente de uma perspectivação narrativa única nos romances do autor na medida em que surge uma coincidência entre o campo de consciência do focalizador e o modelo da realidade de acordo com o qual se especificam os significados possíveis do texto. De facto, a voz do narrador heterodiegético restringe quase por completo a omnisciência narrativa, ao tornar preponderante a perspectiva da personagem central Elias que é claramente afectada pela visão unidimensional de uma "sociedade de estado autocrática". A configuração "fechada" do universo de ficção deste romance é claramente articulável com a impossibilidade que demonstra o ponto de vista preponderante em pensar uma "esfera de vida" alternativa à vigente.

Trata-se, assim, de uma representação narrativa de um tempo e de um espaço que não são questionados no acto da perspectivação já que o tempo da recepção do romance implica por si o comentário crítico no sentido de uma distanciação em relação ao presente representado no texto, dado como pertencente ao passado. Quer dizer: 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 (cronologicamente falando são as décadas de 80 e de 90) representa o que foi o regime anterior. Note-se que uma das raras intromissões do narrador consiste em lembrar ao leitor que a narração data de 1982:

"Hoje, 1982, vemos claramente Elias Santana como o investigador que, uma vez senhor de toda a verdade, se entretém a deambular pelas margens à procura doutras luzes e doutras reverberações" (BPC, 96).

O enunciado abre assinalando dois factos diegéticos: a descoberta do cadáver do ex-major Dantas Castro (encontrado numa praia por um pescador) e a entrega do assunto nas mãos da polícia judiciária. Antes, e à laia de epígrafe, existe um texto referente à descrição do dito cadáver, descrição esta feita do ponto de vista da polícia. O texto romanesco propriamente dito abre com a presença de Elias Santana a quem foi entregue a investigação do crime. Quer dizer: os eventos e o protagonista da diegese central, i.e., o crime e a vítima do acto criminoso surgem focalizados pelo campo de consciência de Elias. A consciência do focalizador não é uma entidade individualizada mas marcada por factores institucionais visto que se manifesta pelo "agir" profissional relacionável com a Polícia Judiciária portuguesa. Esta perspectiva institucional é que constitui os acontecimentos narrados como um crime "político", sendo portadora de uma visão marcada pela sua "inconsciência" e ignorância da dimensão totalitária da realidade portuguesa. Deste modo, a perspectiva de Elias é colocada numa posição de entidade estranha em relação aos acontecimentos que analisa. De facto, a personagem focalizadora corporiza a repressão visto que o seu ponto de vista é coincidente com os vectores culturais e ideológicos do sistema dominante. O seu olhar é territorializado, não pela sua individuação - que é "fraca" - mas pela sua função.

Efectivamente, a diegese vai adquirindo contornos relativamente definidos devido à função social do focalizador. Trata-se de uma narração ordenada e integradora das componentes diegéticas, que representa mimeticamente o funcionamento de um "sistema pericial" ⁽⁹⁾ - que é a instância judiciária portuguesa - protagonizado por Elias, o que contribui para o fechamento da narrativa. Deste modo, o romance leva a cabo uma representação social e ideológica de um universo

diegético (a Lisboa pública e privada do início da década de 60) com evidentes correlações semânticas com a "expressão orgânica da nossa realidade" ⁽¹⁰⁾, segundo os termos de Eduardo Lourenço, já referidos por nós. Trata-se, assim, da representação da ordem salazarista no dia-a-dia, perspectivando-a de um ponto de vista interno.

1.3. A configuração de um crime significativo da repressão

A composição do romance é formada por diversas cenas narrativas que constituem fragmentos textuais que vão alargando o conhecimento do universo diegético. Ainda que o texto seja fragmentado e se registre a proliferação de discursos das personagens, esta atitude narrativa não corresponde à instauração de um pluriperspectivismo como o inscrito em **D.** A perspetivação narrativa de **BPC** decorre de um único ponto de vista sobre o real circundante. A unidimensionalidade da visão de Elias centra a diversidade, tanto mais que o universo observado - o mundo dos fugitivos - lhe é totalmente estranho. Neste sentido, o escritor-narrador de **D.** é um amador e um diletante na investigação do crime da Lagoa, enquanto Elias Santana é um profissional-funcionário de uma instituição judiciária de um regime de características totalitárias.

Tanto o narrador-personagem (**D.**) como Elias Santana (**BPC**) encontram-se numa relação de exterioridade com os acontecimentos que focalizam. Os seus procedimentos, enquanto investigadores do crime, têm semelhanças: um e outro vão acumulando textos sobre textos: cadernos de apontamentos; confissões; opiniões; ofícios; autos, etc. pois ambos possuem a "paixão do pormenor" na reconstituição de um crime. No entanto, a pormenorização, de que é alvo o conjunto de dados diegéticos de cada romance, é decorrente de modelos de mundo totalmente opostos.

Apesar da acumulação de pormenores constituir a atitude mais comum de cada focalizador, a perspetivação de **D.** representa o universo diegético como gratuito e provisório, tornando o romance um texto aberto pela convicção por parte

do narrador da irrelevância de um crime, que é considerado uma resposta à violência institucionalizada. A "paixão do nada, do pormenor" é também devida à figura do narrador que se institui como um investigador esteta e dileitante, como um escritor à procura de matéria romanesca, visto estar convencido de que os dados verdadeiros do crime não são visíveis, uma vez que a realidade se encontra desfigurada.

Entretanto, a causalidade lógica, incrita na diegese de **BPC**, configura apenas um conhecimento de superfície devido ao facto da focalização convergir com o universo estabelecido. De facto, a perspectiva narrativa prevalecente - a de Elias e a da polícia - é caracterizada pela falta de conhecimento auto-reflexivo da realidade circundante que nunca é sujeita a reflexão individual, social ou cultural para além dos interesses profissionais imediatos. Assim, a pormenorização é decorrente de uma visão imbuída de interesse técnico e profissional que se manifesta por um discurso coesivo sobre o mundo. Trata-se de uma visão própria de um agir "profissional" que, por implicar uma técnica e a necessidade de obtenção de resultados visíveis, organiza a informação diegética numa narrativa fechada. Assim, a pormenorização provém de um instinto de perfectibilidade no domínio profissional por parte de Elias Santana, que procura, por conta própria, o máximo de informação sobre o crime:

"Sabe-se apenas que ele foi juntando pacientemente apontamentos e fotografias ao chamado baú dos sobrantes onde guardava só para si. Até ao momento de fechar o processo (data da captura do cabo e do arquitecto, deprende-se pelos autos) o chefe de brigada não parou de sondar por conta própria e de arrecadar, arrecadar" (**BPC**, 96).

Este focalizador pressupõe que a desfiguração da verdade só se dá pelo

desconhecimento das circunstâncias do crime de modo que a sua busca - que é feita para além da instituição mas em consonância com ela - é um esforço adicional para conferir contornos de maior nitidez à investigação. Por conseguinte, a progressão lógica dos eventos de **BPC**, a procura da explicação última e unívoca do que aconteceu advém da percepção do focalizador, que é imbuída de um interesse imediato, não-reflexivo, contrapondo-se, deste modo, às perspetivações que imperam tanto em **D.** como em **A.A.**. Nos dois romances anteriores, as perspetivações narrativas são marcadas pela consciência da contingência e do carácter provisório do espaço social português visto como condenado ao desaparecimento pelas condições históricas do mundo europeu. De facto, a consciência da socialidade portuguesa como um espaço e um tempo de excepção (situados fora da vida europeia) é nítida em **A.A.**. Esta é também a significação do conhecimento disperso que o narrador homodiegético obtém da Gafeira, ao representá-la por factores insondáveis e (falsamente) misteriosos que a configuram como um lugar de excepção quando comparado com a história recente europeia.

A "mitificação" social - predominante na sociedade portuguesa de 1960 - manifesta-se no carácter desfigurado e alienante dos acontecimentos constitutivos do crime representado em **BPC**.

Com efeito, trata-se de um crime abrupto - se tivermos em conta as circunstâncias em que se deu visto que Dantas Castro, o oficial do Exército português em revolta contra o Estado e a situação política estabelecida, não é morto pela polícia política (como seria de esperar) mas sim pelos seus companheiros que se sentem ameaçados pela violência da sua rebelião que, a partir da fuga e do isolamento subsequentes, surge como uma energia à deriva, sem objectivos ideológicos ou políticos.

O carácter intrínseco deste crime - a sua dimensão de perversidade e de inversão de valores assemelha-se, entretanto, ao crime da Lagoa de **D.** na medida em que, decorrendo igualmente de uma atitude de revolta, não consegue instituir uma acção libertadora ou um acto de superação da realidade vigente. Deste modo, o

fracasso da revolta dos quatro protagonistas (**BPC**) confirma as características totalitárias da socialidade portuguesa de referência. Com efeito, o totalitarismo salazarista é tão bem sucedido que intervém no processo de configuração das acções individuais que se dizem contrárias ao sistema vigente. Após a fuga da prisão, os fugitivos recriam, na Casa da Vereda, uma prisão à imagem e semelhança das existentes no exterior em que cada um deles é "lobo" do outro. Veja-se a passagem de **O Lobo do Mar** de Jack London, sublinhada premonitoriamente pelo cabo Barroca (um dos companheiros do major em fuga), na Casa da Vereda: "Nós já somos todos homens mortos" (**BPC**, 110).

Os dois crimes (o de **D.** e o de **BPC**) constituem, aliás, dois actos de revolta "em bruto" em relação aos quais não existe uma "gramática". A existir, seriam actos que poderiam ter transformado a realidade instituída. A morte ou o suicídio de **M.M.** é um acto que suspende o sistema patriarcal da Casa da Lagoa mas não modifica os dados dessa mesma ordem. O assassinio de Dantas Castro pelos seus companheiros esbate a fronteira que distingue claramente o regime perseguidor (e respectivos agentes) do grupo dos fugitivos, tornando-os eles próprios os carrascos da figura tutelar da revolta (o ex-major).

O crime de **D.** é uma metáfora do funcionamento desregrado e a-temporal de um espaço, a Gafeira, num determinado tempo, 1966. A inscrição narrativa do crime como um núcleo diegético indirigido e desfinalizado é indício da ausência de uma outra realidade, que deveria ser aludida ou representada para justificar a acusação de imobilismo e de estagnação da estabelecida. Mas essa outra realidade, a acção revolucionária, pressupondo um modelo de sociedade desejável, a que é subentendida de cada vez que a vigente é rejeitada, não é aludida. É uma "esfera de vida" indizível antes de 25 de Abril de 1974.

A clandestinidade de um projecto de transformação da sociedade portuguesa adquire nitidez pela configuração do crime de **BPC**. As circunstâncias, que precedem o acto criminoso propriamente dito, surgem da eliminação sistemática de qualquer oposição ao regime instituído. É a disjunção entre a realidade totalitária

existente e uma outra realidade alternativa - visto que a razão da rebelião dos quatro fugitivos é a luta por outro tipo de sociedade - que configura a história do malogro da revolta de carácter político, que é lida por Elias Santana (e pelo poder instituído que a personagem representa) enquanto crime contra a segurança pública.

1.4. A recontextualização de certos arquétipos do romance policial

O *topos* da oposição activa ao regime político português só surgiu, na ficção de J.C.P., num romance escrito depois de 25 de Abril de 1974. Com efeito, nenhuma das versões do real representado em *D.* aponta explicitamente essa "esfera de vida" que constituía, no espaço social de referência, o principal não-dito do regime totalitário e em relação ao qual se exercia uma repressão directa e efectiva. Nesta perspectiva, o romance *BPC* representa uma reconstituição ficcional de um acontecimento que teve efectivamente lugar em 1960, no mundo real.

Tal como ter tornado o acontecimento real matéria romanesca é devido à mudança política referida, também a diferença de posicionamento implícito do autor em relação à literatura policial é justificada pela mesma mudança. De facto, J.C.P., com este romance, abandona a crítica à literatura policial referida em termos depreciativos em *D.* e em *A.J.*. Aí, a narrativa policial é vista como aquela que defende a propriedade burguesa e todas as instituições que a garantem (*A.J.*, 187). O aparente abandono desta desconfiança é, quanto a nós, pelo menos em parte proveniente da instauração do regime democrático que se caracteriza pelo facto das instâncias de poder serem sujeitas a rectificações (ainda que relativas) por parte da sociedade civil.

O núcleo diegético principal de *BPC*, sendo constituído por uma investigação policial de um crime, implica um conjunto de relações intertextuais com o modelo arquétípico do romance policial ⁽¹¹⁾. As relações intertextuais a estabelecer devem ter em conta dois factores. O primeiro diz respeito ao facto de não nos parecer que exista por parte do narrador uma intenção de recodificação dos

procedimentos narrativos do romance policial. Por outro lado, estamos perante um crime excepcional, quando comparado com os representados na maioria dos romances policiais cujos espaços sociais de referência são "sociedades de estado não autocráticas", o que origina, neste romance, fenómenos de recontextualização em relação aos arquétipos do romance policial, mesmo que essa não seja a intenção do autor.

Com efeito, a caracterização deste crime representa, quanto a nós, uma recontextualização do núcleo narrativo em relação aos arquétipos do romance policial. No crime representado, o que está em causa não é apenas o malogro de uma acção considerada fora da lei em que, por isso mesmo, os sistemas sociais instituídos acabam por impor a sua regularidade. Antes do aparecimento da ordem social, é do interior do próprio círculo clandestino que surge a reposição de uma ordem.

A acção criminosa surge de agentes imprevisíveis, inscrevendo o crime como uma acção "desviada" em relação às motivações iniciais: o ex-Major não é morto pela Pide ou por qualquer outra instituição estatal. É morto afinal por quem lhe está mais próximo, por quem dele é cúmplice. Este efeito não pretendido articula-se com o fracasso do projecto implícito na fuga e na cumplicidade que uniu as quatro personagens. Deste modo, a acção, que se pretendia revolucionária, não escapou ao mundo exterior que, isolando os quatro fugitivos, os tornou inimigos uns dos outros.

A outra recontextualização dá-se em relação aos universos avaliativos instituídos pela narrativa de BPC. Como se sabe, um dos eixos semânticos fundamentais do romance policial é a nitidez de avaliação dos códigos das personagens e respectivas acções. Esta distinção não problemática articula-se com a representação de uma sociedade civil de referência que se caracteriza pela liberdade individual e pelo subsequente conflito de valores. Com efeito, faz parte do protocolo de leitura estabelecido pelo romance policial uma distinção clara entre os valores considerados positivos e os outros negativos, distinção esta que surge em

articulação com uma coincidência entre o herói e o espaço ético valorizado pelo enunciado narrativo.

O espaço social de referência de **BPC** é caracterizado pela contraposição inflexível entre o Estado e a sociedade civil. Pode-se afirmar que o país censurado pelo regime, que foi o Portugal de então, produziu uma configuração do mundo social em que se regista uma inversão de códigos normativos na medida em que a distinção principal diz respeito ao conflito - que surge como "político" - entre os valores estabelecidos e os valores de resistência política, tornados clandestinos. Por conseguinte, a avaliação não problemática (porque universalizável) de um conjunto de normas que diz respeito ao modo "justo" de viver em comum - aspecto essencial num romance policial -, pensável numa formação social democrática, revela-se inexecutável. O facto de a focalização única se estabelecer a partir de uma instituição policial - que o leitor sabe que não é consensual no espaço social de referência - dissolve a distinção nítida entre o bem e o mal.

A inversão e a desfiguração das normas instituídas têm repercussões na constituição do "herói investigador". Note-se que a constituição típica do investigador do crime, nos romances policiais, é obtida pelo cruzamento da esfera de acção individual com a da sociedade civil, cruzamento feito de tensões e equilíbrios relativos. A sociedade de referência de **BPC**, em contrapartida, remete claramente para um regime totalitário que não dá azo à iniciativa individual uma vez que a autoridade social, cultural e política se encontra centralizada no Estado. Assim, esta socialidade apela à figura do agente da Polícia Judiciária ou da polícia política como o investigador público que corporiza os interesses do Estado, acentuando, deste modo, a dimensão típica da personagem.

Deste modo, Elias surge com o estatuto de homem sozinho cuja actividade principal é a resolução de crimes: "na sua alma deserta não há, como se diz, senão vozes de defuntos e música do passado" (**BPC**, 94). Mas a sua actividade principal, paradoxalmente, não o torna um sujeito participante no mundo. De facto, o mundo circundante surge, pela sua visão, como um mundo de mortos, não apenas aqueles

que são objecto da polícia. Todos os que fazem parte da mesma sociedade são representados pela sua perspectiva como pessoas amorfas e silenciadas. Veja-se que a última cena do romance representa Elias num passeio nocturno por Lisboa em que a última visão que este tem de Lisboa é a de um grupo de tratadores de animais de circo que desfilam enjaulados pelas ruas, como que a "vaguear sem destino" (BPC, 249-250). Esta última cena é, no entanto, uma excepção já que o acto perceptivo de Elias inscreve sobretudo, ao longo do texto, uma pericialidade profissional de rotina que progride mecanicamente e não movida por uma participação no mundo em que se insere. Neste sentido, a percepção do focalizador exhibe os mecanismos de "descontextualização" ⁽¹²⁾ de uma instituição moderna, a polícia. No entanto, o seu funcionamento carece da legitimação atribuída pela sociedade civil. Em contrapartida, trata-se de uma instituição imbuída de mecanismos autoritários que retiram a "confiança" ⁽¹³⁾, aspecto fundamental para um funcionamento abstracto e legitimado.

Note-se que o presente diegético, em que Elias e Mena coexistem, é secundarizado em relação aos acontecimentos que constituem o núcleo do crime. Deste modo, o crime é reconstituído pelo movimento retrospectivo da confissão de Mena assim como pela imaginação de Elias, que é activada a partir dos dados obtidos pela análise do dossier do crime e pela fala de Mena. A reconstituição narrativa do crime é, deste modo, fragmentada na medida em que a confissão de Mena é intercalada pelas cenas da vivência quotidiana de Elias Santana. A inscrição, no romance, desta vivência permite que a reconstituição do crime passe também pelo crivo pessoal de Elias, o que acrescenta uma "leitura segunda" (BPC, 95) aos eventos narrados.

As cenas narrativas a partir da observação das fotografias - como meio de conhecimento prévio dos suspeitos - é um exemplo flagrante da "leitura segunda" de Elias. No mundo real, é conhecida a importância das fotografias para a organização da investigação policial, constituindo estas, muitas vezes, a primeira abordagem dos suspeitos pela polícia. De um modo semelhante, Elias Santana trava conhecimento

com os protagonistas do crime em primeiro lugar através de fotografias que intensificarão o conhecimento de cada suspeito.

