UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA PORTUGUESA

MARCELO FURLIN

**O texto desancorado: múltiplos olhares
sobre a gênese da escrita em José Cardoso Pires**

São Paulo

2010

MARCELO FURLIN

**O texto desancorado: múltiplos olhares
sobre a gênese da escrita em José Cardoso Pires**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Marlise Vaz Bridi

São Paulo

2010

FOLHA DE APROVAÇÃO

Marcelo Furlin

O texto desancorado: múltiplos olhares
sobre a gênese da escrita em José Cardoso Pires

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Doutor em Letras.

Aprovado em: _____

Banca Examinadora

Profa. Dra. Marlise Vaz Bridi

Instituição _____ Assinatura _____

Profa. Dra. Mônica Muniz de Souza Simas

Instituição _____ Assinatura _____

Profa. Dra. Ana Maria Domingues de Oliveira

Instituição _____ Assinatura _____

Profa. Dra. Helena Bonito Couto Pereira

Instituição _____ Assinatura _____

Profa. Dra. Ana Lúcia Trevisan Pelegrino

Instituição _____ Assinatura _____

DEDICATÓRIA

*Dedico este trabalho aos meus pais, Nicola e Philomena,
Anjos humanos, desancorados .*

*À Tereza.
Aeterna fac cum sanctis tuis in gloria numerári.*

Maria, Sedes Sapientiae.

AGRADECIMENTOS

Em especial, à Profa Dra Marlise Vaz Bridi, pela sabedoria e pelos ensinamentos a mim transmitidos.

Aos inúmeros amigos e amigas que sempre acompanharam a minha trajetória na Academia.

À amiga e profissional Maria José de Oliveira Russo, pela sua solicitude e excelência.

À amiga Leila Ivanete Detício, pelo seu apoio.

A expressão viva é o que diz a existência viva.

Paul Ricouer

Gloriae Ars Dei

RESUMO

FURLIN, Marcelo. **O texto desancorado**: múltiplos olhares sobre a gênese da escrita em José Cardoso Pires. 2010. 119 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.
marcfurlin@ig.com.br

O presente estudo é fruto de múltiplas leituras do romance inaugural de José Cardoso Pires, *O Anjo Ancorado*, cuja escrita de cunho metafórico desvela a óptica de um autor muito além das tendências iniciais do Neorrealismo português. Quanto à estrutura, o referido romance apresenta traços sugestivos de um escritor ainda influenciado pelas linhas do conto, que acaba por revelar a sua própria gênese da escritura. Portanto, estabelecido um percurso de interpretação à luz da estrutura interna do romance, buscou-se em seguida uma leitura de associação com os primeiros escritos do autor, o conto, levando-se em consideração o livre diálogo entre gêneros.

Palavras-chave: José Cardoso Pires – Neorrealismo português – Literatura contemporânea portuguesa – Gêneros textuais – Metáfora

ABSTRACT

FURLIN, Marcelo. **The text detached:** multiple readings on the initial writing of José Cardoso Pires. 2010. 119 p. Thesis (Doctoral) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

This study presents a considerable amount of reading on the first novel written by José Cardoso Pires, *O Anjo Acorado*, whose metaphorical writing sheds light on the views of a writer who assumed a substantial role in the so-called New Realism in Portugal. As to structure, the novel displays distinctive characteristics of a short story in view of the writer's identity portrayal. The multiple interpretation based on the structure of the novel contributed to further comparisons with the writer's first pieces of literature so as to put textual genres into perspective.

Keywords: José Cardoso Pires – New Realism in Portugal – Contemporary Portuguese literature – Textual genres – Metaphor

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	09
CAPÍTULO I – O ROMANCE: A ESCRITA À DERIVA	21
CAPÍTULO II – REMINISCÊNCIAS DO CONTO:	
A GÊNESE DO ROMANCE DESANCORADO	57
CAPÍTULO III – O CONTO E O ROMANCE:	
OS GÊNEROS DESANCORADOS	78
CONSIDERAÇÕES FINAIS	100
REFERÊNCIAS	103

INTRODUÇÃO

Um jogo a sós --- ''mas demasiado à vista.''
(José Cardoso Pires, *O anjo ancorado*, 1964)

UM PRIMEIRO OLHAR ALÉM DA ÂNCORA

Aventurar-se pelos caminhos da literatura significa desbravar um horizonte à espera de constantes revelações. No universo do texto, há fragmentos de ordens diversas que compõem um todo, um mosaico de informações que são dispostas estrategicamente, cujo sentido reflete a plurivocidade da palavra.

Analisando o processo de escritura, construindo e reconstruindo significados, e percorrendo vias ideológicas e discursivas, somos arrebatados pela experiência de co-participantes da criação literária – testemunhas da gênese da palavra, receptores da mensagem a ser reconstruída, que se reveste de sentido no próprio ato da leitura.

A literatura, vista como um dos inúmeros instrumentos de mediação entre o ser o mundo, promove esse processo contínuo, ao longo do qual o leitor reconhece e participa do movimento que surge das palavras libertadas da significação única. O discurso se fragmenta; o leitor é incorporado no ato da criação artística, e atualiza a eterna recriação da obra literária.

É assim que, a partir de tal refusão de perspectivas, a manifestação literária assume um sentido maior, revelando vários acessos à experiência da plurissignificação, seja no processo de escritura, seja no *status quo* que inspira o ato de escrever¹.

¹ No capítulo intitulado “Intentio Lectoris: apontamentos sobre a semiótica da recepção”, em *Os limites da interpretação*, p.1-19, Umberto Eco aborda a prática interpretativa considerando a natureza do texto, “visto como uma máquina que produz uma deriva infinita do sentido” e a condição do leitor perante o mesmo. Com efeito, a leitura do capítulo aqui referido reveste-se de grande valia para o embasamento das reflexões propostas nesta introdução.

Esse primeiro olhar reflexivo nos remete à concepção da arte literária como simulacro da realidade, que por sua vez determina uma relação intrínseca entre o leitor e o texto. Sob tal aspecto, o processo de leitura não é estático; pelo contrário, requer a participação ativa do leitor, cujo exercício de interpretação se nutre da multiplicidade de conceitos não encerrados em si próprios, mas abertos às mais diversas associações linguísticas, ideológicas e discursivas.

De fato, a experiência de tal processo analítico exige grande sensibilidade do leitor ao *modus faciendi* no universo ficcional, uma vez que ele é sempre convidado a reconstruir a obra pelo ato da leitura. Nesse contexto:

Há duas maneiras de percorrer um texto narrativo. Todo texto desse tipo se dirige sobretudo a um leitor-modelo do primeiro nível, que quer saber muito bem como a história deseja que ele se torne e que quer descobrir precisamente como o autor-modelo faz para guiar o leitor. Para saber como uma história termina, basta em geral lê-la uma vez. Em contrapartida, para identificar o autor-modelo é preciso ler o texto muitas vezes e algumas histórias incessantemente. Só quando tiverem descoberto o autor-modelo e tiverem compreendido (ou começado a compreender) o que o autor queria deles é que os leitores empíricos se tornarão leitores-modelos maduros².

Firme no intuito de ressaltar uma acentuada percepção interpretativa quanto ao tratamento do texto, Umberto Eco sugere um processo de leitura mais analítico e complexo. Uma vez assumida a condição de “leitores-modelos maduros”, veremos

² ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. p. 33. O excerto evidencia a propriedade de uma leitura minuciosa que venha revelar os elementos subjacentes à estrutura superficial de um texto. Sem dúvida, tal foco de investigação é de suma importância em nosso estudo, tendo em vista o teor abstrato da escritura de José Cardoso Pires.

que o sentido está disseminado em tudo; iremos concluir que nossa investigação consiste mais na análise das estruturas profundas do texto do que na consideração da mensagem construída pelo primeiro nível de leitura.

Ademais, indo ao encontro de conceitos e ideologias, que jamais serão absolutos, deparamo-nos com a necessidade de analisar elementos subjacentes à esfera da superficialidade do texto. Seguimos por trilhas às vezes misteriosas e intrigantes, mas que desvelam preciosas chaves de interpretação.

Em suma, pelo ato de leitura, somos levados a reconhecer o percurso expressivo da representação ficcional que leva a uma rede de sentidos, implícita ou explicitamente, na intenção de resgatar a gênese da mensagem artística. E nessa experiência, caracterizada pela desreferencialização do real e pela dessubstancialização do sujeito, passamos a fazer parte de um processo *ad infinitum*, cuja essência contempla a revelação da literatura como simulacro de simulacros.

Na perspectiva desse enfoque plural, apresentamos a proposta de uma leitura mais minuciosa e, sobretudo, reveladora da escritura de José Cardoso Pires, autor inserido no Neorrealismo português, cuja óptica compreende o homem em seu sentido mais abrangente, num movimento de reações e contra-reações ao longo da História³.

Essencialmente, veremos que, nas mãos do escritor, a palavra irrompe como instrumento ideológico, cuja plurissignificação leva, entre outras manifestações

³ “O objeto da literatura tem de ser a totalidade da experiência humana sem dúvida; e a expressão panorâmica duma sociedade, a que promane de todos os canais dos seus diversos estratos”. SACRAMENTO, Mário. Há uma estética Neo realista? Lisboa: Dom Quixote, 1968. p. 65

linguísticas e discursivas, ao surgimento de metáforas, responsáveis por um teor abstrato de expressividade na construção da escrita.

Oscilando entre duas perspectivas distintas – a ideológica e a estética – iremos perceber que a reflexão acerca do real suscita uma relação intrínseca entre a sociedade e o universo, a fim de conceber a imagem do homem na própria escritura, que se configura como espaço de transfiguração sociológica e artística.

Passemos agora à consideração da estrutura romanesca em sentido lato, atendendo à demanda que o presente estudo irá apresentar, visto que estudaremos o romance inaugural de José Cardoso Pires, intitulado *O Anjo Acorado*. Tomemos como exemplo a linguagem do moderno romance português, na qual se concentra e se diversifica a multiplicidade de manifestações do próprio romance moderno.

Por meio dessa linguagem, diversificada em sua essência, pode-se analisar a articulação do discurso de ficção sob duas perspectivas: a da narrativa de estrutura simples e a da narrativa de estrutura complexa, cada uma delas caracterizada com uma sucessão de enunciados que contemplam, linguisticamente e ao seu modo, o fenômeno da representação literária.

Por um lado, a narrativa de estrutura simples pode promover uma relação de verossimilhança com o mundo real. O romancista, ao estabelecer o princípio e o fim de sua obra, atua sobre o tempo e sobre os episódios para ordená-la, numa tentativa de aproximar a ficção ao mundo empírico. Para tal, ele elege acontecimentos, despreza outros, determina ritmo e duração, construindo um eixo central que favoreça uma leitura de fácil deciframento. Por outro lado, a narrativa de

estrutura complexa opta pelo subjetivismo, pela visão crítica, pela recusa dos moldes, pela subversão da ordem.

Em cada leitura, os significados convertem-se em significantes, repletos de novos significados, processo esse que se torna gradativamente perceptível ao leitor envolvido pela complexidade do discurso literário ali construído. As imagens suscitam novas imagens, como um jogo de interpretação, um jogo de leituras e de leitores que transcorre livremente, criando assim uma visão multifacetada da realidade.

Significativamente, o cânone literário de José Cardoso Pires enquadra-se nos moldes da complexidade escriturística descrita acima. O autor ocupa um lugar de destaque na literatura portuguesa da segunda metade do século XX, principalmente pelo fato de ser um escritor que renova o exercício da literatura, extravasando a sua experiência humana por meio da visão que tem do mundo, numa concepção que supera os moldes do romance neorrealista português.

Na escritura Cardosiana vem à tona a construção do discurso sustentado por um jogo ficcional ímpar, por meio da metáfora de maior significação: a que estabelece uma interface entre o ato que cria a realidade e aquele que instaura as diversas instâncias de sua produção literária, aproximando de modo singular o universo e o texto, a vida e a literatura.

No mundo moderno do tempo fragmentado e suas infinitas divisões, que imprime um novo ritmo na História, o jogo ficcional assume uma dimensão mais substancial, que abarca tanto as diversas facetas de enredo quanto o processo de

narração, ao surgir como reflexo, pela forma literária, dos grandes conflitos instaurados na sociedade.

É assim que o escritor sempre apresenta uma estruturação verbal e discursiva intrinsecamente relacionada à mensagem estética e social que pretende transmitir a seus leitores.⁴

Sabemos que toda grande narração revela as condições de sua própria gênese: traz à tona seus elementos de constituição e os relaciona, à medida que legitima seu processo narrativo pelo ato da leitura e determina, assim, sua inserção no sistema literário. Ao mesmo tempo estabelece seu modo específico de criticar outros sistemas sobre e contra os quais se institui: o da História, o da sociedade e o da existência.

Tal modo significativo de inaugurar-se aponta para a trajetória que está por vir, acentuada por uma expressão estilística que compreende as relações entre o exercício literário e a interpretação histórica.

⁴ “Influenciados como foram pelo marxismo, os primeiros neo-realistas portugueses deveriam seguir uma concepção retilinear progressiva e otimista do tempo e da história. Nos seus romances, porém, tiveram de haver-se com uma sociedade, sobretudo camponesa, cuja concepção do tempo era predominantemente circular, fazendo suceder os trabalhos agrícolas, as festas e outros costumes pelo ritmo das estações do ano e de acordo com as tradições sempre passadas de pais para filhos. Esta contradição, resolveram-na os neo-realistas transformando o tom idílico, pacífico, seguro e satisfeito, da concepção circular do tempo do universal rural, num tom pessimista, de círculo temporal fechado e opressivo, aparentemente sem saída, e acentuando mesmo tal caráter opressivo na esperança de que, pelo aumento incontrolável da tensão social, o círculo finalmente rebentasse para uma perspectiva nova. Além disso, vão lançando algumas sementes de libertação numa narrativa ou outra, mas com um indisfarçável toque retórico, que introduz o componente subjetivo, moral, numa filosofia da história que se afirmava absolutamente racional e determinista. Noutras palavras, a certeza se arrisca a terminar em desilusão” Henrique Manuel Ávila, “Neo-Realismo: uma concepção pessimista da história?”, artigo pertencente às Atas do I Encontro de Centros de Estudos Portugueses do Brasil, realizado de 27 a 30 de setembro de 1993. Não encontramos um cenário idílico miséria do povoado, em contraste com a condição de João e Guida, numa perspectiva de crescente antagonismo social.

É a partir de tais pressupostos que podemos caracterizar os primeiros escritos de José Cardoso Pires, com a publicação de *Os Caminheiros e outros contos*, em 1949, obra impulsionada pelos ventos do Neorrealismo em Portugal.

Desde o princípio, o autor não estaria simplesmente veiculando uma literatura de teor crítico; antes, estaria inovando o próprio processo de escritura, numa postura atípica perante os olhos dos Neorrealistas da primeira fase, no sentido de corroborar a tese que a narrativa ficcional é capaz de abarcar, simultaneamente, o conteúdo e a forma, como um exercício transfigurador de crítica social, que venha a apontar para uma realidade além daquela que experimentamos, e que se transfunde nas metáforas da obra.

Nem mesmo os expedientes literários marcadamente sofisticados dos primeiros contos, que em princípio poderiam mascarar a acentuada crítica à sociedade, livrou o autor da apreensão, por parte das autoridades, de seu segundo volume de contos, *Histórias de Amor*, em 1952. Os mesmos contos seriam reeditados somente em 1963, com a publicação de *Jogos de Azar*, que abrange os contos das duas primeiras obras do autor.