Tenha-se em conta que a particularidade da Fotografia, para Roland Barthes, por exemplo, reside no facto desta só conseguir reproduzir presentes autenticados ⁽¹⁴⁾. No entanto, no seio dessa autenticação, surge a fissura do tempo porque se é verdade - esta é uma das verdades da Fotografia, como a pensa R. Barthes - que "toda a fotografia é um certificado de presença" ⁽¹⁵⁾, esta presença constitui "uma profecia ao contrário" ⁽¹⁶⁾, algo portador de indícios para trás, para o passado, que faz apelo irremediavelmente à rememoração e/ou à memória.

Como as fotografias em seu poder pressupõem uma intriga a decifrar, as fotografias são apreendidas por Elias através de um trabalho duplo pelo qual vê o que lá está e imagina outro tanto. Com as devidas distâncias e diferenças, estes dois níveis correspondem às duas instâncias já presentes em D.: o real e o imaginário, sendo que a este último é atribuído "um crédito provisório de realidade experimentada" em igualdade de discussão com o real (A.J., 173).

De facto, Elias Santana, ainda que analise as fotografias segundo uma abordagem técnico-profissional de cariz objectivo, imagina cenas a partir de detalhes das fotografias. Trata-se de inúmeras micro-sequências narrativas configuradas pela imaginação de Elias pois é a activação da sua corrente de consciência que desencadeia factos que são credíveis mas imaginários dentro do universo de ficção. A imaginação de Elias funciona a partir da previsibilidade deduzida dos dados a que teve acesso.

Ora, muitas dessas sequências narrativas são, de facto, activadas pelo conhecimento das fotos no início do processo diegético. Mais tarde, depois de Elias Santana conhecer Mena em pessoa, passam a ser também activadas a partir dos fragmentos discursivos da confissão de Mena no interrogatório da polícia. Esses dados expandem-se em cenas narrativas entre Mena e o ex-major ou entre aquela e os três homens na Casa da Vereda. Portanto, são cenas imaginadas mas ponteadas por dados obtidos pela investigação: uma fotografia; uma declaração de Mena no

interrogatório; um livro sublinhado e lido na Casa da Vereda (*O Lobo do Mar* de Jack London).

Por vezes, estas cenas são provenientes de mais do que um dado da investigação. De facto, podem ser uma reconstituição quase integral a partir do relato de Mena. É o caso da maior parte das cenas de reconstituição da vida dos quatro fugitivos na Casa da Vereda: cada cena surge numa sequência narrativa em que são definidos o espaço e a actuação de cada uma das personagens. O espaço é o quarto de dormir de Mena e do ex-major, a sala ou ainda o pequeno hall da Casa da Vereda, em que a visibilidade pormenorizada dos corpos e dos seus movimentos revela a tensão crescente entre as quatro personagens.

A activação da imaginação de Elias pode ser considerada uma reconfiguração da investigação característica do romance policial visto que põe em causa um dos cânones deste tipo de narrativa que é o que diz respeito à objectividade lógica e racional do "herói investigador". De facto, o detective privado ou o polícia, típicos do romance policial, não imagina a intriga; limitam-se a inventariar os elementos que constituem o crime. Aliás, o próprio acto de imaginar, neste tipo de narrativa, reduz a credibilidade da investigação.

Pensamos que a instauração da "leitura segunda", proveniente da imaginação de Elias, corresponde às insuficiências relativas à "esfera de vida" estabelecida. Neste sentido, trata-se de um processo narrativo afim das sucessivas desfigurações diegéticas por parte do narrador de D. com o objectivo de configurar o mundo observado. Com efeito, num e noutro romances, a lógica, a objectividade e a racionalidade - atributos canónicos do campo de consciência do investigador do romance policial e especialmente do policial negro - encontram-se fortemente condicionadas pelos factores de censura, de irracionalismo e de falta de credibilidade do espaço social de referência.

A função excepcional, desempenhada pela imaginação de Elias na investigação policial, significa que o acto de investigar se encontra condicionado pelo saber e pelo poder. Quer dizer: a activação da imaginação do focalizador

funciona como um alargamento de conhecimento de modo a compensar as margens "desconhecidas" do universo clandestino por parte do sistema dominante. Por isso, a incompletude em causa diz respeito a diferentes "modelos de realidade" visto que Elias Santana e os quatro fugitivos ocupam "esferas de vida" marcadas não apenas por diferentes modos de apreensão e de vivência da realidade mas sobretudo pela diferença das situações em que se encontram face à ordem social estabelecida.

A falta de credibilidade da instituição policial portuguesa, representada no romance, pressupõe uma deslocação radical em relação aos arquétipos da narrativa policial. Em **BPC**, encontramos o pressuposto de que certos dados de uma determinada "esfera de vida" não podem ser devidamente apropriados (em termos de conhecimento e de representação) por outra "esfera de vida" radicalmente diferente. Quer dizer: é certo que a imaginação de Elias complementa os hiatos da confissão de Mena mas também exprime os aspectos intraduzíveis do universo clandestino porque focalizado por um ponto de vista que lhe é alheio. Trata-se, então, de uma variante (ainda que indirecta) da descoincidência de mundos, referida por nós em **A.A.** e em **D.**, o que significa uma restrição acentuada das possibilidades de objectividade de análise do crime tal como significa uma redução drástica da credibilidade de um único universo normativo aferidor do conjunto de dados em análise. Como se sabe, uma das regras canónicas da narrativa policial é a perspectivização do universo de ficção a partir de um universo normativo definido que, por sua vez, faz circular o saber entre as diferentes "esferas de vida".

O que acontece é que as narrativas dos romances policiais dos autores clássicos - como Conan Doyle, Agatha Christie, Simenon - acentuam a "imobilidade do tempo social" devido à "omnipresença do *cliché*", segundo Isabelle Husson-Casta. Assim, as convulsões políticas do tempo correspondente à produção literária de cada autor são classificadas como um "exotismo" entre outros. Acrescenta a autora que, no romance policial francês ou anglo-saxónico, as contradições sociais nunca aparecem como o "motor" da intriga na medida em que são as paixões privadas que imperam enquanto motivação do crime. As tensões políticas são,

assim, banidas do universo de ficção do romance policial ⁽¹⁷⁾.

Assim, a difícil gestão de dados conhecidos e de outros por conhecer - enquanto matéria de investigação policial - torna problemática essa espécie de objectividade extrema a que são sujeitas as componentes diegéticas da narrativa policial. Esta problemática manifestar-se-á, em toda a sua complexidade, na constituição da personagem Mena pelo olhar de Elias que combina uma visão "objectiva" com um olhar masculino que objectualiza a personagem feminina. Deste modo, a objectualização - a que é sujeito aquilo que é visto como aquilo que é, por vezes, imaginado - não é sinónimo de conhecimento do mundo objectivo nem sequer de instauração de um mundo subjectivo; pode significar, simplesmente, matéria desconhecida. Quer dizer: o que é olhado e ouvido por Elias pode não ser correctamente interpretado por falta de tradução entre os mundos em causa.

No texto do romance, as margens de desconhecimento implicadas interrelacionam-se com o desfasamento das duas "esferas de vida" (a estabelecida e a clandestina) e com um facto importante, que é o da investigação em causa ser dependente da lógica de uma instituição de características totalitárias cuja validade demonstrou ser contingente e conjuntural. Com efeito, o leitor sabe que os factos ligados ao crime não são, é certo, "forjados" pela instituição policial mas são "produzidos" por uma socialidade que, entretanto, o mundo real banuiu.

Deste modo, 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.

CAPÍTULO DOIS: A constituição sociocultural da personagem feminina

2.1. A mulher-objecto ou a personagem desfigurada

O grupo dos suspeitos do assassinio de Dantas Castro é constituído pelo cabo Barroca, pelo arquitecto Fontenova e por Mena. Depois do crime, é Mena que é presa em primeiro lugar. A sua prisão pela Polícia Judiciária e o interrogatório por Elias irão possibilitar a reconstituição do crime que ocupa boa parte da narrativa. De facto, Elias acaba por não interrogar os outros dois suspeitos, presos mais tarde.

Com efeito, o núcleo diegético principal tem início a partir da prisão de Mena e do subsequente interrogatório na medida em que os factos importantes, neste romance, são relatados por Mena em movimentos retrospectivos. O enunciado regista o discurso citado e, outras vezes, o discurso transposto de Mena sobre os eventos da Casa da Vereda. Assim sendo, a tónica da investigação recai na reconstituição do crime e não na identificação, na busca e posterior captura do suspeito ou suspeitos, como é comum no romance policial ou negro.

Este traço da intriga principal tem repercussões na constituição de Mena visto que a personagem surge, desde o início, destituída de liberdade e constituída pela perspectiva de Elias. Na cena inicial do interrogatório, é o olhar de Elias que a constitui como "uma jovem que fuma, que se enovela em fumo, e que fala a uma infinita distância dela mesma" (BPC, 48).

De facto, a acção central (o crime) transforma radicalmente a personagem feminina que a protagonizou na medida em que lhe confere uma alteridade de carácter destrutivo. Como se sabe, trata-se de um assassinio que decorre da necessidade de auto-defesa e de sobrevivência física por parte dos que o cometeram visto que são confrontados com o enlouquecimento do ex-major. É um acto cego que reitera a aparente "eternização" do regime político vigente e que coloca os seus actores no terreno por excelência do inimigo, a polícia do regime (política ou

judiciária).

Por conseguinte, é uma acção contrária, em todos os aspectos, aos objectivos primeiros que tinham unido os quatro fugitivos e que diziam respeito à liquidação do regime salazarista. Para além deste facto, Mena tem um papel ambivalente na cena do assassinio visto que não se define como um sujeito que se identifica com a acção em que se encontra envolvido. De facto, é um sujeito sonâmbulo e não propriamente um "actante sujeito" dotado de um projecto, i.e., um "querer", um "saber" e um "poder-fazer" (1). Por um lado, é protagonista de um conjunto de gestos para matar um homem, que se revolta com a impotência em levar por diante uma acção revolucionária, mas a sua participação é de certo modo imposta pelo arquitecto por uma questão de compromisso e de espírito de grupo. Por outro lado, quando dispara sobre o ex-major, este é já um homem semi-morto a estrebuchar no chão da Casa da Vereda. Assim, a participação de Mena, no crime, é feita por procuração:

"o arquitecto pegou-lhe no pulso para orientar a pontaria, com a outra mão envolveu a dela e pressionou-a sobre o dedo que comandava o gatilho" (BPC, 233).

Deste modo, a acção da personagem feminina acentua a dimensão de "instrumento simbólico", frequentemente atribuída à mulher enquanto "objecto" (2). É esta dupla derrota que poderá explicar o facto de Mena se transformar numa personagem desfigurada no sentido em que surge como uma personagem "morta", tendo-se suicidado na morte de Dantas Castro: "Oca, é o termo. De certo modo, morta" (BPC, 65).

A desfiguração do criminoso ou do transgressor é uma reconfiguração de um dos eixos semânticos típicos da narrativa policial. Esse eixo diz respeito ao facto do criminoso se identificar com uma determinada "esfera de acção".

Por conseguinte, essa identificação permite-lhe sair ileso, enquanto

indivíduo, do crime que cometeu, não se desfigurando, sendo por isso difícil, àquele que investiga o crime, descobrir o verdadeiro culpado visto que este tem a aparência de um não culpado.

A dificuldade em descobrir o verdadeiro criminoso assenta na constituição coesa e unívoca da personagem visto que representa um indivíduo que resiste por si próprio, que dissimula com sucesso a acção que o incrimina na medida em que é portador de valores negativos (em relação aos vigentes) com os quais se identifica, tal como o investigador é portador dos valores do "bem".

Entretanto, Mena não é totalmente identificável com a acção criminosa em que se viu envolvida, conforme já referimos. Quer dizer: o crime não é sinónimo, na constituição da personagem, de uma acção protagonizada em nome próprio que seria determinante para a sua caracterização. Com efeito, Mena constitui-se, no enunciado romanesco, através de um comportamento que a descentra e que a indetermina; surge, na cela da prisão, como uma personagem oca, passiva e desfigurada em relação ao "outro que em tempos foi" (BPC, 64). De facto, a despersonalização de Mena é objecto de reflexão atribuída a Elias sobre a articulação dos dois pólos morte/vida nos crimes de assassínio ("matar-se em vida" e "suicidar-se na morte do outro"), o que significa que, nesta perspectiva, o culpado é um vivo-morto.

A desfiguração de Mena é prolongada e reiterada pela objectualização a que é sujeita pelo olhar de Elias. Por outras palavras: à sua constituição como personagem passiva e irresponsabilizada, não é alheio o tipo de olhar de Elias que a constitui como personagem.

2.2. O discurso masculino de objectualização da mulher

O olhar de Elias objectualiza Mena. O primeiro contacto são as fotografias apreendidas no apartamento desta, mas as fotografias não constituem apenas um processo simples de reconhecimento da suspeita visto que Elias destaca algo nelas.

Trata-se do corpo de Mena, visto e adivinhado na fotografia da "mulher em fundo de aves" (BPC, 36). O corpo registado na fotografia é um "corpo sumptuoso", "essa verdade saudável e repousada" que constitui o "espectáculo da jovem" (BPC, 28-29). Mais tarde, aquando do interrogatório, Elias recria pelo filtro da sua imaginação certas situações relacionadas com o crime a partir do relato de Mena mas também recria a história de amor de Mena e Dantas Castro, história em que o corpo feminino tem um papel figurativo importante.

De facto, a perspectiva atribuída a Elias, na constituição de Mena, visualiza o corpo desta, acentuando a sua sexualidade. Entretanto, a visualização do corpo sexualizado surge, no texto, à medida que Mena vai confessando os acontecimentos da Casa da Vereda que levaram ao crime.

O fenómeno da objectualização da mulher, por um olhar masculino, manifesta-se pela configuração do corpo feminino como uma entidade autónoma. Este tipo de configuração da personagem feminina é um dos discursos recorrentes nos três enunciados romanescos do *corpus*. Em A.A., é o corpo de Guida que é focalizado pela dupla aliança constituída por João e pelo narrador heterodiegético; em D., todas as personagens femininas têm os seus corpos focalizados pelo narrador homodiegético. Como já referimos, o corpo feminino focalizado - sendo a sua figura física a principal característica - não constitui a personagem como uma entidade individualizada. Pelo contrário, faz sobressair, a partir de cada um dos corpos, os traços caracterizadores da situação socializada de cada personagem feminina vista através de uma "visão masculina do mundo" ⁽³⁾. Recordemos a sequência da jovem das calças de amazona em D.. Este episódio é o exemplo mais flagrante do tipo de representação referido em que as componentes de beleza e de juventude do corpo focado são classificadas numa tipologia de ressonâncias sociais: "outra gente", "os bens-nascidos", "casta" (D. 209). De facto, as características físicas da jovem são literalmente atravessadas por factores da ordem do social. Tanto o "estilo de corpo" da jovem referida como o corpo focalizado de Guida (A.A.) inscrevem-se num contexto sociocultural caracterizado pelo confronto entre

aspectos das culturas "pré-modernas" e das "modernas". De facto, a jovem e Guida são raparigas "independentes" mas, no mesmo espaço social, a maioria das mulheres - como as "viúvas de vivos" (D.), por exemplo - encontram-se constituídas pelo sistema patriarcal característico das sociedades rurais pré-modernas em que é atribuída ao corpo da mulher uma menor autonomia na medida em que as relações entre os sexos se estabelecem através do "sistema de parentesco" como a fixação e a transmissão dos nomes e dos bens (4).

Esta diferença de códigos culturais tem expressão na contraposição da "sanguinidade" e da "sexualidade", apontada por Michel Foucault, visto que este autor considera que se deu a passagem "de uma **simbólica do sangue** para uma **analítica da sexualidade**" (5) nas sociedades modernas. Paralelamente, Giddens estabelece a oposição entre as "relações de parentesco" (características das culturas pré-modernas) e as "relações pessoais" das culturas modernas, permeadas pelos sistemas abstractos decorrentes da extensão de ligações sociais através do espaço e do tempo (6).

Em **BPC**, o conflito latente entre Elias e Mena passa sobretudo pela ideologia ultra-conservadora do primeiro (manifesta numa visão moralista da mulher) que se contrapõe aos valores não convencionais personificados por Mena. Acrescente-se que o crime, em que Mena se encontra envolvida, se entrecruza com um universo amoroso extra-conjugal (protagonizado por Mena e por Dantas Castro) em que o amor, como sinónimo de sexualidade, impera. Quer dizer: Mena representa a independência feminina sobretudo no que toca à emergência da sexualidade, que se opõe às "relações de parentesco" tradicionais.

Note-se que o que Foucault designa pelo "dispositivo de sexualidade" - já referido por nós na segunda parte deste trabalho - faz coincidir a emergência da sexualidade com a verdade do sujeito. Esta produção da verdade enquanto "uma ciência do indivíduo" - consubstancializada na introspecção como a evidência do vivido e a presença da consciência - passa por duas modalidades de produção do verdadeiro, a saber, os processos de confissão e a discursividade científica (7).

O ponto de vista de Foucault sobre o que o autor designa pela "ciência da sexualidade" é demolidor da individualidade contemporânea, que é considerada pelo autor como uma "sujeição" dos indivíduos aos mecanismos do poder ⁽⁸⁾.

Ultrapassando certos aspectos demasiado radicais da crítica de Foucault à modernidade ⁽⁹⁾, tem que se reconhecer que a "historiografia genealógica" de Foucault aponta algumas das limitações do conhecimento moderno, tanto mais que autores que criticam fortemente o seu pensamento acabam por caracterizar a individuação moderna em moldes semelhantes aos de Foucault.

É o caso de Habermas que, no âmbito da teoria do agir comunicacional, refere o "paradigma da filosofia da consciência" (considerado esgotado, segundo este autor) que produz e reproduz a "atitude objectivante" que faz de cada sujeito um observador passivo de entidades do mundo exterior como também de si mesmo ⁽¹⁰⁾. Com efeito, a individuação moderna é constituída a partir do que Habermas designa pelo "olhar objectivizante e examinador, que decompõe analiticamente, que controla e penetra tudo", i.e., o "olhar do sujeito racional". Trata-se de um olhar que ocupa o lugar central de onde vê sem ser visto e vê unilateralmente os outros sujeitos como objectos destituídos da possibilidade de qualquer tipo de comunicação intersubjectiva ⁽¹¹⁾.

Este modelo de conhecimento, decorrente do "olhar objectivizante" de Elias, parece caracterizar a constituição de Mena, visto que a personagem é inscrita pelo focalizador como uma entidade do mundo exterior sem que este procedimento (cognitivo e representativo) pressuponha uma relação de interacção ou de reconhecimento intersubjectivo entre os dois pólos. Deste modo, Mena é configurada como um "espaço" de espectáculo, ou seja, como um objecto de apropriação pelo olhar masculino. É evidente que ao espaço de espectáculo, a que Mena é reduzida por Elias, não é alheia a própria situação vivencial em que se encontram as duas personagens. O interrogatório cria uma desigualdade visível entre as duas personagens visto que Elias Santana é o agente activo e Mena, o passivo, estando sujeitas a uma rede de relações prefigurada pela instituição policial.