Sem dúvida, a consciência do momento histórico presente em tais escritos, ampliada pela excelência estética do autor, representaria a iniciação a uma nova modalidade de escritura, não regida pela exigência de transmitir mensagens explícitas, mas sim, acentuada pelo discurso que subverte a ordem do mundo, preservando, ainda assim, a representação objetiva do momento presente da narrativa.

Ao surgir seu primeiro romance, *O Anjo Acorado*, em 1958, José Cardoso Pires, percebe uma urgência de mudanças em nível de sociedade, e anuncia substancial e artisticamente, sua voz de crítica social; mas essa mesma percepção também corresponde a outra necessidade, de ordem diversa, e que se instaura no interior do próprio “eu”. Por isso, seu primeiro romance é simultaneamente uma procura da identidade do indivíduo que precede a procura da identidade do grupo.

Tal perspectiva explícita como em *O Anjo Acorado*, salta aos olhos a realidade histórica do contexto pós-guerra de 1945, que apresenta a sociedade sob o prisma do distanciamento entre a burguesia e proletariado em um mesmo momento transitório, cada qual posicionando-se de forma peculiar.

No que concerne à construção do romance, fatos aparentemente simples fazem parte do desenvolvimento da narrativa: a visita a um vilarejo de pescadores impossibilitados de prover seu próprio sustento concentra vários episódios e flashbacks, e o elenco desses fatos ganha complexidade à medida que João e Guida, protagonistas da obra e representantes da burguesia, crescem na sua individualidade e na sua indiferença aos estímulos sociais externos, em um tempo marcado pela perda de ideais revolucionários, no qual predomina o conflito de ordem intimista. João representa o indivíduo que abandonou o sentido da responsabilidade coletiva, acentuadamente caracterizado pelo ócio típico da História esvaziada; Guida, mera acompanhante de passeio, pertence à geração que não vivenciou a esperança do fim da guerra e que parece não mais almejar um futuro projetivo, mas sim um existencialismo estéril, que pode ser interpretado como puramente ideológico.

Nesse sentido, *O Anjo Acorado* parece ser a manifestação da consciência crítica que registra a decadência de uma sociedade por meio de uma rede metafórica de imagens. Trata-se, pois, de um contínuo processo de subjetivação impresso na História, revelando o indivíduo como um objeto sujeito à reprodução e sem identidade, que se perdeu nos ideais revolucionários.

Acrescente-se a isso o movimento de uma escrita que, de certa forma, incorpora e metaforiza as diferenças de classes sociais revisitando sempre os conceitos e imagens do romance, criando-se assim uma dinâmica de opostos que se torna a primeira referência de leitura da obra.

O quadro introdutório construído até aqui nos remete à exigência principal de um estudo que busca salientar as especificidades da escritura Cardosiana: a sincronia das inúmeras imagens metafóricas presentes no romance em questão, que ilustra a instauração de conflitos diluídos em uma grande unidade espácio-temporal dinâmica, criada pela aproximação entre a expressão literária inovadora e o contexto histórico-social. Colocado em paralelo com a perspectiva crítica aqui desenhada, *O Anjo Acorado* não apenas retrata a permanência de João e Guida em um vilarejo por algumas horas, mas também sugere uma leitura que vai além do enredo, perspectiva essa que concede ao romance uma expansão de significado: trabalhando com a palavra, o narrador articula os significantes do discurso e põe em relevo a ordem temporal da linguagem, definindo e re-ordenando o tempo cronológico sob uma nova óptica em função do discurso.

Encontramos aqui, pois, um aspecto importante para justificar a construção do texto, que parte dos particularismos de cada personagem e que chega à macrovisão da sociedade ali representada.

Se observamos na obra uma nova dinâmica do tempo e do espaço que promove associações na consciência do indivíduo, levando-o à escassez existencial, e que promove rupturas na linearidade do enredo, também identificamos uma estrutura narrativa cíclica: João e Guida chegam ao povoado e dali partem, sem que as experiências do dia contribuam para uma visão transformadora.

As horas que passam no vilarejo revelam a profunda estagnação das personagens, que não se deixam envolver pela urgência crescente do tempo histórico. Sem maiores perspectivas, principalmente na interação com o espaço social caracterizado no romance, João e Guida parecem estar destinados à discussão do sexo dos anjos, conforme sugere a epígrafe da obra.

Contudo, um aspecto significativo merece ser ressaltado: se por um lado as personagens aparecem ancoradas em suas limitações, descaracterizadas por ideais fracassados ou pela exclusão social, por outro, as imagens metafóricas que concedem complexidade à obra surgem livremente, repletas de significação histórico-ficcional. Há uma relação direta entre o *status quo* vivenciado pelas personagens e o universo criado pela rede das metáforas presentes na obra. Trata-se, em última instância, de um jogo linguístico, ideológico e discursivo que recria o mundo, cuja articulação principal apresenta duas esferas – burguesia e proletariado – metaforizadas em vários núcleos de ações atribuídos às personagens, sejam eles para a sobrevivência no espaço social ou para o exercício ideológico.

Nos capítulos seguintes apresentamos um estudo aprofundado acerca do romance inaugural de José Cardoso Pires, *O Anjo Ancorado*, que pode ser lido à luz da fonte geradora de seus primeiros escritos: o conto. Para tal, realizamos um

estudo comparativo entre o romance e dois contos, que fazem parte da coletânea *Jogos de azar: A semente cresce oculta e Uma simples flor em teus cabelos claros*.

Cabe ressaltar que, na literatura, os gêneros se multiplicam ou se fundem, e passam por constantes releituras. Neste caso, mais especificamente, veremos que o autor amplia em seu primeiro romance muitos dos expedientes literários já presentes nos contos que marcaram o início de sua trajetória como escritor. Imagens metafóricas, episódios, flashbacks e a análise de fragmentos da escritura Cardosiana constituíram elementos fundamentais para se desvendar o sujeito e sua articulação literária no romance.

Inúmeras vezes, nosso olhar de investigação baseou-se no movimento e no entrelaçamento das imagens metafóricas, processo que, em certo sentido, busca revelar a mensagem latente na obra, reconstruindo um outro texto, uma revisitação da primeira leitura. Tal proposta evidencia a multiplicidade de ângulos de observação da sociedade em recorte no romance, acentuando um convite à análise mais criteriosa das metáforas, imagéticas ou da escrita, que afloram de uma interpretação compatível com a excelência da obra de José Cardoso Pires.

CAPÍTULO I

*A jovem, atenta, escutava.
Parecia-se com um anjo dos retábulos de igreja,
na posição em que estava.
Um anjo à espera de revelação.*

(José Cardoso Pires, O anjo ancorado, 1964)

I – O ROMANCE: A ESCRITA À DERIVA

Numa expressão literária tão significativa quanto a de José Cardoso Pires, é necessário apreender a amplitude da visão dialética que irrompe da decodificação da escritura desde os primeiros instantes de leitura.

Amparados pelas nossas reflexões iniciais, somos impulsionados a buscar a experiência da pluralidade e da ambiguidade do mundo empírico que se projeta no procedimento metafórico da escritura em José Cardoso Pires, que desperta o exercício da percepção sentida à vista dos elementos mais simples.

É assim que a fabulação da narrativa revela a multiplicidade de significações, pondo em jogo a interação entre o sujeito e o universo, porém nunca distanciando o indivíduo do contexto social, mesmo diante da representação abstrata da realidade.

Eis, portanto, a habilidade com a qual o autor, como contista e romancista, atualiza o momento da arte literária com o momento histórico, manifestada como um jogo ímpar, à medida que o discurso é construído como instrumento de ambígua significação e que as metáforas sugerem um ritual de iniciação à escritura, essencialmente estética e ideológica. A progressão do texto Cardosiano, com suas imagens e cenas é significativa e em nome desse movimento o leitor submete-se ao jogo ficcional.