No entanto, Elias vai além da instituição, ao constituir "um outro processo de Mena que guardava para ele" (BPC, 96), mas esta modelização subjectiva apenas a constitui como uma entidade não integrável no sistema vigente. De facto, aos olhos de Elias (o que equivale a dizer, segundo o sistema de valores dominante), Mena representa o universo clandestino na esfera privada visto que é a rapariga "independente" que vive uma relação com Dantas Castro, livre de constrangimentos convencionais e, como tal, não integrável em relações de parentesco. De facto, se integrarmos o tipo de relação no sistema-contexto social e político em que se dá (um regime totalitário que é inegavelmente a sociedade de referência de BPC), o "olhar objectivizante" de Elias, reiterando a passividade e a inércia de Mena, parece constituir a metáfora da impossibilidade de uma relação interpessoal. Tal como a relação surge representada, remete para uma socialidade cujos mecanismos excluem a possibilidade de individuação e de interacção.

A verdade é que o fluxo descritivo, referente à objectualização de Mena, implica a descontinuidade subjectiva da mulher-objecto na medida em que pressupõe o "voyeurismo" de Elias que, por sua vez, estabelece uma relação contingente e unilateral com Mena. Trata-se ainda de uma apropriação não constitutiva de individuação por parte daquele que vê, ao objectualizar o ser que é visto. Assim, todos os segmentos narrativos respeitantes à descrição do corpo de Mena, visto por Elias Santana (quer esteja registado em fotografia, quer seja visto ao vivo), inscrevem a ausência de intersubjectividade respeitante às duas personagens do processo.

Com efeito, o comportamento da personagem feminina, especialmente o seu corpo visto como objecto, é representado como um espaço objectivizado, que é o traço relevante da personagem na medida em que a fala dela produz menos informação caracterizadora. Deste modo, o facto de a narrativa privilegiar as sequências que narram o corpo feminino objectualizado por Elias e secundarizar, na sua constituição, a fala dialogal a quem o corpo pertence, institui uma disjunção da personagem: o corpo olhado e descrito passa a ter autonomia diferencial em relação

à entidade individual, que é a personagem. Este corpo, submetido a um olhar que não o seu, torna-se alvo de uma objectualização que desfigura a personagem porque as características, reveladas ao olhar focalizador (e respectiva personagem que o detém), são alheias ao campo de consciência da personagem focalizada. De certo modo, são características que transparecem sem que o possuidor do corpo tenha consciência delas, produzindo, deste modo, o desvanecimento da dimensão individualizante da personagem feminina pois o corpo olhado passa a ser objecto de um discurso narrativo que é da responsabilidade daquele que o olha.

A representação do corpo de Mena não aponta um processo de singularização. A percepção de Elias configura-a através de uma visão de reconhecimento de atributos que são anteriores à mulher em si, que é Mena e que esta simplesmente actualiza. De facto, Filomena poderia ser trocada por qualquer outra mulher jovem e bonita assim como Elias Santana poderia ser substituído por qualquer outro agente da polícia, disponível como este para forjar o retrato de uma detida. Por isso, o corpo feminino de Mena é representado como uma entidade impessoal e anónima, destituída de individuação visto que a sua representação não aponta traços caracterizadores de uma personalidade nem realça diferenças individuais. O corpo surge objectualizado como valor de troca através de sequências narrativas configuradas pelo ponto de vista masculino tipificado.

Se Elias tornou Mena objecto de uma "leitura segunda" (o "outro processo de Mena"), o episódio final revela que a esfera privada foi sempre recalcada. O que este acaba por censurar a Mena é a omissão de aspectos da sua vida pessoal, uma vez que a reconstituição dos eventos mais impessoais foi levada a cabo no interrogatório da polícia judiciária. O que censura especialmente, tomando uma atitude de desprezo, é a omissão da mudança de parceiro amoroso, depois da morte de Dantas Castro (BPC, 244).

Tenha-se em conta que a ausência de intersubjectividade referida se articula com um conjunto de automatismos perceptivos que dizem respeito a processos de "mercantilização" da imagem do corpo feminino. De facto, a massificação e o

valor de troca, implícitos na relação Elias-Mena, apontam o que Giorgio Agamben designa pela "mercantilização do corpo humano" (e subsequente "processo de tecnicização" da imagem do corpo feminino), iniciada nos anos 20 mas que constitui, hoje em dia, o ponto de chegada do "secular processo de emancipação da figura humana dos seus fundamentos teológicos" ⁽¹²⁾. No mesmo sentido, Agamben afirma que "o corpo tornava-se agora verdadeiramente *qualquer*", nos tempos actuais (desde a década de 70) em que o autor considera que se verifica "o completo domínio da forma da mercadoria em todos os aspectos da vida social" ⁽¹³⁾. Conclui-se, então, que os processos referidos atingiram níveis de sofisticação nas décadas de 70 e de 80, o que significa que a visão de Elias não está isenta deste processo mais recente, sendo de crer que tal percepção fosse menos marcante em 1960. Significa ainda que o narrador de *BPC* pode ter acrescentado, ao olhar de Elias, uma tendência mais marcadamente "objectualizante" da mulher, quando comparada com uma mesma tendência (mais ténue) da década de 60. Similarmente, Perniola refere a apreensão mediata do corpo humano em que este surge como já socializado, já percebido e que, conseqüentemente, já não pode ser investido de uma dimensão subjectiva. A este respeito, Perniola refere o "homem-coisa", alheado de qualquer categoria de individuação ⁽¹⁴⁾, produzido pela "desvitalização da figura humana" característica da cultura emergente na década de 80. Para este autor, trata-se de um processo simultâneo à "socialização" em todos os domínios humanos e à subsequente fractura na experiência do subjectivismo moderno no sentido em que são processos que deslocam para fora de cada indivíduo as experiências tradicionalmente afectas ao sujeito moderno ⁽¹⁵⁾.

A beleza física de Mena (focalizada por Elias) pertence à categoria dos pormenores da Gafeira, anotados pelo narrador de *D.*. O "espectáculo da jovem" (*BPC*, 29), que é Mena, assemelha-se ao "espectáculo de uma jovem resplandecente" (*D.*, 208), que é a jovem das calças de amazona, personagem acessória. Ambas são pormenores de um mundo destituído de "autodeterminação" e de "auto-realização" porque incapaz de gerar relações "intersubjectivas" ⁽¹⁶⁾. O que

acontece é que a "experiência mediada" ⁽¹⁷⁾, implícita no discurso de objectualização de Mena, acentua os aspectos de desindividuação (já apontados nos outros dois romances) decorrentes do "espaço do jogo", em que João e Guida se movem (A.A.) e da "experiência de liberdade", limitada à mente do narrador-personagem (D.). Neste sentido, esta relação, tendo características do tipo moderno, encontra-se presa à vertente mais sombria da constituição da mulher como "objecto" ou como "coisa". Com efeito, a situação da personagem feminina em causa, caracterizada pela perda de liberdade num sistema de relações de uma "sociedade de estado autocrática", radicaliza um estado de coisas próprio da cultura moderna e não apenas de um regime totalitário. Quer dizer: o regime salazarista implica a constituição de um sistema de relações marcado pela ausência de liberdade. Deste modo, a imposição autoritária e a ideologia ultra-conservadora manifestam, de um modo mais claro, a ambivalência da constituição da mulher pois se, por um lado, a sua existência é glorificada pelo corpo evidenciado, por outro lado, este é objectualizado pela "visão masculina", que o massifica e o torna "valor de troca".

O corpo feminino encontra-se, então, totalmente configurado por um "modo de pensamento falocêntrico" ⁽¹⁸⁾ que faz dele apenas um produto de um trabalho de socialização. A este propósito, a objectualização, de que o corpo de Mena é alvo, é uma manifestação da "dominação masculina", preponderante na sociedade ⁽¹⁹⁾.

Em última instância, o que está em causa, no confronto entre Elias Santana e Mena (como anteriormente entre Tomás Manuel e M.M. e entre João e Guida), é a impossibilidade de uma relação intersubjectiva (amorosa, nomeadamente) entre um homem e uma mulher.

Efectivamente, nos três romances analisados, a única relação amorosa representada entre um homem e uma mulher foi a acontecida entre Dantas Castro e Mena. Mas sobre esta relação, cai a mancha posterior de um assassínio em que um "mata" o outro, entre outras razões, pela impossibilidade de transformar a realidade estabelecida. O esplendoroso corpo de Mena visto por Elias - resíduo da "aventura"

revolucionária e da amorosa pertence a uma mulher "oca" e "morta" que metaforicamente se suicidou no assassinio do ex-major.

CAPÍTULO TRÊS: A destituição de identidade do universo clandestino

3.1. O imobilismo do universo estabelecido

A representação da realidade vigente, em **BPC**, na sua plenitude globalizante, é, de certo modo, a resposta narrativa (só possível após o 25 de Abril de 1974) ao antagonismo insolúvel dos dois universos de **A.A.** (a fome dos habitantes de S. Romão contraposta à inteligência imobilizante dos burgueses por ausência da acção que deveria ser a revolucionária) e ao polifonismo irónico instaurado pela diegese aberta e indeterminada de **D.** O único dos três romances, constitutivos do *corpus*, que contém a representação de um espaço contínuo em que é inscrita uma progressão finalística de acontecimentos é **BPC**.

As discontinuidades implícitas nos romances já analisados (**A.A.** e **D.**) representam uma formação social eivada de contradições devido a características pré-modernas e outras modernas que surgem em articulação com a tensão entre o espaço rural e o citadino.

O universo de ficção do último romance representa um espaço social, tornado homogéneo pelo centralismo do Estado e pela sua actuação coerciva, mas em que predominam os processos de socialização próprios da sociedade moderna capitalista. Neste sentido, as contradições continuam latentes no último romance em análise mas a tensão, implícita no universo configurado, decorre da imposição autoritária de um regime ao todo social. Deste modo, a tensão entre os aspectos pré-modernos e os modernos, referidos nos outros dois romances, desaparece. A perspectivação representa o espaço português urbano que é, nesta narrativa, modelizado em grande parte pelos procedimentos judiciais.

Com efeito, as várias perspectivas, registadas no enunciado de **BPC**, não produzem um confronto de pontos de vista sobre aspectos controversos da realidade. O discurso do inspector Otero, as declarações de Aldina Mariano, da amiga de Mena, da porteira são enunciações que convergem para uma totalidade que é a

configuração do crime pela polícia do regime totalitário português. Se efectivamente existe um eixo semântico, que estrutura a narrativa, é o da imposição autoritária que surge à superfície do texto através da recorrência da imagem oficial de Salazar.

O Estado Novo é, hoje em dia, caracterizado como uma "sociedade de estado autocrática" que manteve a sua coesão pela repressão e pela censura mas sem que esse tipo de funcionamento tenha excluído determinadas estruturas da sociedade capitalista como, por exemplo, o desenvolvimento industrial ⁽¹⁾.

Tenha-se em conta que o historiador Fernando Rosas, em **O Estado Novo nos anos trinta (1928-1938)**, aponta o desfasamento entre a propaganda oficial do Estado Novo e as realizações efectivas do regime no período inicial. Uma das teses do autor é a de que o discurso ideológico vigente valorizava claramente uma opção social de tipo ruralista que não correspondia ao modelo de desenvolvimento industrial efectivo do capitalismo português. Este industrialismo encontrou-se, desde o início da década de 30, imbuído de contradições e de dificuldades pelo bloqueamento por parte da esfera rural e/ou comercial-colonial. O desenvolvimento industrial constituiu, no entanto, um processo real de transformação e um desenvolvimento económico efectivo ainda que articulado com uma estabilização financeira decorrente da crescente intervenção arbitral do Estado, o que leva o autor a referir uma "estratégia de desenvolvimento controlado" ⁽²⁾. Apesar do desenvolvimento económico referido, a análise de Fernando Rosas aponta a censura, a repressão policial e o isolacionismo do regime português como factores que impossibilitaram alguns fenómenos de modernização do país. Note-se ainda que a tese de um dos trabalhos de Manuel Villaverde Cabral sobre o "fascismo português" - o que implica um período mais vasto cronologicamente do que o anterior, analisado por Fernando Rosas - é a de que, apesar da aparência de mobilização da população (que não teve incidência a nível das decisões de Estado), o "fascismo- enquanto-movimento" visou a "*desmobilização social* do proletariado" que possuía uma "estratégia e visava a transformação da sociedade burguesa". Deste modo, o regime autoritário português, segundo este autor, caracterizou-se pela ausência de

democratização social e económica decorrente da imposição da "máquina vertical do corporativismo" que impôs a "prática sistemática, institucionalizada, e não meramente pontual, da repressão" (3).

A eliminação da actividade política diversificada pelos circuitos de policiamento pode ser articulável, em BPC, com a predominância da perspectiva de Elias Santana, que é fundamental na constituição do universo de ficção. De facto, Elias ilustra a ambiência psico-social lisboeta no tempo em que o regime salazarista já se encontra estabelecido como rotina, com um forte carácter de inércia. Neste sentido, Manuel Villaverde Cabral distingue o "fascismo-enquanto-movimento" dos primeiros tempos do "fascismo-enquanto-regime" posterior em que as funções deste último visaram, de um modo global, a liquidação do regime liberal (4).

O espaço social de BPC é, de facto, representado por aspectos modernos, sendo o mais focalizado a instituição policial enquanto "sistema pericial". No entanto, este "sistema pericial", fruto da divisão moderna do trabalho e de sistemas sociais "abstractos" e "descontextualizados", produz uma determinada visão que é válida porque legalizada, uma vez que o Estado surge como um poder transcendente. De facto, apesar da pericialidade policial em causa constituir um sistema moderno (tal como Giddens o define), o autoritarismo do regime salazarista restringiu consideravelmente os aspectos que Giddens considera próprios da modernidade, a saber, o "dinamismo" e a "reflexividade" das instituições modernas (5).

Com efeito, a sociedade de referência de BPC parece não comportar mecanismos de "reflexividade" que implicam a produção e a apropriação de conhecimento sistemático da vida social (6). Neste sentido, a narrativa apresenta um único âmbito de acção efectiva, que é concretizada pela esfera policial. Esta é significativa de um funcionamento institucional que existe para proteger o Estado (que é instrumento de um sector da sociedade) contra os cidadãos. De facto, Elias investiga um crime cuja origem reside na falta de liberdade dos cidadãos frente a um Estado centralizador e onnipotente.

O espaço social presente, que surge "eternizado" e "imóvel", transcende o agir de todas as personagens de modo que as componentes individuais são inscritas como marginais porque não representam "margens de escolha" decorrentes de qualquer deliberação individual.

A ausência de reflexividade, que torna a realidade estabelecida um dogma, acentua, então, a despersonalização de Elias. Nesta perspectiva, repare-se que o discurso de Elias integra frequentemente alusões, citações, referências a discursos institucionalizados. É um discurso que não lida com expectativas de mudança (como o círculo clandestino que investiga) mas, antes, repete o que ouve. É o caso do discurso interior atribuído a Elias: "quando o sangue cheira a política até as moscas largam a asa" (BPC, 19). Philippe Hamon, que analisa o que designa pela "redundância tautológica" do discurso da personagem, afirma que a inscrição do discurso alheio afecta negativamente a personagem, contribuindo para a despersonalizar. A tautologia, que normalmente alterna com o *cliché* e com o calão (ambos reconhecíveis no discurso atribuído a Elias), fixa a personagem num papel de comentador passivo do mundo ⁽⁷⁾.

3.2. A cena vazia da revolução

Como já referimos, BPC é uma ficcionalização construída sobre factos realmente acontecidos no Portugal de 1960 ⁽⁸⁾. É evidente que a escolha por parte do autor deste acontecimento da vida real - e não de outro - implica determinadas características da sua produção romanesca, sendo a mais relevante a necessidade que J.C.P. demonstra em representar os aspectos mais negativos do mundo social português contemporâneo. O autor considera que o crime, que vitimou o capitão Almeida Santos, foi um "crime colectivo" na medida em se deu como proveniente do isolamento dos fugitivos num país em que a maior parte das pessoas estava contra a ditadura mas que não agia nem tomava posição ⁽⁹⁾.

Com efeito, o universo clandestino é representado como um cenário vazio



em que os mecanismos da repressão policial salazarista criam estruturas afins às da realidade estabelecida. Os quatro fugitivos falham a acção transgressora, fracasso este que vai esvaziando progressivamente o projecto revolucionário, impossibilitando-os de se apropriarem da "esfera de vida" da revolução.

De facto, a tentativa de ruptura política, protagonizada por Dantas Castro, salda-se em dois fracassos: o primeiro diz respeito ao levantamento militar na sequência do qual é preso; o segundo, à tentativa de reorganização das forças ligadas ao levantamento abortado, após a fuga da prisão. Este fracasso vai prolongar-se na evidência da fragilidade do projecto revolucionário que une os quatro fugitivos.

A cumplicidade transgressora dos protagonistas da fuga é construída a partir do derrube da ordem salazarista. Ora, esta acção falha, sem que se assista a um plano de acção viável e alternativo. Assim, o universo clandestino - que as quatro personagens formam - é destituído de identidade. É a ausência de programa de acção que pode explicar os sinais de delírio por parte de Dantas Castro:

"Evocava o encontro - mas pelo alto e à meia frase, cuidados de compreender. Do encontro passava aos projectos, confiança e arrancada em força. Configurações. Esquemas que iam muito para além deles, outros terrenos, outros implicados. E discursava ordens, avisos. Lembrava um sacerdote de guerrilha acabado de chegar na tempestade, alguém que vinha revelar um mundo de cavalheiros e generais conspirando no caos e no terror" (BPC, 132).

O que caracteriza o universo clandestino da Casa da Vereda é um conjunto de declarações dispersas, de propósitos desproporcionados que estabelecem uma relação imaginária quer com uma acção revolucionária quer com a realidade

portuguesa instituída. A violência, implícita no acto de ruptura, não afecta a realidade estabelecida, alvo da fuga e da tentativa de reorganização de uma revolução.

A revolta dos fugitivos limita-se a simular - e ainda a reificar involuntariamente as estruturas sociais existentes - um projecto revolucionário. A este propósito, impõe-se a distinção que Jean Baudrillard estabelece entre "simulação" e "representação". Simular é fingir ter o que não se tem, criando o que Baudrillard designa pela "irreferência". A representação, que se lhe opõe, parte do princípio de equivalência do signo e do real e interpreta a simulação como falsa representação ⁽¹⁰⁾.