Dando início ao estudo de *O Anjo Acorado*, consideramos pertinente promover uma análise acerca da estrutura central da obra, que concentra a visita dos protagonistas, João e Guida, ao vilarejo de São Romão. Os demais episódios ou

núcleos narrativos agregados a este eixo central merecem um estudo mais aprofundado que, somado à leitura panorâmica da obra, revela os componentes da organização narrativa e estética presentes no primeiro romance de José Cardoso Pires.

Iniciemos, pois, o levantamento preliminar dos elementos constitutivos da obra a partir de uma síntese esquemática que possa abranger as diversas instâncias da análise a ser desenvolvida no estudo conforme demonstramos na sequência.

A esquematização da estrutura central do romance evidencia uma série de dicotomias que perpassam todas as instâncias determinadas pelo enredo, não dispostas em sequência, seja em termos de cronologia ou de episódios.

É nessa dinâmica que vai se inscrever o papel do leitor, que é convidado a construir uma análise contrastiva, à luz de um processo permanente de enlaçamento: a depuração estética do escritor ganha forma ao mesmo tempo que a obra revela a complexidade de sua mensagem ideológica e social.

Lancemos um olhar mais preciso sobre o esquema proposto. A partir da representação de João e Guida, que insere o casal protagonista em um cenário particular, fruto da progressão histórica, o eixo de leitura coloca em evidência uma série de conceitos que se apresentam entrelaçados, também numa rede metafórica: ideologias e conflitos em oposição, materializados em diálogos superficiais e em digressões férteis.

A visão dicotômica, que pode ser assumida como instrumento de iniciação à leitura minuciosa do romance, ecoa pelos demais desdobramentos da obra, e será expandida à medida que o leitor perceber a tessitura do fio literário.

A partir da causa motivadora que implica o reconhecimento da representação social de João e Guida, que pertencem à gerações distintas e que vivenciam seus conflitos como trama de histórias pessoais, apresentados ao leitor gradativamente, o romance aponta para uma multiplicidade dos temas encadeados, no sentido de introduzir uma nova forma de exercício existencial nos tempos do Neorrealismo. Com efeito, sabemos que, à luz da especificidade da escritura Cardosiana, a leitura de oposições gerada pelas diferenças de gerações ou classes sociais representa

apenas um ponto de partida. Mediante seu modo de inserção no espaço literário e na sociedade, o escritor atesta seu posicionamento expandindo a temática de contrastes na própria construção do enredo, pela expansão da substância narrada.

Um olhar sobre a sociedade em recorte e seus desdobramentos temáticos traz à tona a inserção não-harmônica da burguesia e do proletariado em um mesmo contexto, e as relações de oposição que afloram de tal aproximação: ócio e labuta, caça pelo prazer e pela sobrevivência, introspecção e ação.

Toda essa rede de conceitos, um verdadeiro tecido ideológico, é construída pela mobilização de palavras, frases e imagens, e a composição do enredo tende a captar as várias dimensões do conflito gerado pelas tensões de ordem social.

É nessa reflexividade essencial da enunciação literária que o leitor experimenta os primeiros lances do jogo cardosiano, por meio de uma intensa fusão entre o universo próprio da literatura e a sua projeção no mundo empírico.

Propomos agora uma complexificação do processo de leitura a partir de outro panorama esquemático que contempla as possíveis relações de ruptura e continuidade no enredo do romance, visto que estamos diante de um fenômeno de transfusão artística da realidade que valoriza a fragmentação, inclusive na esfera discursivo-ideológica.

Em última instância, tal expediente facilitará o reconhecimento de vários núcleos narrativos enquanto micro-histórias agregadas ao eixo central da narrativa:

Quadro 1: Continuidade ou ruptura

CAPÍTULOS	RELAÇÃO
I, II, III, IV, V e VI	Continuidade (chegada de João e Guida ao vilarejo e negociação da renda com o menino)
VII, VIII, IX e X	Ruptura (flashback: encontro de João e Guida na casa da Parede)
XI e XII	Continuidade (pesca de João e digressões de Guida)
XIII e XIV	Ruptura (flashback: João na universidade e sua inserção político-social)
XV, XVI e XVII	Ruptura (episódio do velho e o perdigoto)
XVIII e XIX	Continuidade (interação de João e Guida com o velho)
XX e XXI	Ruptura (velho na taberna)
XXII	Continuidade (digressões de João e Guida)
XXIII	Ruptura (Ernestina e a confecção da renda)

De início, é importante notar que, a partir do enredo aparentemente simples, o romance evidencia associações de ordem temática, expressas também em reversões dialéticas no tempo e no espaço. Para compreender tal processo é necessário acompanhá-lo em sua progressão e considerar como o jogo estabelecido entre a continuidade e a ruptura do enredo contribui para a composição da mensagem central do romance.

Levados pelo conhecimento da organização que a narrativa nos revela, detemo-nos em uma questão essencial, já definida nos primeiros capítulos do romance e que ecoa ao longo dos demais: a luta pela sobrevivência no povoado de São Romão e o tédio e a náusea de João e Guida, representantes da burguesia, que visitam o vilarejo.

A temática do ser fragmentado, ocioso, incapaz de encontrar sua própria identidade, corre paralelamente aos mesmos conflitos vivenciados pelos outros indivíduos que vivem à margem da mesma sociedade. Tal indicação serve para mostrar que o romance maximiza, e assim revela uma problemática significativa, e em um primeiro momento sugere o fracasso no encontro de uma identidade transformadora, capaz de superar e integrar as oposições. Contudo, esse mesmo princípio organizador, baseado na relação de continuidade ou ruptura, fundamenta uma outra concepção que surge da oposição de classes apresentada no romance.

À primeira vista, burguesia e proletariado parecem estagnados em seus próprios planos, mas essencialmente, são caracterizados como protagonistas de um mesmo tema existencial: a busca, consciente ou não, por uma presença, real ou simbólica, no cenário histórico-social ali em recorte. Assim pode sugerir a imagem metafórica que aparece no capítulo XXII – “A garrafa dentro da própria garrafa”,

numa alusão ao indivíduo, independentemente de sua pertença à burguesia ou ao proletariado, que revela uma crise particular, através da qual manifesta seus valores e particularismos, intimistas ou sociais, na mesma sociedade.

O que ia na cabeça da rapariga nem contado. Nuvens de diabos do pensamento atordoavam-na com complicações em torno dos pequenos ridículos e dos bons racionalistas que sorriem em face da estupidez universal. “Pensa bem”, ditava-lhe o aviso interior, “pensa e não esquematizes. A superstição da superstição é o preconceito do antipreconceito. Negação da negação, que é como quem diz a negação por resultado”. E acto contínuo comparou este poço sem fundo de explicações à história da garrafa com o rótulo que traz desenhado a própria garrafa – o raciocínio concêntrico, aquele que se reduz ao próprio raciocínio [...] 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 o 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. “Moral da história: a explicação que se explica por si mesma conduz quando muito a um ponto”. Concluiu Guida. “À existência de Deus? É esse o ponto? Ao alfa dentro do omega, como a garrafa dentro da garrafa? Sei lá bem. Estou farta de gente inteligente.” E alto, para o companheiro: “É uma chatice, pensamos todos muito bem.”⁵

⁵ Pires, José Cardoso. *O anjo ancorado*. Lisboa: Moraes, 1964, 3ª ed. p. 126-128

A reflexão encerrada no próprio ato representa nesta dimensão um poderoso expediente retórico, cuja função é conferir complexidade ao processo narrativo, à medida que o refinamento da teorização de cunho intimista supera os limites do enredo estabelecido pelo eixo central da narrativa.

De fato, a atenção do narrador incide sobre tal momento de digressão e sobre sua (re)descoberta como instrumento narrativo, imprimindo uma nova leitura da realidade que é captada na revelação de sua própria essência.