Os últimos projectos do ex-major (a execução de determinadas personalidades, a agitação do país e os incêndios designados por políticos), que dão a medida da sua megalomania, não são mais do que um "simulacro" da ideia-base de revolução que o norteou inicialmente. Deste modo, são o impasse e o subsequente "delírio" de Dantas Castro que surgem no lugar da acção revolucionária prevista e que irão ocasionar o acto defensivo dos restantes ocupantes da Casa da Vereda. O défice de sistematização política e o isolamento sem alternativa do grupo fugitivo revelarão "os ocos da revolução" (BPC, 68), tal como o corpo morto do ex-major é a metáfora da irrealização do levantamento militar contra o salazarismo. Assim, a acção revolucionária é a promessa não cumprida, tanto mais deceptiva quanto a morte de Dantas Castro não é provocada por qualquer força do estado ditatorial - que o transformaria exemplarmente em mais uma vítima do regime - mas por aqueles que o acompanhavam no projecto revolucionário.

Com efeito, o universo clandestino de BPC é caracterizado por "processos de mitificação", já encontrados na "esfera de vida" estabelecida. Estes "processos de mitificação" dizem respeito à hegemonia do totalitarismo nos domínios da acção e do pensamento. Em suma, esta narrativa cria uma correspondência imprevisível entre a sociedade vigente e o universo clandestino na medida em que os mecanismos de funcionamento de um e de outro operam por deformação, por mitificação como

sinónimos de alienação, enquanto processo pelo qual o homem se torna estranho a si mesmo ⁽¹¹⁾. Neste sentido, o regime vigente e o círculo clandestino têm em comum factores de inércia e de estatismo. Com efeito, o espaço social é representado pela perspectiva de Elias - que, como sabemos, é a predominante - como um mundo de mortos e o universo clandestino é marcado pelo fracasso de um acto de ruptura que não tem lugar. Assim, as duas "esferas de vida", opostas mas interrelacionadas, configuram-se mutuamente de um modo "especular" ⁽¹²⁾.

De facto, a revolução é antecipada por Dantas Castro através de uma euforia de carácter narcísico e "especular" pela qual projecta a mudança social. Veja-se a passagem respeitante ao entusiasmo do ex-major, referido por Mena no interrogatório:

"O major, papel e lápis, começou a anotar. Tempos e distâncias, traçado das deslocações, acesso, centros de defesa. Ela reconhece: parecia outro homem. Tinha precisão no dizer e era feliz naquele momento" (BPC, 134).

Mena refere-se, no interrogatório, à felicidade dramática, sentida por vezes por Dantas C, quando planeava estratégias de defesa. No entanto, parece haver uma sobreposição de saberes que confunde o revolucionário com o vigente visto que o ex-major não fez mais do que reproduzir imaginariamente, no universo clandestino, um saber militar aprendido nas Forças Armadas portuguesas. A felicidade referida é comentada pela citação do livro de Jack London *O Lobo do Mar*, sublinhada pelo cabo Barroca:

"Na verdade, Hum, ele está a viver plenamente e palavra que chego a invejá-lo quando o vejo no auge da paixão e da sensibilidade" (BPC, 136).

Note-se que a interrelação das duas "esferas de vida" mencionadas tem ressonâncias num dos textos de J.C.P. em que o autor refere o determinismo existente entre os governantes e os governados na sociedade fascista portuguesa. Ainda que o texto ensaístico seja uma análise do funcionamento da censura (no âmbito da informação e da edição), não deixa de ser significativo que o autor aponte duas características do regime português que designa pelo "estado de mentira": a "eliminação da verdade" pela omissão por parte da esfera oficial e a "autocensura" levada a cabo pelos governados, após anos de prática censorial do Estado. Deste modo, aponta a reciprocidade inevitável entre os mecanismos estatais e as práticas dos cidadãos ⁽¹³⁾.

É possível concluir que o efeito mais perverso, implícito no crime representado, não é o facto do universo clandestino ser focalizado por um polícia; é a loucura do ex-major proveniente do seu isolamento e de uma intenção de acção que não consegue levar a cabo. O malogro do levantamento militar para depor o regime salazarista significa, por um lado, a impossibilidade de uma praxis de transformação do mundo. Por outro lado, a megalomania e o delírio de Dantas Castro é a concretização de uma das fábulas do poder totalitário: a política como destruição individual, noção explícita no diálogo entre o inspector e o comandante coronel:

"Otero: Necessidade de afirmação? Ah, mas sem dúvida.

O meu professor de direito civil costumava dizer que a política é a projecção da frustração individual sobre o colectivo.

Coronel: A política, quer se queira quer não, destrói sempre o indivíduo" (BPC, 114).

Com efeito, a acção política e económica do Estado Novo é inscrita, no

tecido social, pelo regime como um conjunto de actividades despolitizadas. A política é entendida como uma actividade subversiva, como um crime. A constituição dos eventos do crime pela voz oficial insiste no termo "político": "um assassínio político" (BPC, 17); "o morto é político" (BPC, 19). Termo este que é interpretado por Elias como "pecado", não tanto como expressão do seu ponto de vista individual mas como ressonância da perspectiva dominante de que é porta-voz.

No entanto, a inviabilidade da "esfera de vida" revolucionária é reinterpretada pelo leitor da década de 80 como um facto transitório visto que a mudança, dada em 25 de Abril de 1974, começou por um levantamento militar bem sucedido. Deste modo, o "saber reflexivo da sociedade global" ⁽¹⁴⁾, pós-25 de Abril, representa o regime salazarista de 1960 como uma formação social que demonstrou ser inviável a partir de 1974.

NOTAS DA QUINTA PARTE

NOTAS DO PRIMEIRO CAPÍTULO

(1) Trata-se de uma noção de Habermas, surgida da sua interpretação das sociedades modernas que, para este filósofo, "já não dispõem de uma instância central de auto-reflexão e de controlo". Assim sendo, apenas os sistemas parciais, caracterizados por funções próprias, desenvolvem uma "autoconsciência". Consequentemente, os diversos mundos da vida não possuem um "centro estável de auto-reflexão" mas sobrepõem-se e incorporam-se reciprocamente, gerando "pontos centrais concorrentes". Os diversos mundos da vida, como totalidades, aspiram, cada um por si, à universalidade mas embatem uns nos outros, interagindo numa "socialização linguística" que esbate um possível "centro de auto-reflexão e de controlo" (Jurgen Habermas, **O Discurso Filosófico da Modernidade**, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1990, pp.328-329).

(2) ELIAS, Norbert, **A Sociedade dos Indivíduos**, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1993, p.205.

(3) Ricoeur refere, ao explicar o conceito de significação, o facto de que o que é experienciado por uma pessoa não se pode transferir totalmente como tal e tal experiência para mais ninguém. É, no entanto, a significação que opera o "milagre". Nesta perspectiva, o autor refere a "transferência" de uma "esfera de vida" para outra, pressupondo que se dá, de facto, a "significação" da experiência: "a experiência experienciada, como vivida, permanece privada, mas o seu sentido, a sua significação torna-se pública" (Paul Ricoeur, **Teoria da Interpretação - O Discurso e o Excesso de Significação**, Edições 70, Lisboa, 1987, pp. 27-28).

(4) Perniola vê, de um modo muito pessimista, a produção cultural ligada à experiência quotidiana e orientada para a realização da utopia social, tal como foi pensada nos finais dos anos 60, i.e, caracterizada pelo advento de uma comunicação social igualitária e imediata. O autor considera que esta produção cultural se

consubstanciou sobretudo nas obras em vídeo que são objecto do texto intitulado "Vídeo-culturas como espelhos". As expressões citadas por nós no corpo do trabalho são extraídas desse texto (Mario Perniola, **Enigmas de fim de milénio - o momento egípcio na sociedade e na arte**, Bertrand Editora, Venda Nova, 1994, pp.45 a 47).

(5) PERNIOLA, Mario, **Enigmas de fim de milénio**, ed. cit., p.43.

(6) PERNIOLA, Mario, **Do sentir**, Editorial Presença, Lisboa, 1993, pp.20 a 31.

(7) PERNIOLA, Mario, **Enigmas de fim de milénio**, ed. cit., p.25.

(8) Veja-se a consideração do autor, ainda no texto mencionado acima: "O homem-espelho é assim a última e mais radical manifestação do processo de alienação descrito por Marx, através do qual o homem transfere para fora de si certas faculdades que lhe pertencem: enquanto no caso observado por Marx o que fica alienado é o fazer, aqui, pelo contrário, é o sentir, isto é, o inteiro horizonte da sensibilidade e da afectividade" (Mario Perniola, **Enigmas de fim de milénio**, ed. cit., p. 54).

(9) Giddens refere dois tipos de mecanismos de descontextualização que considera intrinsecamente envolvidos no desenvolvimento das instituições sociais modernas: a criação de "garantias simbólicas" (como o dinheiro, por exemplo) e o estabelecimento de "sistemas periciais". A natureza dos sistemas periciais, segundo este autor, diz respeito a "sistemas de realização técnica, ou de pericialidade profissional, que organizam vastas áreas do ambiente material e social em que vivemos" visto que "muitos leigos consultam "profissionais" - advogados, arquitectos, médicos, etc., - apenas de uma forma periódica ou irregular. Mas os sistemas em que o conhecimento dos peritos se encontra integrado influencia, de forma contínua, muitos aspectos daquilo que fazemos" (Anthony Giddens, **As Consequências da Modernidade**, Celta Editora, Oeiras, 1992, pp.17 e 21).

(10) LOURENÇO, Eduardo, "Do Salazarismo como nosso impensado Divagação anacrónica ou ainda não", in **Semanário**, Lisboa, 23-1-1988, p.55.

(11) Este modelo arquetípico do romance policial ou negro é analisado em duas obras que traçam, de um modo muito geral, a história deste tipo de narrativa: Thomas Narcejac, **Une Machine à lire: le roman policier**, Denoel/Gonthier, Paris, 1975 e Ernest Mandel, **Cadáveres Esquisitos - Uma história social do romance policial**, Cotovia, Lisboa, 1993.

(12) Veja-se a distinção entre as sociedades pré-modernas e as modernas referida por Giddens: "Nas sociedades pré-modernas, o espaço e o lugar coincidiam largamente, dado que as dimensões espaciais da vida social eram, para a maior parte da população, e em muitos aspectos, dominadas pela "presença" - por actividades localizadas. O advento da modernidade arrancou crescentemente o espaço ao lugar, dado promover relações entre "outros" ausentes, fisicamente distantes de qualquer situação de interacção face-a-face. Nas condições da modernidade, o lugar torna-se cada vez mais "fantasmagórico": quer isto dizer que o local é completamente penetrado e modelado por influências sociais muito distantes. O que estrutura o local não é apenas aquilo que está presente no cenário; a "forma visível" do local oculta as relações distanciadas que determinam a sua natureza" (Anthony Giddens, **As Consequências da Modernidade**, ed. cit., pp.13 a 17).

(13) Note-se que, para Giddens, a "confiança" é um aspecto fundamental das instituições da modernidade: "Todos os mecanismos de descontextualização, tanto as garantias simbólicas como os sistemas periciais, dependem da "confiança". A confiança está, portanto, envolvida de modo fundamental nas instituições da modernidade. A confiança é aqui investida não em indivíduos, mas em capacidades abstractas." Mais adiante, o autor acrescenta: "A confiança, em suma, é uma forma de fé, em que a segurança investida em resultados prováveis exprime um

compromisso com algo mais do que um entendimento cognitivo. Na verdade, (...) as formas de confiança envolvidas nas instituições modernas assentam em entendimentos vagos e parciais do conhecimento nelas incorporado" (Anthony Giddens, *As Consequências da Modernidade*, ed. cit., pp.20-21).

(14) BARTHES, Roland, *A Câmara Clara*, Edições 70, Lisboa, 1981, p.121.

(15) *Ibid.*, p.122.

(16) *Ibidem*, p.121.

(17) HUSSON-CASTA, Isabelle, "Hyper-réel fictionnel et roman policier", in *Roman, Réalités, Réalismes*, PUF, Paris, 1989, p.116.

NOTAS DO SEGUNDO CAPÍTULO

(1) Trata-se de observações do autor sobre os problemas de hierarquização das personagens numa articulação com o conceito de "héroi" no texto realista. A passagem citada refere-se à constituição do herói nos romances de Zola (Philippe Hamon, *Texte et Idéologie*, PUF, Paris, 1984, p.85).

(2) Veja-se as considerações de Pierre Bourdieu sobre o que designa como "la femme objet": "les femmes sont traitées comme "instruments symboliques" qui, en circulant et en faisant circuler des signes fiduciaires d'importance sociale, produisent ou reproduisent du capital symbolique et qui, en unissant et en instituant des relations, produisent ou reproduisent du capital social" (Pierre Bourdieu, "La domination masculine", in *Actes de la Recherche en sciences sociales*, n°84, Septembre 1990, pp.26-27).

(3) Bourdieu refere "la vision essentialiste de la condition féminine, naturalisation d'une construction sociale, ou ce qu'il révèle malgré tout de la condition diminuée que le monde social assigne objectivement aux femmes" como uma "visão masculina do mundo". Este autor acrescenta que o discurso feminista, muitas vezes, inscreve involuntariamente um essencialismo - dizendo respeito a uma "lógica profunda da mitologia" - que, por sua vez, é criticado justamente como característico do "conhecimento masculino" do mundo (Pierre Bourdieu, "La domination masculine", in *Actes de la Recherche en sciences sociales*, n°84, Septembre 1990, p.4).

(4) GIDDENS, Anthony, *As Consequências da Modernidade*, Celta Editora, Oeiras, 1992, pp.78-79.

(5) FOUCAULT, Michel, *A Vontade de Saber*, Edições António Ramos, Lisboa, 1977, p.152.

(6) GIDDENS, Anthony, *As Consequências da Modernidade*, ed. cit., pp.49-50.

(7) FOUCAULT, Michel, *A Vontade de Saber*, ed. cit., p.69.

(8) *Ibid.*, p.65.

(9) Veja-se a consideração de Hilary Putman quanto ao carácter relativista e "anarquista" do pensamento de Foucault decorrente da "negação dos valores objectivos": "Embora Kuhn tenha progressivamente moderado o seu ponto de vista, tanto Feyerabend como Michel Foucault tenderam a levá-lo ao extremo. Existe algo de político nas suas mentes: quer Feyerabend quer Foucault ligam os nossos actuais critérios institucionalizados de racionalidade ao capitalismo, à exploração e mesmo à repressão sexual" (Hilary Putman, *Razão, Verdade e História*, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1992, p.162). Também Habermas critica a "historiografia genealógica" de Foucault que assenta num referente prediscursivo que é um contrapoder decorrente do que Foucault chama a redescoberta das coisas "na sua vitalidade primordial" e enquanto a "pureza do desejo" mas que, para Habermas, constituem uma abstenção à questão relativa aos "fundamentos normativos da sua crítica". Por outro lado, segundo Habermas, a concepção de poder disciplinar ou biopoder "que se apodera dos corpos que não dos espíritos e submete o corpo a um constrangimento permanentemente normalizador" apaga o facto histórico de que o Estado moderno representa "uma ordem política transferida ideologicamente da soberania de princípios para a soberania do povo". Porque, para Habermas, da historiografia genealógica de Foucault "nasce a impressão infundamentada de que o estado constitucional burguês é uma relíquia disfuncional dos tempos do absolutismo" (Jurgen Habermas, *O Discurso Filosófico da Modernidade*, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1990, pp.265 a 271). Giddens é outro autor que critica fortemente o pensamento de Foucault que, segundo o seu ponto de vista, confunde a noção de "corpo" com a noção de "agência". Ora, Giddens vê a disciplina corporal como intrínseca ao agente social competente e vê esta

característica humana como transcultural, i.e., não especificamente ligada à modernidade (Anthony Giddens, **Modernidade e Identidade Pessoal**, Celta Editora, Oeiras, 1994, pp.50-51).

(10) Habermas contrapõe a esta atitude, própria do "paradigma da filosofia da consciência", o modelo de acção orientada para a compreensão característico do "paradigma de intercompreensão" em que "esta atitude de participantes numa interacção linguisticamente mediada permite uma "outra" relação do sujeito consigo próprio, diferente daquela atitude simplesmente objectivante que um observador assume em relação a entidades no mundo (exterior)" (Jurgen Habermas, **O Discurso Filosófico da Modernidade**, ed. cit., p.277).

(11) HABERMAS, Jurgen, **O Discurso Filosófico da Modernidade**, ed. cit., pp.231-232.

(12) AGAMBEN, Giorgio, **A comunidade que vem**, Editorial Presença, Lisboa, 1993, pp.40 a 43.

(13) Sobre este aspecto, veja-se a seguinte consideração: "Daí, também, o desaparecimento da figura humana das artes do nosso tempo e o declínio do retrato: apreender uma unicidade é tarefa do retrato, mas para apreender a "qualqueridade" é necessária a objectiva fotográfica" (Giorgio Agamben, **A comunidade que vem**, ed. cit., pp.41-42).

(14) PERNIOLA, Mario, **Do sentir**, Editorial Presença, Lisboa, 1993, pp.18 a 47.

(15) PERNIOLA, Mario, **Enigmas de fim de milénio**, Bertrand Editora, Venda Nova, 1994, pp.69 a 88.

(16) Estas noções surgem enquadradas num processo histórico de desilusão do projecto do Estado social e no reconhecimento do esgotamento do "paradigma da

filosofia da consciência" ao qual Habermas contrapõe o "paradigma da intercompreensão", caracterizado por situações de "intersubjetividade linguisticamente gerada", configuradas pela razão comunicacional. O autor propõe, na lógica do paradigma da compreensão mútua entre sujeitos capazes de falar e agir, fenómenos de socialização dos sujeitos decorrentes da autodeterminação e da auto-realização configurando "a experiência de espaços de manobra alargados para a automanifestação expressiva e para a autonomia" (Jurgen Habermas, **O Discurso Filosófico da Modernidade**, ed. cit., p.269 e pp.276 a 281).

(17) Giddens afirma que toda a experiência humana é mediada através da socialização e em especial da aquisição da linguagem. No entanto, refere dois traços fundamentais da "experiência mediada" em condições de modernidade: o "efeito de colagem" e a "intromissão de acontecimentos distantes na consciência quotidiana", ambos relacionados com os "media" (Anthony Giddnes, **Modernidade e Identidade Pessoal**, ed. cit., pp.21 a 24).

(18) BOURDIEU, Pierre, "La domination masculine", in **Actes de la Recherche en sciences sociales**, n°84, Septembre, 1990, p.13.

(19) Bourdieu afirma que seria totalmente inoportuno falar de ideologia quanto à dominação masculina. Esta tem componentes simbólicas que decorrem de um "inconsciente não analisado", destituído de articulação com a ideologia. Considera ser do domínio de um "inconsciente cultural" que refere como a "libido dominandi" masculina: "La domination masculine est assez assurée pour se passer de justification. Elle peut se contenter d'être et de se dire dans des pratiques et des discours qui énoncent l'être sur le mode de l'évidence, coucourant ainsi à le faire être conformément au dire" (Pierre Bourdieu, "La domination masculine", artigo citado, p.5).