Neste sentido, o exercício do pensamento não fortalece a coerência episódica dos acontecimentos no tempo objetivo da narrativa, mas antes alimenta um movimento autorreflexivo no campo ideológico, artifício que tende a causar constantes reações de oposição aos estímulos da realidade social circundante.

Na tentativa de mostrar o indivíduo que busca compreender a si mesmo, ou ainda, que busca dialogar com a sua própria capacidade de reflexão, o excerto coloca uma metáfora em foco, compondo uma imagem cujo deciframento nos remete a um olhar semiótico sobre o jogo de refletir que transcorre *ad infinitum*: “a garrafa com um rótulo representando a própria garrafa”.

Obviamente, estamos aqui diante de uma metáfora que caracteriza, de maneira mais definida, o mundo burguês. No entanto, a essência de sua mensagem também ecoa em outras cenas retratadas no romance, povoadas por personagens de esferas sociais distintas.

Nesse contexto, vimos que em *O Anjo Ancorado*, deparamo-nos com indivíduos que buscam um modo, qualquer que seja, de apreensão de sentido da

realidade, em uma força expansiva capaz de formular hipóteses, e não exatamente estratégias de transformação.⁶

Voltemos às páginas iniciais do romance. Vejamos como o narrador desenha a sua óptica social a partir do plano da burguesia, representado por João e Guida, deslocando já de início o eixo interpretativo do enredo para a personagem, inaugurando-se assim a técnica da escrita cardosiana no romance. Na primeira cena em que se define a presença de João, a personagem é descrita com um olhar rústico, acomodado à condição de aristocrata apático:

Era pessoa dos seus quarenta anos ou nem isso. Guiava de largo, cabeça para trás, mão pousada no volante. À parte o cabelo ralo e o olhar suave, todo ele pele e gestos, tinha um aspecto terra a terra: dedos ossudos, pulsos chatos, unhas rasas, cor e modos de camponês – melhor: de descendente de camponês. Vinha de camisolão grosso, cachimbo nos dentes.⁷

O retrato físico da personagem, que ocupa brevemente a atenção do leitor, constituir-se-á como iniciação a um mergulho de interioridade a ser explicitado no

⁶ “Toda metáfora bem realizada pressupõe um contexto de referência, e de releitura, muito amplo. A metáfora aparece como um fenômeno lexical mas não depende exclusivamente do sistema do léxico. Às vezes um termo torna-se veículo metafórico desde que inserido num sintagma minimal: é o que acontece com *caminho de nossa vida* ou com *punhado de pó*. Mas mesmo nesse sentido, ainda que fenômeno semântico, a metáfora já tem bases sintáticas (cf Brook-Rose, 1958, pp. 206-249). Geralmente, porém é o contexto mais amplo do enunciado, e do texto na íntegra, que permite hipnotizar o *topic* discursivo e as isotopias – com base nos quais podemos iniciar o trabalho interpretativo.” ECO, Umberto. O trabalho da interpretação. In *Os limites da interpretação*. São Paulo: Perspectiva, p.127. Afim de desvendar as metáforas que revestem o universo da escritura de José Cardoso Pires, é necessário considerá-las em sentido lato, relacionando-as ao fio condutor dos acontecimentos, e não de forma isolada, estagnada em seus respectivos episódios, o que se tornaria fruto de uma leitura superficial. Neste sentido, a teorização de Umberto Eco vai ao encontro da nossa prática interpretativa no presente estudo.

⁷ PIRES, op. cit., p.10

desenrolar do enredo. O que importa no momento em recorte é desenhar a personagem a partir da sua potencialidade, buscando-se aspectos reveladores de sua atuação na narrativa.

Em contrapartida, o processo de descrição de Guida não recebe igual tratamento; antes, é a sua inserção no romance que nos interessa examinar, fazendo com que a plurissignificação cardosiana exiba a sua força também na sugestão dos traços descritivos da personagem. Sob este aspecto, Guida é a jovem do pós-guerra, “um anjo à espera da revelação”, na tentativa de reencontrar o equilíbrio individual e social, pois surge como uma personagem com a possibilidade, ainda que frágil, de recompor-se e renascer para a sua conquista de identidade.

O deslocamento de João e Guida em direção ao povoado de São Romão é o principal elemento da narrativa que desencadeia a intersecção de oposições. Ali o plano dos que vivem à margem da sociedade é representado pelo menino que articula a negociação com a renda, pelo velho à caça do perdigoto – micro-história que merece uma análise mais minuciosa – e pela luta de Ernestina, a rendeira, contra o tempo, a fim de finalizar a sua encomenda.

Tal cenário tematiza, como espaço intersubjetivo de manifestação literária, o jogo pela sobrevivência, cuja relevância é o fortalecimento do sujeito em busca de uma presença mais substancial na sociedade, sempre impossibilitada pelas circunstâncias impostas.

A partir desse direcionamento, somos levados a formular a hipótese de que a ação é substituída por fragmentos da existência que fazem refletir, dos quais se pode extrair uma percepção mais refinada do *status quo* em destaque. Assim

examinamos a chegada dos protagonistas ao povoado e como o ato manifesta uma articulação fundante/inicial entre os opostos que tematizam os extratos sociais:

Num dia de Abril de 1957, pela hora da tarde, apareceu em certa aldeola da costa um automóvel aberto, rápido como o pensamento. Já alguém tinha dado por ele quando ainda vinha à distancia, roncando pela estrada fora. De longe, como era vermelho, vermelho-vivo, lembrava uma chama de rastilho a romper no asfalto por entre mar e cabeços.⁸

O automóvel metaforizado pelo fogo assume um teor mítico por excelência, em seu aspecto dinâmico e arrebatador, avançando por um espaço onde a miséria humana salta aos olhos. Contudo, o êxtase da chegada estará condicionado a se encerrar na própria imagem.

João e Guida, mergulhados em um vazio existencial, não serão capazes de perceber a urgência de mudanças em um contexto de total decadência, mas irão exteriorizar uma série de questionamentos à luz de ideologias e não da práxis, manifestando uma inquietude ligada aos alicerces de sua personalidade burguesa.

Amparados por este critério, entendemos melhor o significado dessa imagem que inaugura um processo de revelação das tensões sociais presentes no romance. Essencialmente, o indivíduo é inserido em um contexto coletivo; a escritura irá desvendar a *impotentia generandi* da identidade individual e coletiva, em um modo

⁸ Pires, José Cardoso. *O anjo ancorado*. Lisboa: Moraes, 1964, 3ª ed. p. 9.

de maximizar a crise de ordem existencial, fazendo com que ela se manifeste numa História partilhada por todos.⁹

Logo à entrada da narrativa encontramos uma breve descrição do povoado, reveladora da exclusão vivida por seus habitantes, em uma visão consistente do cenário que não é apenas um enquadramento descritivo, mas, sobretudo, substância implícita da linguagem cardosiana e da composição do quadro social que será definido no decorrer dos capítulos:

Era uma aldeola de desgraça e apresentava-se numa estranha posição perante o mundo. Não parecia virada para os astros, se bem que encarrapitada a tão grande altura; ligada ao mar, ainda menos, pois toda a sua tendência era apegar-se à rocha para não se espatifar lá em baixo. E quanto à terra firme, virava-lhe costas muito simplesmente. “A terra não os quis. Foi expulsando estes infelizes mas, diante do abismo, eles resistem-lhe.”¹⁰

O olhar que o narrador lança sobre o cenário obedece a uma escala ascendente de imagens, que convergem para um ápice ideológico, cujo foco

⁹ Sob tal perspectiva, podemos recorrer aqui à noção bakhtiniana de pluridiscursividade: “entendo a linguagem literária como um sistema aberto a implicações histórico-ideológicas muito diversificadas. Bakhtin destaca nela uma função de ideograma, ou seja, a possibilidade de activação de uma dinâmica intertextual de incidência ideológico-social, que permite estabelecer um diálogo efectivo entre a obra literária e as coordenadas histórico-sociais que a reagem, diálogo que se formula através da língua. ‘De esta maneira’, diz Bakhtine, ‘el lenguaje es diverso em cada momento de su existência histórica: encarna la coexistência de contradicciones social-ideológicas entre el presente y el pasado, entre las diferentes épocas Del pasado, entre las diferentes grupos sócio-ideológicos del presente, entre corrientes, escuelas, círculos, etc.’ Por isso, a obra literária, sendo cronótopo e procedendo de uma prática pluridiscursiva, é capaz de traduzir uma consciência ideológica-social variavelmente aguda, mas por natureza insusceptível de ser rasurada.” REIS, Carlos. O conhecimento da literatura. Coimbra: Almedina, 2001. p. 86-87. (grifos do autor).