NOTAS DO TERCEIRO CAPÍTULO

(1) Na esteira da consideração por parte de Max Weber do mundo moderno como um mundo paradoxal, Giddens refere que os casos de totalitarismo do século XX estão contidos dentro dos parâmetros institucionais da modernidade e não excluídos por eles (Anthony Giddens, *As Consequências da Modernidade*, Celta Editora, Oeiras, 1992, p.6).

(2) F. Rosas refere o que considera constituir "as contradições nos domínios da ideologia" oficial do Estado Novo: por um lado, uma ideologia anti-industrializante expressa pelo horror à máquina e ao progresso técnico e científico, pelo culto da "aurea mediocritas" e pela exaltação do mundo rural e, por outro lado, uma ofensiva programática dos industrialistas que preconizava uma nova estratégia de desenvolvimento contra o país essencialmente agrícola. Tratava-se de um outro nacionalismo de índole desenvolvimentista eivado de uma componente de progresso enxertada no discurso nacionalista oficial. O historiador conclui que a realidade industrial dos anos trinta parece desmentir a visão de um mundo estagnado e vegetativo. No entanto, a situação de severo enquadramento institucional origina o que outro autor designou pela "estratégia de desenvolvimento controlado" (Fernando Rosas, *O Estado Novo nos anos trinta - Elementos para o estudo da natureza económica e social do salazarismo (1928 - 1938)*, Editorial Estampa, Lisboa, 1986, pp.154 a 159, p.246 e p.52).

(3) CABRAL, Manuel Villaverde, "O Fascismo Português numa Perspectiva Comparada", in *O Fascismo em Portugal, A Regra do Jogo*, Lisboa, 1982, pp.19 a 30.

(4) *Ibid.*, pp.23 a 26.

(5) Entre os fenómenos de desenvolvimento social moderno, podemos referir os

apontados por Giddens: "a separação entre o tempo e o espaço, os mecanismos de descontextualização e a reflexividade institucional" como as três grandes forças dinâmicas da modernidade. O autor refere ainda o "dinamismo" e o "alcance globalizante" das instituições modernas (Anthony Giddens, **As Consequências da Modernidade**, ed. cit., p.84, pp.12-13).

(6) O extremo dinamismo apontado é devido à reflexividade da vida social: a circularidade do conhecimento social consiste no facto de "as práticas sociais serem constantemente examinadas e reformadas à luz da informação adquirida sobre essas mesmas práticas, alterando assim constitutivamente o seu carácter". Veja-se a diferença de posicionamento de Giddens em relação ao de Vattimo quanto à "adopção do novo": para o primeiro, esta adopção é feita pela "presunção da reflexividade generalizada que inclui a reflexão sobre a natureza da própria reflexão" enquanto Vattimo entende a "adopção do novo" como rotina e como "imobilidade" de fundo do mundo técnico (Anthony Giddens, **As Consequências da Modernidade**, ed. cit., pp.29-30 e Gianni Vattimo, **O Fim da Modernidade**, Editorial Presença, Lisboa, 1987, p.12).

(7) HAMON, Philippe, **Texte et Idéologie**, PUF, Paris, 1984, pp.143 a 148.

(8) Veja-se a reportagem de Rogério Rodrigues "A verdade por detrás do "best-seller" ("Balada da Praia dos Cães)", publicada em **O Jornal**, nº 436, 1.7.1983. A reportagem é uma reconstituição da história do crime da Praia do Guincho, dada a conhecer na imprensa portuguesa nos princípios de Abril de 1960 visto que o cadáver do capitão Almeida Santos foi descoberto no dia 31 de Março. A reportagem traça também os perfis dos três companheiros do capitão. Veja-se ainda um livro que é o testemunho de um protagonista do drama que inspirou a **Balada da Praia dos Cães** (testemunho do Cabo Gil) **O Drama da Praia do Guincho, A Regra do Jogo**, Lisboa, 1984.

(9) Veja-se o comentário de J.C.P. sobre os eventos reais que inspiraram o seu romance: "É um crime de orfãos da pátria, sem nada que os ligue já àquele país a não ser valores extremamente subjectivos e morais, interiores. Estão já só a lutar por princípios e não por coisas concretas. Naquele crime está o país todo, estamos todos nós. Está tudo em jaulas. Enjaulados em gabinetes, em quartos, em casas, em celas, com polícias por todos os lados, é o tempo da sociedade do terror burocrático" (Maria Antónia Fiadeiro, "José Cardoso Pires: "o cheiro de uma época"", in **Diário de Lisboa**, 14 de Junho de 1983, pp.10-11).

(10) A oposição entre "simulação" e "representação" é feita pelo autor pressupondo que a época contemporânea é uma "era da simulação" enquanto "liquidação de todos os referenciais" por "modelos de um real sem origem nem realidade", que designa como "hiper-real". Este funciona como uma "substituição no real dos signos do real" e como uma "operação de dissuasão de todo o processo real" (Jean Baudrillard, **Simulacros e Simulação**, Relógio d'Água, Lisboa, 1991, pp.8 a 14).

(11) Trata-se de uma consideração de Marx, em **A Sagrada Família**, retomada por Henri Mitterand na sua análise dos discursos operário e burguês em **Germinal** de Zola, romance em que predomina, segundo este autor, o carácter mítico dos discursos ideológicos, contudo enunciados de um modo irónico pelo romancista. A citação de Marx é a seguinte: "La classe possédante et la classe prolétarienne sont les deux faces du processus par lequel l'homme devient étranger à lui-même, c'est-à-dire de l'aliénation humaine" (Henri Mitterand, **Le Discours du Roman**, 2ème ed., PUF, Paris, 1986, p.134).

(12) O autor fala de "especularismo" como a apreensão de qualquer experiência, mesmo a mais imediata e a mais íntima, como já sentida, ou seja, prefixada. O "especularismo" reflecte, então, "experiências já prefiguradas" em que o indivíduo é deslocado para fora de si mesmo, num horizonte de alheamento, de modo que qualquer confronto com a realidade efectual se torna impossível (Mario Perniola,

Do sentir, Editorial Presença, Lisboa, Lisboa, 1993, pp.18 a 23).

(13) Veja-se o texto do autor intitulado significativamente "Técnica do Golpe de Censura" (José Cardoso Pires, **E Agora, José?**, Moraes editores, Lisboa, 1977, pp.199 a 243).

(14) Ainda que Habermas considere que "as sociedades modernas já não dispõem de uma instância central de auto-reflexão e de controlo" e que "do ponto de vista da teoria dos sistemas apenas os sistemas parciais, mais precisamente apenas em relação às suas funções próprias, desenvolvem algo como uma "autoconsciência"", este facto não invalida, para o filósofo, "um saber reflexivo da sociedade global". Note-se como este saber é enquadrado: "Ele deve-se à intersubjectividade de nível superior de esferas públicas e, por isso, já não pode bastar mais para os critérios rigorosos de auto-reflexão de um sujeito de nível superior". Mais adiante, conclui: "Obviamente, nas sociedades modernas tem lugar uma assimetria entre as capacidades (fracas) para a autocompreensão intersubjectiva e as capacidades (que faltam) para a auto-organização da sociedade inteira. Sob outras premissas, para o modelo de auto-influência, em geral, da filosofia do sujeito e para a compreensão hegeliano-marxista do agir revolucionário, em particular, não existe equivalente" (Jurgen Habermas, **O Discurso Filosófico da Modernidade**, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1990, pp.328 a 330).

CONCLUSÕES

CONCLUSÕES

Chegou o momento de recapitular o conjunto de conclusões que foram resultando do estudo realizado dos três romances de J.C.P..

1. O "legado neo-realista" e as transformações que sofre nos romances estudados

1.1. A.A. e D. são textos romanescos caracterizados por uma representação narrativa de índole realista que integra a referência a elementos da realidade portuguesa sua contemporânea, implicando uma dimensão inteligível da contemporaneidade, ainda que de um modo não-programático quando comparada com a pressuposta nos textos literários neo-realistas. Nestes, é representada uma dinâmica de transformação das relações sociais, ausente dos textos aqui estudados. De facto, estes são textos narrativos em que o "legado neo-realista" é trabalhado no sentido de uma nova representação narrativa das relações complexas entre o indivíduo e as estruturas sociais vigentes na sociedade portuguesa. Assim, o sentido dialéctico e transformador da realidade social, representado nos textos narrativos neo-realistas, é inexistente nos romances estudados. Efectivamente, a representação dos factores sociais é omnipresente (sobretudo porque o universo social de referência é totalitário) e as condições sociais representadas são esmagadoras em relação à estruturação de individuações que, nestes textos, se encontra desvanecida.

1.2. Os dois romances analisados são textos que articulam um anti-idealismo e um pendor materialista, já característicos do código neo-realista português, e a configuração de problemáticas novas (em torno da temática existencial) que surge como expressão do novo imaginário ocidental do pós-guerra, que é marcado pelo desencanto social. Nos dois textos narrativos estudados, as

descoincidências de cariz social são presentificadas na cegueira dos "existentes" sem que um devir histórico-social se configure nos universos diegéticos enquanto apreciação judicativa com vista a uma superação dos conflitos. Deste modo, as funções significativas destes textos constituem um "espaço linguístico" diferente do do código neo-realista.

2. Narração e focalização

2.1. Os dois primeiros textos narrativos analisados integram e transformam procedimentos da narração objectiva ou da técnica narrativa norte-americana de entre as guerras que é uma consubstanciação do imaginário americano, imaginário este que tanto influenciou o romance europeu desde inícios da década de 40 (lembramos o caso exemplar de *L'Étranger* de A. Camus). Assim, estes textos narrativos foram influenciados pelas técnicas cinematográficas (e linguagem respectiva) e pela psicologia "behaviourista" no âmbito do chamado "realismo objectivo". No entanto, este "realismo objectivo" não é inscrito discursivamente sob a forma romanesca clássica (como a encontrada no romance neo-realista português) mas integra-se já na "era da suspeita" (característica do romance existencialista e sobretudo do "novo romance") que questiona a representação realista única e incontroversa, como a característica do romance realista oitocentista. De facto, os dois primeiros romances analisados são representativos, do ponto de vista sociocultural, de vários tipos de crise: a crise das formulações narrativas neo-realistas, a crise da configuração de um campo de consciência subjectivo de cariz humanista e ainda a crise da sociedade totalitária portuguesa.

2.2. A representação narrativa mais radical desta constelação de crises encontra-se no romance *D.* cujo discurso narrativo é construído a partir de um dispositivo de registo do "visível" apreendido como descontínuo. Trata-se da "transmissão directa" do real, o que implica o perspectivismo e a

pluridiscursividade que inibem e inviabilizam a configuração de uma diegese fechada. Entretanto, no enunciado narrativo, encontram-se certos elementos diegéticos característicos do texto narrativo neo-realista que são inscritos, então, de um modo parodístico em relação ao código literário referido.

2.3. Em **A.A.**, a narração extradiegética e a focalização externa predominantes instituem uma dualidade de sistemas normativos. Esta dualidade (o espaço não citadino de desocupados/ o espaço citadino burguês e de lazer) revela que os discursos do narrador e os das personagens constituem apreensões do real percebido como fragmentado (e, conseqüentemente, considerado contingente) devido ao facto de cada discurso constituir apenas um ponto de vista limitado (interessado e, por isso, deformado) da realidade humana e social. Entretanto, a descoincidência e o confronto dos vários discursos instituídos pelas personagens produz a evidência de uma "realidade alienada".

Em **D.**, a focalização externa é de uma primeira pessoa na medida em que se trata de uma narração homodiegética "neutra". Este narrador marca a sua presença, no texto, pela instauração de múltiplos pontos de vista que confere um carácter dialógico ao texto romanesco. Com efeito, de **A.A.** a **D.**, passa-se de uma situação narrativa em que são representados dois mundos antagónicos para uma situação em que a instância narrativa integra uma pluralidade de discursos de carácter heterogéneo. A suspensão da significação dos eventos diegéticos configura um romance aberto em que a pluridiscursividade instituída não é dialéctica nem é portadora de qualquer traço finalístico.

Outro tanto não se pode afirmar do enunciado narrativo de **BPC** em que a confrontação pluridiscursiva configura um universo diegético fechado na medida em que os pontos de vista instituídos e respectivos registos de discurso representam um espaço e um tempo sociais contínuos e unidimensionais. Com efeito, o último romance analisado não representa a constituição de elementos diegéticos "em processo" visto que a perspectiva narrativa comporta uma visão panorâmica do

espaço social de referência instituída *a posteriori* pela distância cronológica e pelo conhecimento histórico dos factos acontecidos e referidos.

A unidimensionalidade do espaço social de **BPC** significa que a variedade de discursos existentes na vida social - aqui representada - configura uma ilusão, a da diferença e da confrontação de "esferas de vida". De facto, a perspectiva narrativa de nível extradiegético, instituída pelo narrador deste romance, anula a possibilidade de "esferas de vida" alternativas que poderiam encontrar-se pressupostas na variedade de discursos produzidos sobre o real, nomeadamente a "esfera de vida" da revolução, que é apresentada como potencial mas que é anulada por falta de exequibilidade.

A narração extradiegética de **BPC** não configura explicitamente o totalitarismo social e político pressuposto no enunciado. Este é deduzido pelo leitor a partir da soma lógica da diegese fechada, que é também "atravessada" pela leitura consensual que os discursos sociais e políticos de pós-25 de Abril fazem do tempo social de referência. No entanto, a focalização de Elias Santana - cuja visão é contemporânea dos eventos que focaliza - coincide, por isso, em termos cronológicos e ideológicos com a realidade vigente representada, não comportando níveis de conhecimento do mundo e da sociedade portuguesa que são os implícitos na visão que qualquer um tem em 1982, a data referida no enunciado como o presente da narração.

A visão de Elias Santana produz um universo presentificado a partir do seu interesse técnico e profissional de agente da polícia que, por um conhecimento funcional e aparentemente neutro, configura um desenlace verosímil em relação ao material investigado referente ao crime em questão. Deste modo, a matéria diegética é configurada por uma focalização imbuída da crença de que existe um caso policial a decifrar e que o espaço social em que o crime se deu é inquestionável. Esta inquestionabilidade - que é articulável com a socialidade de referência da qual deflui a visão cúmplice de Elias Santana - permite a construção de uma estrutura romanesca fechada mas exposta a uma leitura interpretativa pelo leitor, que recebe o

romance a partir de 1982.

3. Personagem e individuação

3.1. Certa produção narrativa portuguesa das décadas de 50 e de 60 - que constitui o que ousámos designar por sócio-código pós-neo-realista em que os romances constitutivos do nosso *corpus* se integram - opera uma mudança de paradigma. Esta mudança na forma de olhar e de representar o mundo contemporâneo diz sobretudo respeito à descrença no humanismo. Efectivamente, a crise da noção de sujeito moderno, na dimensão decisiva que atinge os dois primeiros textos narrativos analisados, reside na representação da insuficiência da dimensão subjectiva, incapaz de interpretar a experiência histórica do homem moderno.

Podemos, deste modo, concluir que o reconhecido "behaviourismo" dos textos analisados, bem como a "psicologia negativa" ou o "a-psicologismo" por nós encontrados (e ainda a dimensão do Jogo enquanto parâmetro do comportamento de certas personagens masculinas) são modalidades dessa insuficiência, ou seja, a insuficiência de cariz cognitivo do sujeito individual em relação ao mundo que o cerca.

Esta insuficiência não é todavia um elemento totalmente novo; já se encontra parcialmente implícita num dos dados da representação neo-realista no que esta tem de "consciência essencialmente social" (Eduardo Lourenço, Prefácio a **Mudança**). Com efeito, a acentuação predominante dos factores sociais, nos textos neo-realistas, não é mais do que uma das variantes de uma crise do humanismo burguês e cristão (entendido como uma constelação de convicções humanistas herdada do século passado) visto que o indivíduo, no contexto histórico-social europeu das décadas de 30 e de 40, é destronado da posição de centro da realidade pela impossibilidade de decidir e de interferir nas estruturas sociopolíticas. Por esta razão, a teorização neo-realista portuguesa defende a renovação do humanismo,

designando o movimento por "Novo Humanismo".

Por conseguinte, a diferença que se regista nos dois primeiros textos romanescos analisados, quando comparados com os textos neo-realistas, não é da ordem dessa consciência - que é também essencialmente social - mas sim da ordem da impossibilidade em representar o mundo como uma unidade. Quer dizer: a ficção neo-realista representa o cenário social em que se deu o esmagamento das estruturas individuais, mas narra-o pressupondo a possibilidade de um conhecimento unitário do mundo. De facto, a personagem neo-realista é perspectivada como entidade condicionada por circunstâncias económicas e sociais, ou seja, é enquadrada na historicidade que lhe é própria; não é perspectivada na sua dimensão psicológica como entidade autónoma visto que o código neo-realista valoriza a dinâmica da acção e a realidade exterior à personagem. Esta questão, entretanto, traça dois rumos ideológicos caros a este movimento literário: a desalienação do ser humano e a postulação futurante como expectativa de um mundo novo (Carlos Reis, **O Discurso Ideológico do Neo-Realismo Português**).

Ora, tais pressupostos não se encontram subjacentes aos textos narrativos analisados. Deste modo, podemos concluir que a saturação da experiência individual e dos discursos respectivos pela "dimensão socializada" (Mario Perniola, **Do sentir**) impregna as perspectivas narrativas dos três textos romanescos analisados em que a acção, o espaço, o tempo e as personagens constituem configurações articuláveis com as estruturas sociais. Entretanto, este "impessoalismo" significa a perda de esperança no progresso social visto que tal percepção da realidade é devida à noção de que se regista, no mundo contemporâneo, um peso esmagador das estruturas suprapessoais (ou seja, sociopolíticas) que aniquila a individuação do ser humano. Nos três textos narrativos analisados, as estruturas sociopolíticas de referência são representadas como claramente predominantes em relação às individuais.

A este respeito, os textos narrativos analisados instauram um pessimismo radical que não deixa lugar à crença humanista no progresso linear e cumulativo do homem. De facto, a predominância do "valor de troca" no espaço social e a

massificação das estruturas afectas à subjectividade torna "indiferente" (Pierre V. Zima, *L'Indifférence Romanesque*) qualquer distinção essencial e fundamental entre os seres representados pelas personagens analisadas. Os seres existem, então, na contingência do lugar que ocupam, sem que cada um seja portador de uma subjectividade estabilizada e diferencial.