¹⁰ PIRES, op. cit., p. 36

dissemina um sentido maximizado de exclusão: “A terra não os quis. Foi expulsando estes infelizes, mas diante do abismo, eles resistem-lhes.”

Impossibilitados de praticar a pesca como atividade de sobrevivência, os habitantes de São Romão estão inseridos em uma sociedade que descaracteriza o *modus vivendi* do indivíduo.

Nesta perspectiva, é possível evidenciar uma leitura abrangente, que supera a leitura fragmentada, incompleta, que reduz o indivíduo a uma única esfera social – burguesia ou proletariado.

De modo específico, tais planos sociais já não surgem como completamente opostos, visto que em ambos permanece a impossibilidade interior e exterior de atuar, a falência em resistir à ideologia que sustenta a dominação e que extermina a liberdade do ser.

De fato, estamos diante de um romance de conflito, essencialmente, mas um romance que também põe em evidência a opressão social sobre o ser reduzido ao seu extrato social, somada à exteriorização, pelo movimento dialético da escrita, de sua essência humana.

Um recorte como esse revela que uma expansão da primeira leitura proposta acima, de raiz sociológica, que venha a aproximar indivíduos de classes sociais distintas, é determinada não apenas por aquilo que poderia ser pensado como *conditio sine qua non* de sentido maior do romance, mas também por elementos substancialmente políticos e ideológicos.

Trata-se em última instância, de um enfoque político-hermenêutico, através do qual, a leitura, além de dar forma à expressão da arte literária, também representa um exercício existencial na denúncia de um estado de alienação ou inércia e do sistema social que o provocou.¹¹

A correlação de planos sociais, advinda de uma interpretação mais criteriosa, atesta o enfraquecimento de ideais propícios à libertação individual ou social, experimentado tanto pelo proletariado quanto pela burguesia, e assim o romance constitui-se gradativamente.

Pensemos, a partir de tal princípio, que não cabe a uma obra como *O Anjo Acorado* um enredo que apresente a tentativa de recuperação do sujeito e de sua história à luz de uma linearidade com começo, meio e fim. A especificação dessa particularidade traz à tona a escrita que assume as palavras em um processo artístico de livre associação, uma vez que o texto tem o mérito de contemplar a crise em sua essência. Perante um mundo sem sentido, com sinais de desumanização nas mais diversas instâncias, a obra surge como uma grande metáfora de ruptura, deixando extravasar um vazio existencial.

Neste processo de reconstruir a realidade buscamos a gênese do romance. A leitura decifradora surgirá pelas imagens que apontam para conflitos vividos de

¹¹ Paralelamente ao enfoque político-hermenêutico que amplia a leitura da obra, vem à tona o *modus faciendi* da própria escritura, característica esta peculiar de José Cardoso Pires: “a Arte é uma dessas aventuras do conhecimento humano, determinadas pela realidade, que se transformam, segundo a sua especificidade, num produto que regressa e dialecticamente age sobre a realidade de onde partiu e que está, por sua vez, em condições de ajudar a transformar. Nesta concepção, o momento subjectivo é dialecticamente indispensável à objectividade. E esta idéia de objectividade, no horizonte das preocupações neo-realistas (respeitantes à exigência da comunicação politicamente mobilizadora), remete para o ideal de transparência da linguagem, encarada muito mais como meio do que como fim.” (PITA, 1990. p.24). Na digressão de Guida ao observar o cenário, a arte redimensiona o mundo empírico à luz de uma subjetividade que se torna instrumento de leitura. Assim, a exclusão dos habitantes do vilarejo é concebida com teor mítico, em um exemplo significativo que mostra a correlação entre objetividade e subjetividade.

modo intenso, em uma malha de tensões individuais e coletivas que se metaforizam na linguagem, expandindo a complexidade de seu significado. Ademais, vale ressaltar que deixamos o nível do enredo, marcado por crises existenciais e conflitos, para alcançar uma esfera onde serão consideradas as questões de escritura, de discurso e de estilo.

Na verdade, priorizando o discurso, passamos de uma visão sincrônica e de estrutura, onde se analisa a história, a uma visão diacrônica e de temporalidade: o fluxo do discurso é a dimensão na qual se desenvolve o tempo criativo da expressão literária, revelando um processo de reconceptualização, cujo produto mimético reflete experiências coletivas e individuais, exteriorizando na literatura e na arte o poder da crítica estética.

É exatamente no âmbito dessa reflexão que podemos ilustrar e pormenorizar as questões levantadas até então destacando a inserção de uma personagem no capítulo IV que, de certa forma, amplia a tensão social no romance: o menino da renda.

Referimo-nos aqui ao primeiro contato contrastivo entre as personagens que pertencem a planos sociais distintos. O menino, na manifestação de um ato que legitima a sua função no jogo pela sobrevivência, traz à tona uma rede de percepções e artifícios para assegurar a importante tarefa de negociar o artigo, ainda não totalmente confeccionado, e sua perspicácia deixa transparecer o mecanismo que ele mesmo criou para abordar os visitantes:

Então, a passo cauteloso, de cão batido, foi-se chegando. Tinha um grande desejo de admirar tudo aquilo de perto, o arpão, as barbatanas, os tubos de ar e, principalmente, a faca que o

caçador da cidade acabava de pôr à cinta. Mas não podia esquecer a mercadoria que trazia consigo, esse sinal caprichoso envolvido num papel – e compreendeu que não podia distrair-se. O seu entendimento de criança que faz pela vida dizia-lhe que os homens são mais desprendidos e mais largos em dar do que as mulheres; por conseguinte, ao ataque e já. Devia aproximar-se, voltar à carga, por muito acanhamento que sentisse. “Vamos?”, disse.¹²

O jogo da intencionalidade mescla-se, aí, aos aspectos ideológicos de luta que preparam o caminho para uma suposta argumentação a sustentar a negociação da renda. Uma regra qualquer, arquitetada no momento, determina o ato, e a personagem ampara-se em sua própria trama discursiva, na tentativa de alcançar o objetivo estipulado. O desejo surge de forma abrupta e inesperada; no entanto, sua concretização será conhecida gradativamente, e alcançará outras personagens.

Pensemos em Ernestina, a irmã do menino, ao confeccionar a renda, lutando contra o tempo que lhe será imposto pelo enredo. Nessa ordem de ideias a escritura pode, definitivamente, configurar-se como outro espaço de manifestação desse desejo, que irá crescer de modo mais intenso em torno do eixo central da narrativa.

De fato, acreditamos que o romance possa contemplar aspectos significativos da realidade ao oferecer representações autênticas e complexas da esfera social, que se deixam transparecer no âmbito da tessitura verbal. Na verdade, a escritura Cardosiana está essencialmente relacionada a esse artifício, o que a torna, em última instância, uma forma artística de investigação da realidade.