3.2. Nos romances estudados, a subjectividade da personagem não é, à partida, desvalorizada mas a sua representação acaba por significar que é aparente e ilusória. O que acontece é que a realidade referenciada ultrapassa e dissolve a consciência individual da personagem. Quer dizer: a subjectividade da personagem - que acaba por constituir uma "subjectividade sem individuação" - é secundarizada em relação à realidade fortemente marcada por factores sociais que, independentemente de qualquer vontade individual, estabelece situações sempre novas em relação às quais o campo de consciência das personagens dá apenas respostas defensivas e passivas.

Se é certo que as vozes dos narradores dos três romances analisados registam o desvanecimento da dimensão individualizada das personagens principais, também não é menos certo que, sobretudo em *A.A.* e em *D.*, a inscrição dessa negatividade não impede o reconhecimento de novos discursos emergentes. Por outras palavras: a tónica de teor negativo em relação à socialidade instituída poderia implicar a recusa das estruturas novas pela defesa e pela apologia de antigos valores ligados a uma sociedade rural, por exemplo. Ora, os dois primeiros romances analisados representam algumas situações socioculturais novas, inscrevendo-as no tempo e no espaço rurais e citadinos portugueses. Nestes enunciados, as estruturas novas (i.e., o que, nestes sistemas-contextos, se pode considerar actualidade) são percebidas pelo focalizador em estado de gestação e de inacabamento devido à coincidência cronológica dos fenómenos representados e do acto narrativo dos dois romances. É o caso da emergência, no espaço social de referência, de uma nova subjectividade, a narcísica, que não é valorizada pela voz do narrador

heterodiegético de A.A. mas que, simultaneamente, surge configurada como uma estrutura nascente ainda não percebida nas suas várias dimensões.

Esta indecisão narrativa (decorrente, afinal, de um conjunto de significados possíveis desses discursos e estruturas) manifesta-se de vários modos: um, o mais evidente, diz respeito às diegeses que se desenham como inconclusas; outro modo diz respeito ao facto de cada narrativa representar situações discursivas cujas coordenadas de relação com o mundo empírico ainda não se encontram totalmente esclarecidas.

Nos textos analisados, este conjunto de significados do mundo contemporâneo é latente nos dois primeiros romances e adquire contornos diegéticos precisos em **BPC** na medida em que os actos da escrita romanesca são praticamente contemporâneos dos contextos socioculturais referidos, registando-se o inverso em **BPC**, sendo esta uma das razões para a história de acção fechada deste romance.

3.3. Encontrámos, ainda, na configuração das personagens femininas dos textos analisados, indícios que apontam para um conjunto de sentidos potenciais referentes a um comportamento alternativo perante a realidade social instituída. Por esta razão, as personagens femininas principais (Guida, M.M. e Mena) constituem-se através de modos de figuração em que predominam factores da ordem do enigma e da alteridade em relação ao género masculino, tido como neutro.

As personagens masculinas principais de A.A. e de D., em contrapartida, configuram-se através de um conjunto de marcas mais contínuo (quando comparadas com o das femininas) na medida em que as suas constituições são articuláveis de um modo mais directo com as mutações socioculturais. Para estas, o carácter contingente dos factores sociais não é "vivido" como a busca de uma nova identidade (inscrita na configuração das personagens femininas); é, antes, "atravessado" por uma atitude deliberada de descompromisso e de indiferença para com o mundo que cerca a personagem masculina. Tenha-se em conta que, parecendo constituir uma deliberação de carácter individual, é sobretudo uma

atitude disruptiva decorrente da incompatibilidade da personagem masculina com a sociedade estabelecida e da incapacidade em a transformar.

A personagem masculina Tomás Manuel da Palma Bravo (D.) é, num certo sentido, uma excepção na medida em que se auto-representa como uma consciência e um sujeito unos. Mas a focalização do narrador homodiegético caracteriza-a, como as outras, pelo desvanecimento da dimensão individualizada. Com efeito, esta personagem é inscrita num conflito de cariz distinto do do escritor-narrador (D.) e do de João (A.A.) na medida em que, na sua configuração, está em causa o marialvismo. Assim, o conjunto de factores provisórios que a configura, é articulável com uma conjuntura social e cultural em vias de desaparecimento. Trata-se da transição de um universo de cultura pré-moderna, em crise, para um de características modernas que irá, aliás, determinar o fim do mundo rural português, simbolizado pela personagem referida.

Elias Santana, de um modo distinto das anteriores, personifica o funcionamento do regime totalitário português. A sua perspectiva, que é determinante em BPC, é decorrente de uma focalização que evidencia a total ausência de reflexividade das estruturas sociais vigentes. Evidencia também um olhar masculino que objectualiza Mena, configurando-a como uma "mulher objecto".

3.4. Se os modos de figuração do feminino e do masculino, nos dois primeiros romances, não constituem caracterizações clássicas das personagens principais - configurando-as, em contrapartida, como unidades difusas de significação -, deve-se ao facto de estes textos pertencerem a um conjunto de romances cujas estruturas discursivas já não se inscrevem no humanismo mas no fim dele. Quer dizer: não abandonam por completo o registo humanista mas representam-no interpretando-o como uma ilusão. Tenha-se em conta que o conjunto de processos de constituição clássica da personagem (o nome próprio, a caracterização, o discurso) é figurado de um modo fragmentário pela narração de

"formas-situações do existir" em que predomina a desarticulação própria do mundo das "coisas". É nesta medida que estes textos mantêm afinidades com uma problemática existencial que é articulável com a descoincidência de mundos da experiência. Esta descoincidência "enfraquece" o ser visto que este se encontra inserido numa realidade que é percebida como fragmentada pela disseminação de várias experiências atribuídas às personagens.

Deste modo, o humanismo, como o apogeu do indivíduo cuja linguagem é um instrumento que exprime um sentido que a precede (correspondendo ao sujeito que figura no centro do universo), é desvanecido pela contingência e pela "indiferença" de factores sociais decisivos na constituição de personagens que não conseguem operar transformações significativas no mundo real que as circunda, ainda que a esfera do seu querer (e de algum agir) aponte indubitavelmente para o desejo da transformação. Paralelamente, os textos ensaísticos de J.C.P. referem repetidamente a sociedade portuguesa das décadas de 50 e de 60 como uma formação social totalitária e inviabilizadora de qualquer tipo de transformação.

4. Ciclo romanesco e mudança de ciclo

4.1. Os dois primeiros textos narrativos estudados têm um conjunto de características comuns:

- (a) a oposição cidade/campo é omnipresente;
- (b) a onisciência restrita do narrador heterodiegético de A.A. regista dois mundos descoincidentes enquanto, em D., o perspectivismo do narrador homodiegético desarticula a diegese do romance, tornando-a aberta;
- (c) os referentes textuais respeitantes a uma "sociedade desorientada" (A.A.) e a um "real insondável" (D.) são representados como a preponderância do mundo das "coisas" que inviabiliza a percepção de uma realidade considerada unitária;

(d) a representação de personagens configuradas pelas "formas-situações do existir" desvanecem possíveis retratos de personagem e instauram instâncias subjectivas descentradas e destituídas de individuação. Deste esmagamento do indivíduo surgem eixos semânticos e narrativos como a "insignificância" e a "indiferença";

(e) a representação temporal não é contínua na medida em que a vivência do tempo não é equivalente para os universos diegéticos distintos. Este procedimento evolui de A.A. para D.: de uma descoincidência temporal de tipo dual para uma concepção do tempo como a-temporalidade, ou seja, como uma presentificação inerte e "eternizada" a que falta o optimismo de um futuro previsto pela possibilidade de progresso social;

(f) a sociedade portuguesa é criticada, em A.A., através da configuração narrativa de situações de incomunicabilidade humana. E, em D., através da configuração de uma pluridiscursividade representativa da acumulação de informação e de saberes sem utilidade em termos de progressão transformadora do real. A confrontação discursiva, neste romance, pressupõe a representação das contradições resultantes da coexistência aludida de dois mundos numa época de transição: o do consumo industrializado numa sociedade capitalista (coincidente com certas estruturas urbanas em Portugal) e o das zonas subdesenvolvidas correspondente ao campo português. Estas contradições (inseridas num espaço sem dinamismo social) inviabilizam uma representação globalizante de um espaço e de um tempo. Esta, a ser configurada, decorreria de uma interpretação precisa do mundo que se colocaria numa posição de transcendência judicativa em relação ao espaço social de referência;

(g) a ausência de uma perspectivação de futuro ou de um devir histórico-social é uma característica distinta de uma das principais coordenadas programáticas do código neo-realista.

4.2. BPC faz parte de um outro ciclo romanesco da produção de J.C.P. de que é o primeiro romance. Este novo ciclo é aberto pelo findar de uma situação política caracterizada pela censura e pelo autoritarismo social, situação de mudança que permite uma representação narrativa fechada do mundo social português da década de 60 em que a focalização recria a apreensão do mundo da própria época.

Neste romance, não se regista uma oposição cidade/campo. A oposição registada é a do universo estabelecido que se opõe ao universo clandestino do ponto de vista político. Como o espaço social é focalizado a partir do universo estabelecido, a sociedade não é representada explicitamente como uma "sociedade desorientada".

A investigação de um crime por parte do focalizador dos eventos torna contínuos o espaço e o tempo representados. No entanto, o "agir" profissional do focalizador não confere uma dimensão verdadeiramente individualizada a esta personagem que surge desvanecida pela rotina tanto pessoal como social.

A personagem feminina surge, neste romance, configurada por um discurso de objectualização que radicaliza a alteridade e os factores enigmáticos, já presentes nas personagens femininas do primeiro ciclo.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA

Esta bibliografia, nas cinco partes em que se encontra dividida, inclui os títulos, trabalhos e artigos que contribuíram para a escrita e a elaboração da presente dissertação de doutoramento. Por esta razão, a bibliografia não pretende ser exaustiva.

BIBLIOGRAFIA

I. TEXTOS DE JOSÉ CARDOSO PIRES (FICÇÃO E ENSAIO)

- PIRES, José Cardoso - **Histórias de Amor**, Publicações Europa-América, Lisboa, 1952.
- PIRES, José Cardoso - **O Anjo Acorado**, 5ª ed., Moraes editores, Lisboa, 1977.
- PIRES, José Cardoso - Prefácio à edição portuguesa de Norman Mailer, **Os Nus e os Mortos**, Editora Ulisseia, Lisboa, 1958.
- PIRES, José Cardoso - Prefácio à edição portuguesa de Roger Vailland, **Cabra-Cega**, Editora Uliseia, Lisboa, 1959.
- PIRES, José Cardoso - **Cartilha do Marialva**, 5ª ed., Moraes editores, Lisboa, 1973.
- PIRES, José Cardoso - **Jogos de Azar**, 4ª ed., Moraes editores, Lisboa, 1975.
- PIRES, José Cardoso - **O Hóspede de Job**, Círculo de Leitores, Lisboa, s/d.
- PIRES, José Cardoso - "O Mito da Mulher: O "Home" - Solidão e Ar Condicionado", in **O Tempo e o Modo**, nºs 25/26, Abril, 1965.
- PIRES, José Cardoso - **O Delfim**, 6ª ed., Moraes editores, Lisboa, 1975.
- PIRES, José Cardoso - **E Agora, José?**, Moraes editores, Lisboa, 1977.
- PIRES, José Cardoso - **Balada da Praia dos Cães**, 5ª ed., Edições O Jornal, Lisboa, 1983.

II. TEXTOS CRÍTICOS SOBRE J.C.P.

- ABREU DE OLIVEIRA, Maria de Lourdes - **Pessoa sob Persona - Olhar e Olhado em "O Delfim"**, de José Cardoso Pires, Editora Comunicação, Belo Horizonte, Minas Gerais, 1980.
- ABREU DE OLIVEIRA, Maria de Lourdes - "O jogo intertextual no discurso de "O Delfim", de José Cardoso Pires", in **Singularidades de uma Cultura Plural** - XIII Encontro de Professores Universitários Brasileiros de Literatura Portuguesa, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1992, 622-626.
- ALMEIDA, Maria P. S. Correia Lima de - **O Delfim: Entre a escritura de uma aventura e a aventura de uma escritura**, Dissertação de Mestrado em Literatura Portuguesa apresentada à Faculdade de Letras da U.F.R.J., Rio de Janeiro, 1975.
- ALVES, Clara Ferreira - "O Pires excelentíssimo", in **Expresso**, Dezembro, 1988.
- AMBROGI, Marlise Vaz Bridi - **A Sugestão Metafórica na Obra Ficcional de José Cardoso Pires**, Tese de Doutorado em Literatura Portuguesa, Universidade de São Paulo, 1981.
- AURÉLIO, Diogo Pires - "Visita à oficina de Cardoso Pires" (artigo sobre "E Agora, José?"), in **Expresso**, Março, 1978.
- BARRENTO, João - "Heroísmo e Grotresco em José Cardoso Pires", in **Jornal de Letras e Artes**, Lisboa, 17/2/1965.

- CAMPELO, Juril do Nascimento - **O Delfim - O maneirismo como expressão do romance contemporâneo**, Tese de concurso à Docência - Livre em Literatura Portuguesa, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 1976.
- CARMO, José Palla e - "Significado Real e Dimensões Morais na Obra de José Cardoso Pires", in **Do Livro à Leitura**, Publicações Europa-América, Lisboa, 1971.
- CARVALHO, Júlio - "'O Delfim', Uma Leitura Semiológica", sep., **Vozes - Revista de Cultura**, nº 4, Rio de Janeiro, 1974.
- COELHO, Eduardo Prado - "O Círculo dos Círculos" - introdução a **O Delfim**, Círculo de Leitores, Lisboa, 1986.
- COELHO, Nelly Novaes - "'O Delfim', Uma Obra Aberta", in **Diário de Lisboa**.
- CRUZ, Liberto - **José Cardoso Pires, Análise Crítica e Seleção de Textos**, Arcádia, Lisboa, 1972.
- DIAS, Jorge - "Notas em Torno de um "best-seller" Português: "Balada da Praia dos Cães" de José Cardoso Pires", in **Kenkyu Ronso**, Tóquio, 1986.
- DIONÍSIO, Mário - "Um Romance Invulgar", in **A Capital**, Julho, 1968.
- DIONÍSIO, Mário - "Uma Pequena Grande História", in **O Anjo Ancorado**, 8ª ed., Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1990.
- FERREIRA, Alberto - "A Cartilha do Marialva", in **Seara Nova**, Lisboa, Maio de 1961.
- FERREIRA, António Mega - "José Cardoso Pires sobre Balada da Praia dos Cães", in **Jornal de Letras, Artes e Ideias**, nº 47, Lisboa, Dezembro, 1982.

- **FIADEIRO, Maria Antónia** - "José Cardoso Pires: "o cheiro de uma época"", in **Diário de Lisboa**, Junho, 1983.
- **FOKKEMA, Douwe** - "Empirical Questions about Symbolic Worlds: A Reflection on Potencial Interpretations of José Cardoso Pires, "Ballad of Dogs' Beach" (1982)", in **Dedalus**, n°2, 1992, 59-66.
- **GARCEZ, Maria Helena** - **O Novo Romance em Portugal**, Tese de Doutoramento, Universidade de São Paulo, 1971.
- **GIL, António** - **O Drama da Praia do Guincho - Testemunho do Cabo Gil**, A Regra do Jogo edições, Lisboa, 1984.
- **GONÇALVES, Vírginia Maria** - **O Herói Degradado e o Deslocamento Trágico em José Cardoso Pires**, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1976.
- **GONÇALVES, Vírginia Maria** - **Mutilados em Conspiração (Um estudo da prosa de ficção de José Cardoso Pires)**, Tese de Mestrado apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1979.
- **LEPECKI, Maria Lúcia** - **Ideologia e Imaginário - Ensaio sobre José Cardoso Pires**, Moraes editores, Lisboa, 1977.
- **LOPES, Óscar** - "José Cardoso Pires - Análise de "O Anjo Ancorado" e de "Jogos de Azar" e de "O Hóspede de Job"", in **Os Sinais e os Sentidos - Literatura Portuguesa do Século XX**, Editorial Caminho, Lisboa, 1986.
- **LOPES, Óscar** - "Os tempos e as vozes na obra de Cardoso Pires", in **Jornal de Letras, Artes e Ideias**, n° 218, Setembro, 1986.
- **LOPES, Óscar** - **Cifras do Tempo**, Editorial Caminho, Lisboa, 1990.

- LOURENÇO, Eduardo - Prefácio a **Corpo - Delito na Sala dos Espelhos de José Cardoso Pires**, Moraes editores, Lisboa, 1980.
- MARQUES, Arnaldo Lopes - "Um breve encontro para tão longa busca" - Destaque sobre "Cardoso Pires por Cardoso Pires", in **Diário de Notícias**, Março, 1991.
- MELO, João de - "As Funções do Narrador em O Delfim de José Cardoso Pires", in **Colóquio - Letras**, nº 59, Lisboa, 1981.
- MENDES, Angela Maria Fabiana - "José Cardoso Pires: Auto-retrato com os outros", in **Singularidades de uma Cultura Plural - XIII Encontro de Professores Universitários Brasileiros de Literatura Portuguesa**, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1992, 415-419.
- NUNES, Natália - "O Delfim", Uma Personagem Marialva?", in **Diário de Lisboa**, Abril, 1969.
- NUNES, Natália - "Poética e Metafísica em "O Delfim", in **A Capital**, 14, 21 e 28 de Maio, 1969.
- NUNES, Natália - "Metapoética de "O Delfim" de José Cardoso Pires", in **As Batalhas que nós perdemos (Interpretações Literárias)**, Paisagem editora, Porto, 1973.
- NUNES, Natália - "Delfim e Serafim", in **As Batalhas que nós perdemos (Interpretações Literárias)**, Paisagem editora, Porto, 1973.
- ORNELAS, José N. - "Ordem, Frequência e Duração: Análise do Código Temporal d'"O Delfim" de José Cardoso Pires", in **Letras de Hoje**, nº 59, Rio Grande do Sul, Março, 1985, 79-113.

- PACHECO, Fernando Assis - "José Cardos Pires. "Fui Claro?" (entrevista), in **Jornal de Letras, Artes e Ideias**, nº 1, Março, 1981.
- PALLA E CARMO, José - "Significado real e dimensões morais na obra de José Cardoso Pires", in **Do Livro à Leitura**, Publicações Europa -América, Lisboa, 1971.
- PALMA-FERREIRA, João - **Diário**, Arcádia, Lisboa, 1972.
- PEDROSA, Inês - "Retrato - "Cardoso Pires por Cardoso Pires"", in **Expresso**, Março, 1991.
- PEREIRA, Maria Luiza Scher, **O Jogo do "Olho Vivo" (Leitura da obra de José Cardoso Pires)**, Tese de Mestrado em Literatura Portuguesa, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 1980.
- PEREIRA, Maria Luiza Scher, "A literatura neo-realista em processo: o sério e o lúdico nos contos de José Cardoso Pires", in **Singularidades de uma Cultura Plural - XIII Encontro de Professores Universitários Brasileiros de Literatura Portuguesa**, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1992, 268-272.
- PETINGA, Rogério - "Cardoso Pires: viver o livro, escrever a vida", (entrevista) in **Diário de Notícias**, Abril, 1983.
- PIRES, Alves - "Um Fabulador Exemplar", in **Brotéria**, Junho, 1971
- POPPE, Manuel - "Essencialidade da linguagem - "O Hóspede de Job"" e "Prova de Maturidade - "O Delfim"", in **Temas de Literatura Viva - 35 escritores contemporâneos**, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, Lisboa, 1982.
- PORTELA, Artur - **Cardoso Pires por Cardoso Pires**, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1991.

- REMÉDIOS, Maria Luiza Ritzel - **O Romance Português Contemporâneo**,
Edições U.F.S.M., Santa Maria (Brasil), 1986.
- RODRIGUES, Rogério - "A verdade por detrás do "best-seller" ("Balada da Praia dos Cães)", in **O Jornal**, nº 436, Julho, 1983.
- RODRIGUES, Urbano Tavares - "Imagens da Mulher na Literatura Portuguesa do Século XX", in **Ensaios de Escrever**, Editorial Inova, Porto, 1970.
- SACRAMENTO, Mário - "José Cardoso Pires - Cartilha do Marialva (Ensaio)", in **Ensaios de Domingo II**, Editorial Inova, Porto, 1974.
- SACRAMENTO, Mário - "Revisão do Espaço Literário - O Delfim (Romance)", in **Ensaios de Domingo II**, Editorial Inova, Porto, 1974.
- SACRAMENTO, Mário - "Revisão do Espaço Literário", in **Diário de Lisboa**, Dezembro, 1968.
- SACRAMENTO, Mário - "A Ficção em 1968", in **Diário de Lisboa**, Janeiro, 1969.
- SEIXO, Maria Alzira - "Que fazem os estudos portugueses com os estudos literários?", in **Colóquio - Letras**, nº 129/130, 1993, 59-68.
- SIMÕES, João Gaspar - "José Cardoso Pires - O Anjo Acorado", in **Crítica III - Romancistas Contemporâneos (1942-1961)**, Delfos, Lisboa, 1962.
- SIMÕES, João Gaspar - "José Cardoso Pires - O Anjo Acorado", in **Crítica IV - Contistas, Novelistas e Outros Prosadores Contemporâneos (1942-1979)**, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1981.
- TABUCCHI, António - "Um Romance Interrogativo", in **O Anjo Acorado**, 8ª ed., Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1990.

- TORRES, Alexandre Pinheiro - "Através de "O Delfim"", in **Diário de Lisboa**,
Novembro, 1968.

- TORRES, Alexandre Pinheiro - "Sociologia e Significado do Mundo Romanesco
de José Cardoso Pires", in **O Anjo Acorado**, 5ª ed., Moraes editores,
Lisboa, 1977.

- VENTURA, Mário - **Conversas**, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1986.

- VECHI, Carlos Alberto - "**Jogos de Azar**": da Desumanização à Antropofagia,
F.F.L.C.H., U.S.P., 1986.

- VENÂNCIO, Fernando - "A Oralidade da Ficção: Cardoso Pires, Saramago,
OLga Gonçalves, Mário de Carvalho", sep. das **Actas do Terceiro Congresso**
- Associação Internacional de Lusitanistas, 1992.

- VIZOTTO, Maria Aparecida Abelaira - **O Jogo e a Máxima em "O Delfim" de
José Cardoso Pires**, Tese de Mestrado em Literatura Portuguesa,
Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", 1980.

III. OUTRA FICÇÃO

(Textos narrativos referidos ao longo do trabalho que, de algum modo, se correlacionam com os de J.C.P.)

- ABELAIRA, Augusto - **A Cidade das Flores**, Livraria Bertrand, Lisboa, 1959.
- ABELARIA, Augusto - **Os Desertores**, Livraria Bertrand, Lisboa, 1960.
- ABELARIA, Augusto - **Enseada Amena**, Livraria Bertrand, Lisboa, 1966.
- ABELAIRA, Augusto - **Bolor**, Livraria Bertrand, Lisboa, 1968.
- ANTUNES, António Lobo - **Memória de Elefante**, Vega editora, Lisboa, 1979.
- BAPTISTA-BASTOS, António - **O Secreto Adeus**, 2ª edição, Editorial Futura, Lisboa, 1973.
- BOTELHO, Fernanda - **O Ângulo Raso**, Livraria Bertrand, Lisboa, 1957.
- BOTELHO, Fernanda - **Calendário Privado**, Livraria Bertrand, 1958.
- BOTELHO, Fernanda - **A Gata e a Fábula**, Livraria Bertrand, Lisboa, 1960.
- BOTELHO, Fernanda - **Xerazade e os Outros**, Livraria Bertrand, Lisboa, 1964.
- BRAGANÇA, Nuno - **A Noite e o Riso**, Assírio e Alvim, Lisboa, 1985.
- CAMUS, Albert - **O Estrangeiro**, Livros Unibolso, Editores Associados, Portugal, s/d.
- CARVALHO, Maria Judite de - **Tanta Gente, Mariana**, 5ª ed., Publicações Europa-América, Lisboa, 1988.

- CARVALHO, Maria Judite de - **As Palavras Poupadas**, Arcádia, Lisboa, 1961.
- CARVALHO, Maria Judite de - **Os Armários Vazios**, Portugália, Lisboa, 1966.
- COSTA, Francisco - **A Garça e a Serpente**, 4ª ed., União Gráfica, Lisboa, 1969.
- FERREIRA, Vergílio - **Mudança**, 4ª ed., Livraria Bertrand, Lisboa, 1978.
- FERREIRA, Vergílio - **Aparição**, Portugália, Lisboa, 1959.
- FERREIRA, Vergílio - **Cântico Final**, Ulisseia, Lisboa, 1959.
- FERREIRA, Vergílio - **Estrela Polar**, Círculo de Leitores, 1989.
- FONSECA, Manuel da - **O Fogo e as Cinzas**, Publicações Europa-América, Lisboa, 1972.
- HEMINGWAY, Ernest - **Fiesta**, Editora Ulisseia, Lisboa, 1954.
- MOURÃO-FERREIRA, David - **Gaivotas em Terra**, 6ª ed., Livraria Bertrand, Lisboa, 1978.
- MOURÃO-FERREIRA, David - **Os Amantes e outros contos**, 2ª edição, Livraria Bertrand, Lisboa, 1974.
- NAMORA, Fernando - **Domingo à Tarde**, Publicações Europa-América, Lisboa, 1972.
- OLIVEIRA, Carlos de - **Casa na Duna**, 8ª ed., Livraria Sá da Costa editora, Lisboa, 1983.
- OLIVEIRA, Carlos de - **Uma Abelha na Chuva**, 22ª ed., Livraria Sá da Costa editora, Lisboa, 1984.

- OLIVEIRA, Carlos de - **Finisterra**, Livraria Sá da Costa editora, Lisboa, 1979.
- REDOL, Alves - **Gaibéus**, Publicações Europa-América, Lisboa, 1971.
- RODRIGUES Urbano Tavares - **A Porta dos Limites**, 2ª ed., Arcádia, Lisboa, 1960.
- RODRIGUES, Urbanos Tavares, **A Noite Roxa**, Publicações Europa-América, Lisboa, 1972.
- RODRIGUES, Urbano Tavares - **Uma Pedrada no Charco**, 4ª ed., Livraria Bertrand, Lisboa, 1973.
- VAILLAND, Roger - **Cabra-Cega**, Círculo de Leitores, Lisboa, 1973.
- VAILLAND, Roger - **Fim de Semana**, Edição Livros do Brasil, Lisboa, s/d.

IV. BIBLIOGRAFIA GERAL E AUXILIAR (Teoria, Crítica e História Literárias)

- ADORNO, Theodor W. - "Lukács y el equívoco del realismo", in **Polémica sobre Realismo**, 2ª edición, Editorial Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1972.
- ALBÉRÈS, R.-M - **L'Aventure intellectuelle du XXe Siècle. Panorama des Littératures européennes**, Albin Michel, Paris, 1969; ed. ut.: **Panorama de las Literaturas Europeas 1900-1970**, Al-borak ediciones, Madrid, 1972.
- ASTRE, G. - A. - **Hemingway par lui-même**, Seuil, Paris, 1959; ed. ut.: **Hemingway por ele próprio**, Portugália, Lisboa, 1968.
- AZEVEDO FILHO, Leodegário A. - **Situação Actual da Literatura Portuguesa**, Livraria Almedina, Coimbra, 1972.
- BARTHES, Roland - **Essais Critiques**, Editions du Seuil, Paris, 1964,; ed. ut.: **Ensaio Críticos**, Edições 70, Lisboa, 1977.
- BARTHES, Roland - "El efecto de lo real", in **Polémica sobre Realismo**, 2ª edición, Editorial Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1972.
- BARTHES, Roland - **Roland Barthes par Roland Barthes**, Editions du Seuil, Paris, 1975; ed. ut.: **Roland Barthes por Roland Barthes**, Edições 70, Lisboa, 1976.
- BARTHES, Roland - **La Chambre Claire (Note sur la photographie)**, Editions de l'Étoile, Gallimard, Le Seuil, Paris, 1980; ed. ut.: **A Câmara Clara**, Edições 70, Lisboa, 1981.
- BELSEY, Catherine - **Critical Practice**, Methuen, London - New York, 1980.

- BESSIÈRE, Jean - "Littérature et représentation", in **Théorie Littéraire**, PUF, Paris, 1989, 309-324.
- BLANCHOT, Maurice - **Le Livre à Venir**, Gallimard, Paris, 1959; ed. ut.: **O Livro por Vir**, Relógio d'Agua, Lisboa, 1984.
- BOOTH, Wayne C. - **The Rethoric of Fiction**, The University of Chicago Press, 1961; ed. ut.: **A Retórica da Ficção**, Arcádia, Lisboa, 1980.
- BROWN, John - **Panorama da Literatura Americana do Século XX**, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1973.
- BUESCU, Helena Carvalhão - **Incidências do Olhar: Percepção e Representação**, Editorial Caminho, Lisboa, 1990.
- CHEVREL, Yves - **Le Naturalisme**, PUF, Paris, 1982.
- COELHO, Eduardo Prado - **O Reino Flutuante**, Edições 70, Lisboa, 1972.
- COELHO, Eduardo Prado - **A Palavra sobre a Palavra**, Portucalense Editora, Porto, 1972.
- COELHO, Eduardo Prado - **Os Universos da Crítica - Paradigmas nos Estudos Literários**, Edições 70, Lisboa, 1982.
- COELHO, Eduardo Prado - "A Política dos Rios", in **Expresso**, Lisboa, Abril, 1982, p. 19-R.
- COELHO, Eduardo Prado - **A Mecânica dos Fluidos - literatura, cinema, teoria**, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, Lisboa, 1984.
- COELHO, Eduardo Prado - "Meios de transporte, amor e morte na poesia portuguesa contemporânea", in **Colóquio - Letras**, nº 92, Julho, Lisboa,

1986, 42-48.

- COELHO, Eduardo Prado - **A Noite do Mundo**, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, Lisboa, 1988.
- CROS, Edmond - "Sociologie de la littérature", in **Théorie Littéraire**, PUF, Paris, 1989, 127-149.
- CULLER, Jonathan - "La littérarité", in **Théorie Littéraire**, PUF, Paris, 1989, 31-43.
- DUARTE, João Ferreira - **O Espelho Diabólico - Construção do Objecto da Teoria Literária**, Editorial Caminho, Lisboa, 1989.
- DUBOIS, Jacques - "Surcodage et protocole de lecture dans le roman naturaliste", in **Poétique** nº16, Editions du Seuil, Paris, 1973, 491-498.
- DUCHET, Claude - "Une écriture de la socialité", in **Poétique** nº16, Editions du Seuil, Paris, 1973, 446-454.
- DUCHET, Claude - "Positions et Perspectives", in **Sociocritique**, Nathan, Paris, 1979, 3-8.
- ECO, Umberto - **Opera Aperta**, Bompiani, Milan, 1962; ed. ut.: **Obra Aberta**, Difel, Lisboa, 1989.
- ECO, Umberto - **Lector in Fabula**, Bompiani, Milan, 1979; ed.ut.: **Leitura do Texto Literário**, Editorial Presença, Lisboa, 1983.
- FERRAZ, Maria de Lourdes A. - **A Ironia Romântica - Estudo de um processo comunicativo**, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, Lisboa, 1987.
- FERREIRA, Ana Paula - **Alves Redol e o Neo-Realismo Português**, Editorial

Caminho, Lisboa, 1992.

- FOKKEMA, Douwe W. - **Literary History, Modernism, and Postmodernism**, John Benjamins, Amsterdam and Philadelphia, 1984; ed. ut.: **História Literária, Modernismo e Pós-Modernismo**, Vega, Lisboa, s/d.
- FOKKEMA, Douwe W. - "Questions épistémologiques", in **Théorie Littéraire**, PUF, Paris, 1989, 325-351.
- GENETTE, Gérard - **Figures III**, Editions du Seuil, Paris, 1972.
- GODINHO, Helder - **O Universo Imaginário de Vergílio Ferreira**, Instituto Nacional de Investigação Científica, Lisboa, s/d.
- GOLDMANN, Lucien - **Pour une Sociologie du Roman**, Gallimard, Paris, 1964.
- GOULART, Rosa Maria - **Romance Lírico - O Percurso de Vergílio Ferreira**, Bertrand Editora, Venda Nova, 1990.
- GUIMARÃES, Fernando - **A Poesia da Presença e o Aparecimento do Neo-Realismo**, Editorial Inova, Porto, 1969.
- GUIMARÃES, Fernando - **A Poesia Contemporânea Portuguesa e o Fim da Modernidade**, Editorial Caminho, Lisboa, 1989.
- GUIMARÃES, Fernando - **Simbolismo, Modernismo e Vanguardas**, Lello e Irmão Editores, Porto, 1992.
- GUIMARÃES, Fernando - **Os Problemas da Modernidade**, Editorial Presença, Lisboa, 1994.
- GUSMÃO, Manuel - Prefácio a **A Noite e o Riso de Nuno Bragança**, Assírio e

- Alvim, Lisboa, 1985.
- HAMON, Philippe - "Un discours contraint", in **Poétique** n°16, Editions du Seuil, Paris, 1973, 411-445.
 - HAMON, Philippe - "'Le Horla" de Guy de Maupassant: essai de description structurale", in **Littérature**, n°4, 1971; ed. ut.: "'Le Horla" de Guy de Maupassant: ensaio de descrição estrutural", in **Categorias da Narrativa**, Vega, Lisboa, s/d..
 - HAMON, Philippe - "Pour un statut sémiologique du personnage", in **Poétique du Récit**, Seuil, Paris, 1977; ed. ut.: "Para um estatuto semiológico da personagem", in **Categorias da Narrativa**, Vega, Lisboa, s/d., 77-102.
 - HAMON, Philippe - **Texte et Idéologie - Valeurs, hiérarchies et évaluations dans l'oeuvre littéraire**, PUF, Paris, 1984.
 - HUSSON-CASTA, Isabelle - "Hyper-réel fictionnel et roman policier", in **Roman, Réalité, Réalismes**, PUF, Paris, 1989, 113-119.
 - HUTCHEON, Linda - **A Theory of Parody**, Methuen and Co., London/New York, 1985; ed. ut.: **Uma Teoria da Paródia - Ensinaamentos das Formas de Arte do Século XX**, Edições 70, Lisboa, 1989.
 - JAUSS, Hans Robert - **Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft**, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main; ed. ut.: **A literatura como provocação (História da Literatura como provocação literária)**, Vega, Lisboa, 1993.
 - KAYSER, Wolfgang - **Análise e Interpretação da Obra Literária**, 7ª ed., Arménio Amado, Coimbra, 1985.

- KRISTEVA, Julia - **Recherches pour une Sémanalyse**, Seuil, Paris, 1969.
- KRISTEVA, Julia - **Le Texte du Roman**, Mouton & Co. N.V., La Haya, 1970;
ed. ut.: **O Texto do Romance**, Livros Horizonte, Lisboa, 1984.
- KRYSINSKI, Vladimir - "'Subjectum comparationis": les incidences du sujet dans le discours", in **Théorie Littéraire**, PUF, Paris, 1989, 235-248.
- KRUTUIK, Frank - "Desire, Transgression and James M.Cain", in **Screen**, London, 1982.
- LEENHARDT, Jacques - **Lecture politique du roman**, Éditions de minuit, Paris, 1973; ed. ut.: **Lectura política de la novela**, Siglo veintiuno editores, Mexico, 1975.
- LEFEBVRE, Henri - "De la literatura y el arte modernos considerados como procesos de destrucción y autodestrucción del arte", in **Literatura y Sociedad - Problemas de metodología en sociología de la literatura**, Ediciones Martínez Roca, Barcelona, 1969.
- LODGE, David - **The Modes of Modern Writing**, Edward Arnold Publishers Ltd, London, 1977.
- LOURENÇO, Eduardo - "Uma Literatura Desenvolta ou os Filhos de Álvaro de Campos", in **O Tempo e o Modo**, nº 42, 1966.
- LOURENÇO, Eduardo - **Sentido e Forma da Poesia Neo-Realista**, Editora Ulisseia, Lisboa, 1968.
- LOURENÇO, Eduardo - **Prefácio a Mudança de Vergílio Ferreira**, 4ª ed. Livraria Bertrand, Lisboa, 1978.

- LOURENÇO, Eduardo - "Con-Texto Cultural e Novo Texto Português", in **Cadernos de Literatura**, nº 5, Coimbra, 1980.
- LOURENÇO, Eduardo - **O Labirinto da Saudade**, 2ª ed., Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1982.
- LOURENÇO, Eduardo - **Heterodoxia I e II**, Assírio e Alvim, Lisboa, 1987.
- LOURENÇO, Eduardo - "Do Salazarismo como nosso impensado Divagação anacrónica ou ainda não", in **Semanário**, Lisboa, Janeiro, 1988.
- MACHADO, Álvaro Manuel - **A Novelística Portuguesa Contemporânea**, Instituto de Cultura Portuguesa, Lisboa, 1977.
- MAGALHÃES, Isabel Allegro de - **O Tempo das Mulheres - A Dimensão Temporal na Escrita Feminina Contemporânea**, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, Lisboa, 1987.
- MAGNY, Claude-Edmonde - **Histoire du Roman Français depuis 1918**, Editions du Seuil, Paris, 1950.
- MANDEL, Ernest - **Delightful Murder**, Pan Books, 1984; ed.ut.: **Cadáveres Esquisitos - Uma História Social do Romance Policial**, Edições Cotovia, Lisboa, 1993.
- MARINHO, Maria de Fátima - **A Poesia Portuguesa nos Meados do Século XX - Rupturas e Continuidades**, Editorial Caminho, Lisboa, 1989.
- MELO E CASTRO, E. M. de - **As Vanguardas na Poesia Portuguesa do Século Vinte**, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Lisboa, 1980.
- MITTERAND, Henri - **Le Discours du Roman**, 2ª ed., PUF, Paris, 1986.