¹² PIRES, op. cit., p. 30

Considerando este suporte conceitual, olhamos com mais critério para a expansão temática que se realiza no episódio da renda, núcleo central para a composição do enredo.¹³

Retomemos a análise do núcleo em recorte. Vencendo obstáculos graças à sua inquietante insistência, o menino provoca a finalização da venda:

Estava nisto quando lhe saltou diante dos olhos uma moeda de prata a rebrilhar. Dez escudos, uma rodela de luz pesada, imperiosa. E era o cavaleiro da cidade, era o dono do carro cor de fogo e do tesouro de facas e arpões que lhe acenava com ela e lha deixava na palma da mão. “Para a tua irmã...” Recebeu a oferta a medo, sem coragem para agradecer. Murmurou apenas: “Daqui a bocado trago a renda.” E fugiu a sete pés para São Romão. “Deixa lá a renda”, gritou-lhe a jovem a despedi-lo. Tinha voz áspera, de mando. Guida e quase toda a gente de boas famílias faziam gala num tom áspero de voz.¹⁴

A partir de tal instância, o jogo que foi explicitado pelas estratégias do menino ganhará substância na seqüência temporal estabelecida pelo enredo a fim de que a

¹³ Benjamim Abdala Junior, ao analisar a escrita de cunho neo-realista dos romances de Carlos de Oliveira e Graciliano Ramos, tece o seguinte comentário acerca do processo apelativo da escrita, efetivado por meio de uma codificação estilística: “o leitor é levado a decodificar o signo ligando-o dialeticamente ao contexto e à situação em que se encontra, procurando surpreender um novo valor. Não acrescenta propriamente alguma coisa a mais à palavra, mas ultrapassa o plano do léxico estabelecendo relações, oposições e hierarquizações que interagem dinamicamente com seu sistema de expectativas. A decodificação é pluridimensional, não se conformando à mera justaposição; é ideológica e permite ao emissor, no percurso do sentido, mostrar fatores de sua consciência social e redimensionar a do leitor.” (ABDALA JUNIOR, 1981, p. 103). Sob tal perspectiva, o ato de negociar a renda assume um caráter ideológico que ultrapassa a simples esfera mercadológica. A partir do núcleo da escrita aí estabelecido, somos levados a redimensionar o conceito de venda e compra à luz das forças sociais antagônicas que promovem um teor conflitivo. Daí figura a necessidade da breve, porém eficaz, reflexão do menino, que busca bom êxito em sua tarefa de comercialização.

¹⁴ PIRES, op. cit., p.31

renda seja confeccionada, em uma metaforização da tentativa de sobrevivência por parte daqueles que vivem à margem da sociedade.

Cabe aqui a ampliação do tema: além da luta pelo sustento, Ernestina também irá exteriorizar um engajamento de ordem moral, conforme veremos mais adiante. Entregar a renda a tempo tornar-se-à uma questão de honra, uma tomada de ação típica de muitos indivíduos que, a exemplo da personagem, sofrem alguma forma de exclusão social, mas primam pela manutenção da palavra assumida. Neste sentido, a luta ganha mais força, e concede maior tensão ao enredo.

Eis, portanto, uma importante manifestação do enfoque ideológico, porque, se à leitura em primeiro nível basta a aproximação à realidade, ao exercício interpretativo exige-se o contínuo olhar crítico, e a análise da mensagem subjacente ao próprio texto.

Considerando-se, pois, a proposta de uma leitura de expansão, as questões apresentadas acima concentram melhor o seu valor metafórico, que é uma condição sine qua non para o deciframento da obra cardosiana, a partir de elementos de uma análise estrutural capaz de oferecer os subsídios iniciais para o estudo do processo narrativo. No nível da história, a análise da narrativa leva-nos sempre a questionar de que modo tal história introduz e, posteriormente, desenvolve um conflito.

Simultaneamente, o processo de leitura deve ir além, pois uma análise mais criteriosa subte uma relação do ser com o mundo, que não é apenas o reflexo das ideologias presentes em tal interação. Essencialmente, a análise aqui desenhada é proposta conjuntamente pela experiência individual e coletiva em

espaços representacionais e, sobretudo, pelo estudo do texto literário, cujo papel é refletir sobre a realidade artisticamente.¹⁵

Com o discernimento desse processo, uma análise inicialmente estrutural aplicada ao episódio da negociação da renda abrange, ao mesmo tempo, o movimento do texto e o seu conflito.

Daí resultará um retrato vivo da realidade em recorte, no momento da narrativa em que a construção do discurso estará em consonância com o desenrolar da ação supostamente real: a tessitura do texto e a confecção da renda.

No nível do discurso, a literatura de certo modo reencontra sua função enquanto arte; o tempo da narrativa não contempla apenas o aspecto histórico-social, mas é também um instrumento pelo qual a mensagem não é apenas narrativa, mas também estética.

Assim, tem-se realmente a impressão de que o fio temporal do discurso não pode romper-se. Pelo contrário, sua tessitura se fará sempre nova, apontando para a

¹⁵ Para que possamos aprofundar a questão, recorremos à crítica de Tzvetan Todorov: “Se opusermos uma abordagem interna da obra literária a uma abordagem externa, a análise estrutural estará do lado da interna. Essa oposição é bem conhecida dos críticos literários, e Wellek e Warren a colocaram na base de sua *Theory of literature*. É, portanto, necessário lembrá-la aqui, pois ao qualificar a análise estrutural da teórica, aproximava-se aparentemente daquilo que se chama habitualmente de ‘externo’ (num uso impreciso, ‘teórico’ e ‘externo’, de um lado, ‘descritivo’ e ‘interno’, de outro, são sinônimos). Por exemplo, quando os marxistas e os psicanalistas tratam de uma obra literária, não estão interessados no conhecimento dessa obra ela mesma, mas no conhecimento de uma estrutura abstrata, social ou psíquica, que se manifesta através dessa obra. Essa atitude é pois, ao mesmo tempo, teórica e externa. Por outro lado, um New Critic (imaginário), cuja abordagem é visivelmente interna, não terá outro objetivo senão o conhecimento da obra ela mesma; o resultado de seu trabalho será uma paráfrase da obra, que pretende revelar seu sentido melhor do que a obra ela mesma. A análise estrutural é diferente de cada uma dessas duas atitudes. Não se satisfaz com uma pura descrição da obra, nem com sua interpretação em termos psicológicos ou sociológicos, ou mesmo filosóficos. Em outros termos, a análise estrutural da literatura coincide (em grandes linhas) com a teoria da literatura, com a poética. Seu objeto é o discurso literário mais do que as obras literárias, a literatura virtual mais do que a literatura real”. (TODOROV, 2003, grifos do autor)

composição do romance que oferece uma idéia precisa do estilo complexo do autor, que seria expandido em seus romances posteriores.

Convém ressaltar novamente que *O Anjo Acorado* é o romance inaugural de José Cardoso Pires, e portanto, podemos conjecturar que há traços de uma escritura moldada pelo autor contista. Justamente por ser um tipo de narrativa voltada para objetivos bem definidos, o conto apresenta como chave para o seu entendimento a concentração da trama à luz de suas próprias leis internas, que o singularizam diante de outros tipos de narrativa.

Tal explicitação pode advir do fato de que a construção do conto está intrinsicamente associada à sua extensão, embora essa peculiaridade por si só não seja o princípio maior de caracterização do gênero textual. Obviamente, há uma limitação sobre a ação, as personagens, o espaço e o tempo, considerando-se que o conto assume um maior rigor na seleção de dados a serem apresentados ao leitor, em um direcionamento mais preciso no interesse a ser despertado na história.

Contudo, se o núcleo gerador do eixo narrativo que encontramos no romance em questão, bem como de suas micro-histórias, parece ter suas raízes no conto, a progressão do enredo requer uma estrutura mais complexa que possa contemplar uma ampliação de metáforas e de ideologias.¹⁶

¹⁶ Consideramos as palavras de Armando Moreno: “A mensagem constitui o elemento vital do conto, entendendo-se por mensagem aquilo que o autor quer dizer, mais do que aquilo que diz. Não se trata, evidentemente, de uma definição mas de um conceito que tem por ângulo de visão o emissor. (...) Do ponto de vista do receptor, a mensagem pode fazer parte da impressão com que o leitor fica após a leitura – é, provavelmente, um dos seus componentes.” (MORENO, 1987, p.154, grifos do autor). Analisando o *modus faciendi* da literatura cardosiana, cabe aqui um olhar mais refinado acerca do conto visto como fonte geradora da escritura. Podemos pensar que as várias mensagens de cunho estético-social transmitidas pelo contista José Cardoso Pires vão além das delimitações do conto enquanto gênero e apontam para uma sistematização mais complexa, que pode encontrar sua manifestação no romance, por exemplo. De certa forma, a reflexão de Armando Moreno ilumina a temática em questão e põe em evidência a transitoriedade do autor contista para o romancista.