- MITTERAND, Henri - **Le Regard et le Signe - Poétique du roman réaliste et naturaliste**, PUF, Paris, 1987.
- MONTEIRO, Adolfo Casais - **O Romance e os seus problemas**, Biblioteca de Cultura Contemporânea, Lisboa, 1950.
- MONTEIRO, Adolfo Casais - **Estrutura e Autenticidade na Teoria e na Crítica Literárias**, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, Lisboa, 1984.
- MORÃO, Paula - **Irene Lisboa, Vida e Escrita**, Editorial Presença, Lisboa, 1989.
- MOURÃO-FERREIRA, David - **Tópicos de Crítica e de História Literária**, União Gráfica, Lisboa, 1969.
- MOURÃO-FERREIRA, David - **Vinte Poetas Contemporâneos**, 2ª ed., Edições Ática, Lisboa, 1980.
- NARCEJAC, Thomas - **Une Machine à Lire: Le Roman Policier**, Denoel/Gonthier, Paris, 1975.
- NEEFS, Jacques - "La figuration réaliste", in **Poétique**, n°16, Editions du Seuil, Paris, 1973, 466-476.
- PAVEL, Thomas, **Fictional Worlds**, Harvard University Presse, 1986; ed. ut.: **Univers de la Fiction**, Seuil, Paris, 1988.
- RAIMOND, Michel - **La Crise du Roman - des lendemains du Naturalisme aux années vingt**, 5ª ed., José Corti, 1993.
- RICARDOU, Jean, **Pour une théorie du nouveau roman**, Seuil, Paris, 1971.
- REIS, Carlos - **Textos Teóricos do Neo-Realismo Português**, Seara Nova -

Editorial Comunicação, Lisboa, 1981.

- REIS, Carlos - **Construção da Leitura - Ensaio de Metodologia e de Crítica Literária**, Instituto Nacional de Investigação Científica - Centro de Literatura Portuguesa da Universidade de Coimbra, Coimbra, 1982.
- REIS, Carlos - **O Discurso Ideológico do Neo-Realismo Português**, Livraria Almedina, Coimbra, 1983
- REIS, Carlos (em colaboração com Ana Cristina M. Lopes), **Dicionário de Narratologia**, Livraria Almedina, Coimbra, 1987.
- RIFFATERRE, Michael - "L'illusion référentielle", in **Littérature et Réalité**, Editions du Seuil, Paris, 1982.
- ROBBE-GRILLET, Alain - **Pour un Nouveau Roman**, Éditions de Minuit, Paris, 1963; ed. ut.: **Por um Novo Romance**, Publicações Europa-América, Lisboa, 1965.
- ROBIN, Régine et ANGENOT, Marc - "L'Inscription du Discours Social dans le Texte Littéraire", in **Sociocriticism**, n°1, 1985, 53-82.
- SACRAMENTO, Mário - **Fernando Namora**, Arcádia, Lisboa, 1967.
- SACRAMENTO, Mário - **Há uma Estética Neo-Realista?**, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1968.
- SARAIVA, António José - **Ser ou não ser arte**, Publicações Europa-América, Lisboa, 1974.
- SARRAUTE, Nathalie - **L'Ère du Soupçon - Essais sur le roman**, Gallimard, Paris, 1956; ed. ut.: **A Era da Suspeita - Ensaio sobre o Romance**, Guimarães editores, Lisboa, 1963.

- SARTRE, Jean-Paul - Prefácio à edição portuguesa de Albert Camus, **O Estrangeiro**, Livros Unibolso, Lisboa, s/d.
- SARTRE, Jean-Paul - **Qu'est-ce que la littérature?**, Editions Gallimard, Paris, 1948.
- SEIXO, Maria Alzira - "Ficção - Dez anos de Literatura Portuguesa: 1974-1984", in **Colóquio - Letras**, nº 78, Lisboa, 1984.
- SEIXO, Maria Alzira - **A Palavra do Romance - Ensaio de Genologia e Análise**, Livros Horizonte, Lisboa, 1986.
- SEIXO, Maria Alzira - **Para um Estudo da Expressão do Tempo no Romance Português Contemporâneo**, 2ª ed., Imprensa Nacional - Casa da Moeda, Lisboa, 1987.
- SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e - **Teoria da Literatura**, 8ª ed., Livraria Almedina, Coimbra, 1991.
- TADIÉ, Jean-Yves, **Le Roman au XXème siècle**, Belfond, Paris, 1990; ed. ut.: **O Romance no Século XX**, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1992.
- TODOROV, Tzvetan - **Théorie de la Littérature**, Éditions du Seuil, Paris, 1965; ed. ut.: **Teoria da Literatura - I e II - Textos dos Formalistas Russos** (apresentados por Tzvetan Todorov), Edições 70, Lisboa, 1987 e 1989.
- TODOROV, Tzvetan - **Littérature et Signification**, Librairie Larousse, Paris, 1967; ed. ut.: **Literatura e Significação**, Assírio e Alvim, Lisboa, 1973.
- TODOROV, Tzvetan - **Poétique de la prose**, Éditions du Seuil, Paris, 1971; ed. ut.: **Poética da Prosa**, Edições 70, Lisboa, 1979.

- TORRES, Alexandre Pinheiro - **Romance: O Mundo em Equação**, Portugália, Lisboa, 1967.
- TORRES, Alexandre Pinheiro - **O Movimento Neo-Realista em Portugal na sua Primeira Fase**, Instituto de Cultura Portuguesa, Lisboa, 1977.
- TORRES, Alexandre Pinheiro - **O Neo-Realismo Literário Português**, Moraes editores, Lisboa, 1977.
- VALETTE, Bernard - **Le Roman**, Éditions Nathan, Paris, 1992; ed. ut.: **O Romance - Iniciação aos Métodos e Técnicas Modernas de Análise Literária**, Editorial Inquérito, Lisboa, 1993.
- VAN ROSSUM-GUYON, Françoise - "Ponto de Vista ou Perspectiva Narrativa - Teorias e conceitos críticos", in **Categorias da Narrativa**, Vega, Lisboa, s/d..
- WATT, Ian - "Realismo e forma romanesca", in **Literatura e Realidade (que é o realismo)**, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1984, 13-50.
- WELLEK, René (com Austin Warren) - **Theory of Literature**, Harcourt, Brace and Company, New York, 1955; ed. ut.: **Teoria da Literatura**, Publicações Europa-América, Lisboa, 1962.
- ZÉRAFFA, Michel - **Roman et Société**, PUF, Paris, 1971; ed. ut.: **Romance e Sociedade**, Estúdios Cor, Lisboa, 1974.
- ZIMA, Pierre V. - **Pour une Sociologie du Texte Littéraire**, 10/18, Paris, 1978.
- ZIMA, Pierre V. - **L'Ambivalence Romanesque - Proust, Kafka, Musil**, Le Sycomore, Paris, 1980.

- ZIMA, Pierre V. - **L'Indifférence Romanesque - Sartre, Moravia, Camus, Le Sycomore, Paris, 1982.**
- ZIMA, Pierre V. - **Manuel de Sociocritique, Picard, Paris, 1985.**
- ZIMA, Pierre V. - "La "Vision du Monde": de Goldmann a Bakhtine et Mukarovsky", in **Sociocriticism**, n°1, 1985, 103- 110.

V. BIBLIOGRAFIA GERAL E AUXILIAR (Filosofia, Antropologia e História)

- AGAMBEN, Giorgio - **La Comunità che viene**, Giulio Einaudi editore, Torino, 1990; ed. ut.: **A comunidade que vem**, Editorial Presença, Lisboa, 1993.
- AURÉLIO, Diogo Pires - "Sociedade, Estado e Razão", in **Dicionário do Pensamento Contemporâneo**, Círculo de Leitores, 1991, 287-296.
- BAUDRILLARD, Jean - **La Société de Consommation**, Editions Planète, Paris, 1970; ed. ut.: **A Sociedade de Consumo**, Edições 70, Lisboa, 1991.
- BAUDRILLARD, Jean - **Oublier Foucault**, Editions Galilée, Paris, 1977; ed.ut.: **Esquecer Foucault**, Editora Rocco, Rio de Janeiro, 1984.
- BAUDRILLARD, Jean - **Simulacres et Simulation**, Editions Galilée, Paris, 1981; ed. ut.: **Simulacros e Simulação**, Relógio d'Água, Lisboa, 1991.
- BAUDRILLARD, Jean - **Les Stratégies Fatales**, Editions Grasset et Fasquelle, Paris, 1983; ed. ut.: **As Estratégias Fatais**, Editorial Estampa, Lisboa, 1991.
- BENJAMIN, Walter - **L'homme, le langage et la culture - Essais**, Denoel/Gonthier, Paris, 1971.
- BERGER, John - **Ways of Seeing**, Penguin Books, London, 1972; ed. ut.: **Modos de Ver**, Edições 70, Lisboa, 1982.
- BOURDIEU, Pierre - "La domination masculine", in **Actes de la Recherche en sciences sociales**, Editions de Minuit, Paris, n°84, 1990, pp.2-31.
- CABRAL, Manuel Villaverde - "Sobre o fascismo e o seu advento em Portugal", in **Análise Social**, n°48, 2ª série, volume XII, Lisboa, 1976 - 4º.

- CABRAL, Manuel Villaverde - "O fascismo português numa perspectiva comparada", in **O Fascismo em Portugal, A Regra do Jogo**, Lisboa, 1982, 19-30.
- CABRAL, Manuel Villaverde - **Portugal na Alvorada do Século XX - Forças sociais, poder político e crescimento económico de 1890 a 1914**, 2ª ed., Editorail Presença, 1988.
- CARRILHO, Manuel Maria - **Verdade, Suspeita e Argumentação**, Editorial Presença, Lisboa, 1990.
- CARRILHO, Manuel Maria - "Perspectivismo", in **Dicionário do Pensamento Contemporâneo**, Círculo de Leitores, 1991, 253-263.
- ELIAS, Norbert - **Die Gesellschaft Der Individuen**, Michael Schroter, 1987; ed. ut.: **A Sociedade dos Indivíduos**, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1993.
- FERREIRA, Vergílio - "Da Fenomenologia a Sartre" - introdução à edição portuguesa de Jean-Paul Sartre, **O Existencialismo é um Humanismo**, 3ª ed., Editorial Presença, Lisboa, 1970.
- FERRY, Luc - "Modernidade e Sujeito", in **Dicionário do Pensamento Contemporâneo**, Círculo de Leitores, 1991, 235- 241.
- FOUCAULT, Michel - **Les Mots et les Choses**, Editions Gallimard, Paris, 1966: ed. ut.: **As Palavras e as Coisas - Uma Arqueologia das Ciências Humanas**, Edições 70, Lisboa, 1991.
- FOUCAULT, Michel - **Histoire de la Sexualité - I. La Volonté de Savoir**, Editions Gallimard, Paris, 1976; ed. ut.: **História da Sexualidade - 1. A Vontade de Saber**, Edições António Ramos, Lisboa, 1977.

- FRANÇA, José-Augusto - **A Arte e a Sociedade Portuguesa no Século XX (1910 a 1980)**, 2ª ed., Livros Horizonte, Lisboa, 1980.
- GIDDENS, Anthony - **The Consequences of Modernity**, Polity Press, Cambridge, 1990; ed. ut.: **As Consequências da Modernidade**, Celta Editora, Oeiras, 1992.
- GIDDENS, Anthony - **Modernity and Self-Identity - Self and Society in the late modern age**, Polity Press, Cambridge, 1991; ed. ut.: **Modernidade e Identidade Pessoal**, Celta Editora, Oeiras, 1994.
- GRÁCIO, Cristina- "Ética da Comunicação" in **Dicionário do Pensamento Contemporâneo**, Círculo de Leitores, 1991, 113-118.
- GUIBENTIF, Pierre - "Tentativa para uma abordagem sociológica do corpo", in **Sociologia - Problemas e Práticas**, nº9, 1991, 77-87.
- HABERMAS, Jurgen - **Der Philosophische Diskurs der Moderne**, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1985; ed. ut.: **O Discurso Filosófico da Modernidade**, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1990.
- LASCH, Christopher - **The Culture of Narcissism - American life in an age of diminishing expectations**, W. Norton and Company, New York, 1979.
- LASCH, Christopher - **The Minimal Self. Psychic Survival in Troubled Times**, Picador, London, 1985.
- LIPOVETSKY, Gilles - **L'Ère du Vide - Essais sur l'individualisme contemporain**, Editions Gallimard, Paris, 1983; ed. ut.: **A Era do Vazio - Ensaio sobre o individualismo contemporâneo**, Relógio d'Água, Lisboa, 1988.

- LIPOVETSKY, Gilles - **Le Crépuscule du Devoir - L'éthique indolore des nouveaux temps démocratiques**, Editions Gallimard, Paris, 1992.
- LOURENÇO, Eduardo - "Michel Foucault ou o Fim do Humanismo" - introdução a **As Palavras e as Coisas** de Michel Foucault, Edições 70, Lisboa, 1991.
- LOWITH, Karl - **Meaning in History**, University of Chicago, Chicago, 1977; ed. ut.: **O Sentido da História**, Edições 70, Lisboa, 1991.
- LYOTARD, Jean-François - **Economie Libidinale**, Editions de Minuit, Paris, 1974.
- LYOTARD, Jean-François - **La Condition Postmoderne**, Editions de Minuit, Paris, 1979.
- LYOTARD, Jean-François - **Le postmoderne expliqué aux enfants**, Editions Galilée, Paris, 1986; ed. ut.: **O pós-moderno explicado às crianças - Correspondência 1982-1985**, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1987.
- MAFFESOLI, Michel - **O Conhecimento do Quotidiano - Para uma sociologia da compreensão**, Vega, Lisboa, s/d.
- MAFFESOLI, Michel - **La Conquête du Présent - Pour une sociologie de la vie quotidienne**, PUF, Paris, 1979.
- MARCUSE, Herbert - **The Aesthetic Dimension (Die Permanenz der Kunst)**, Carl Hanser Verlag, Munique, 1977; ed. ut.: **La Dimensión Estética**, Editorial Materiales, Barcelona, 1978.
- MARQUES, António - "Metamorfose da razão - o problema da entrada numa época pós-moderna", in **Revista de Comunicação e Linguagens**, nº6/7, Lisboa, 1988.

- MESCHONNIC, Henri - **Le Langage Heidegger**, PUF, Paris, 1990.
- MEYER, Michel - **De la problématologie**, Pierre Mardaga, Bruxelles-Liège, 1986; ed. ut.: **A Problematologia - Filosofia, ciência e linguagem**, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1991.
- MOUNIER, Emmanuel - **Introduction aux Existencialismes**, Editions Denoel, Paris, 1947; ed. ut.: **Introdução aos Existencialismos**, Livraria Morais Editora, Lisboa, 1963.
- MURPHY, John - **Pragmatism**, Westview Press, 1990; ed. ut.: **O Pragmatismo - De Peirce a Davidson**, Edições Asa, Porto, 1993.
- PAISANA, João - "Existencialismo", in **Dicionário do Pensamento Contemporâneo**, Círculo de Leitores, 1991, 145-152.
- PAISANA, João - **Fenomenologia e Hermenêutica - A Relação entre as Filosofias de Husserl e Heidegger**, Editorial Presença, Lisboa, 1992.
- PERNIOLA, Mario - **Il momento egizio nella società e nell'arte**, Costa e Nolan, Génova, 1990; ed. ut.: **Enigmas de fim de milénio - O momento egípcio na sociedade e na arte**, Bertrand Editora, Venda Nova, 1994.
- PERNIOLA, Mario - **Del Sentire**, Giulio Einaudi editore, Turim, 1991; ed.ut.: **Do sentir**, Editorial Presença, Lisboa, 1993.
- PUTMAN, Hilary - **Reason, Truth and History**, Cambridge University Press, 1981; ed. ut.: **Razão, Verdade e História**, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1992.
- RICOEUR, Paul - **Interpretation Theory: Discourse and the Surplus of Meaning**, Texas Christian University Press, 1976; ed. ut.: **Teoria da**

- Interpretação - O Discurso e o Excesso de Significação**, Edições 70, Lisboa, 1987.
- RORTY, Richard - **Philosophy and the Mirror of Nature**, Princeton University Press, 1979; ed. ut.: **A Filosofia e o Espelho da Natureza**, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1988.
 - RORTY, Richard - "Pragmatismo" in **Dicionário do Pensamento Contemporâneo**, Círculo de Leitores, 1991, 265-277.
 - RORTY, Richard - "Pragmatismo como Anti-representacionismo" - introdução a John Murphy, **O Pragmatismo - De Peirce a Davidson**, Edições Asa, Porto, 1993, 7-13.
 - RORTY, Richard - **Contingency, Irony and Solidarity**, Cambridge University Press, 1989; ed. ut.: **Contingência, Ironia e Solidariedade**, Editorial Presença, Lisboa, 1994.
 - ROSAS, Fernando - **O Estado Novo nos Anos Trinta - Elementos para o estudo da natureza económica e social do salazarismo (1928 - 1938)**, Editorial Estampa, Lisboa, 1986.
 - SARTRE, Jean-Paul - **L'Être et le Néant**, Editions Gallimard, Paris, 1943; ed. ut.: **O Ser e o Nada**, Círculo de Leitores, 1993.
 - SARTRE, Jean-Paul - **L'Existencialisme est un Humanisme**, Editions Nagel, Paris, 1946; ed. ut.: **O Existencialismo é um Humanismo**, 3ª ed., Editorial Presença, Lisboa, 1970.
 - SENNETT, Richard - **The Fall of Public Man - on the psychology of capitalism**, Vintage Books, New York, 1978.

- VATTIMO, Gianni - **Le Aventure della Differenza**, Aldo Garzanti Editore, 1980; ed. ut.: **As Aventuras da Diferença - O que significa pensar depois de Heidegger e Nietzsche**, Edições 70, Lisboa, 1988.

- VATTIMO, Gianni - **La Fine della Modernità - Nichilismo ed Ermeneutica nella Cultura Post-Moderna**, Aldo Garzanti Editore, 1985; ed. ut.: **O Fim da Modernidade - Niilismo e Hermenêutica na Cultura Pós-Moderna**, Editorial Presença, Lisboa, 1987.

- VATTIMO, Gianni - "A secularização da filosofia", in **Revista de Comunicação e Linguagens**, nº6/7, Lisboa, 1988, 17-23.

- VATTIMO, Gianni - **La Società Transparente**, Aldo Garzanti Editore, 1989; ed. ut.: **A Sociedade Transparente**, Relógio d'Água, Lisboa, 1992.