Eis-nos no centro do fenômeno estético criado por José Cardoso Pires: temos sempre a sensação de um progresso, de uma se uma nova proposta de leitura à luz da associação de elementos estilísticos, sociais e também intimistas.

E, por trás deste conjunto que nos é desvendado, percebemo-nos diante de um mundo inconsciente de reações às condições externas. Com o discurso, aderimos a uma experiência que não é mais aquela exteriorizada por uma história; neste nível, não são os acontecimentos narrados que assumem maior significação, mas a maneira pela qual o narrador nos faz conhecê-los, assim como acontece na literatura cardosiana.

Neste processo de releitura, o enredo já não representa o eixo gerador de sentido do romance, uma vez que o objeto referido pela palavra parece passar dele para dentro do discurso.

Tal perspectiva faz com que a realidade interna do discurso pareça mais significativa do que a referência exterior, e as personagens passam a ser caracterizadas não pelo que são, mas pelo que fazem, isto é, pelas relações entre si e com o mundo.

É sob tal óptica que destacamos a presença de Ernestina no excerto a seguir, cuja atividade incessante busca, em última instância, superar as adversidades que a impedem de cumprir sua obrigação, mais de ordem moral do que propriamente comercial.¹⁷

¹⁷ Segundo Alexandre Pinheiro Torres, “factos, objectos, parecem tornar-se donos das personagens do Naturalismo. Ora a grandeza do homem residirá (pensa o Neo-Realismo) na segurança com que este possa transformar a sua condição-de-servente em condição-de-amo dos objectos. Tratando-se por conseguinte, de um realismo dinâmico, não há para ele imobilismo. Tudo na natureza ou na sociedade existe em perpétua mudança. A actual fase histórica que atravessamos é, como todo e qualquer fenómeno que na natureza se observe, puramente transitória duma transitoriedade que

“Ainda lá estão, minha mãe?” Ernestina manjava os bilros com toda a alma. Faltavam-lhe duas aranhas e um cheio; meia hora de trabalho, pelo pior. Se a luz não estivesse tão fraca Ernestina daria a renda por acabada muito mais cedo. Com a noite a crescer a olhos vistos e sem poder vir trabalhar para a rua, preocupada em não perder mais tempo, custava-lhe a despachar-se. Enervava-se. De instante a instante esperava ouvir o barulho do carro. “Ainda lá estão, minha mãe?” A mãe encontrava-se à porta de casa, agachada à maneira dos mouros. Estava de guarda à única rua do casal por onde haviam de passar os dois viajantes quando se dirigissem para a estrada.¹⁸

A partir do fragmento, convém ressaltar que em *O Anjo ancorado* não há narrativa sem micro-narrativas, que não há história sem micro-histórias. Os núcleos temáticos se estabelecem, de certa forma, à luz da composição das personagens, que é marcada por uma série de tensões individuais ou sociais.

Dadas essas premissas, se podemos afirmar que a mensagem do romance surge pelo desdobramento de conceitos sociais e ideológicos, devemos também ressaltar que a coerência de um fragmento temático está ligada principalmente à sua intencionalidade. Mais especificamente, convém dizer que a plena significação de um recorte textual, que se torna uma micro-história, corresponde ao processamento

poderá às vezes disfarçar-se do permanente, por falta apenas de perspectiva do observador. Caminha-se, pois, para um novo tipo de sociedade, estruturada em novas bases.” (TORRES, 1977). O processo de confecção da renda confere à personagem um ato essencialmente metafórico. Em última instância, a ação de Ernestina exterioriza sua luta contra o estado permanente de exclusão e miséria, não mais como mera observadora. Na verdade, Ernestina tenta impulsionar um “realismo dinâmico” que venha a surgir como resposta ao imobilismo arraigado no cenário social, iniciativa esta que se opõe à concepção de mundo de João e Guida. Ernestina, enquanto sujeito, está muito acima de seu próprio objeto, acredita na ação e, sobretudo, no árduo processo que subjaz às transformações de ordem social.

¹⁸ PIRES, 1964, p.131-132

e à interpretação de elementos externos em consonância com a ativação de conflitos internos nas personagens.

Na literatura de José Cardoso Pires, esse processo é essencial para uma leitura decifradora, pois revela o indivíduo e a coexistência das histórias pessoais, e a História como destino comum às diferentes classes sociais.

Igualmente significativa é a ideologia de sobrevivência a ser revelada na luta contra o tempo. Ernestina, ao tear a renda, traz à tona a metáfora da condição de estar inserido em uma sociedade onde o ócio e o trabalho coexistem.¹⁹ A visão de mundo que se desprende do texto apresenta uma interpretação expandida da realidade, e o desequilíbrio nas relações do sujeito com o mundo e as tentativas de reencontrar o equilíbrio constituem a própria essência dessa imagem.

No excerto em questão, podemos destacar o aspecto reiterativo da construção linguística, que apresenta fluidez no núcleo que ela configura. A linguagem acentua o movimento, caracterizado pelo número significativo de verbos no pretérito imperfeito, e por isso ficamos divididos entre ler o trecho como expressão de um fato passado ou como expressão de um desejo a ser realizado.

Essencialmente, eis aqui uma nova manifestação do jogo no discurso como reflexo ideológico; a exteriorização da crise individual deve ser considerada na

¹⁹ A fim de expandir a questão, inserimos aqui o pensamento de Roland Barthes sobre a semântica do objeto e sua significação do mundo contemporâneo: “geralmente definimos o objeto como “alguma coisa que serve para alguma coisa.” O objeto fica, por conseguinte, à primeira vista, inteiramente absorvido numa finalidade de uso, naquilo que chamamos de função. E, pelo fato mesmo, há, espontaneidade sentida por nós, uma espécie de transitividade do objeto é o homem agindo sobre o mundo, modificando o mundo, estando no mundo de maneira ativa; o objeto é uma espécie de mediação entre a ação e o homem.” (BARTHES, 2001, p. 208). A renda, enquanto objeto em processo de confecção, carrega em si, portanto, a ação metafórica de Ernestina agindo sobre o mundo, perspectiva esta que dá maior embasamento às considerações apresentadas à página 11.

amplitude de um conflito que também é da sociedade, e a forma dada à linguagem do texto mediatiza, por meio da particularidade estética, a expressão da subjetividade singularizada, que representa, em última instância, a síntese de uma totalidade.

Entender um discurso nestas proporções é, portanto um processo que corresponde à plena revelação do mundo ali em recorte. Mais especificamente, assimilar um discurso compreende uma associação entre a forma como dominamos os conhecimentos do mundo e os valores que nos são representativos dessa visão, responsável pelos novos valores que emergem do núcleo temático.

Logo, quando se estabelece uma interação com a escritura cardosiana, quando se vai à busca de sua gênese, opera-se uma articulação pautada na essência da legibilidade, aqui não mais com o sentido da simples decodificação do corpus lingüístico que da consistência ao texto, mas sim com a capacidade do leitor estabelecer relações de significado e, sobretudo, de interagir com o texto, principalmente sob o prisma discursivo-ideológico.

Nessa proposta de diálogo com o núcleo narrativo no nível do discurso, o jogo sintático concretiza e intensifica a força do desejo de finalizar a renda. O fragmento sugere um micro-processo metafórico que traz imagens reveladoras de um estado subjetivo, mas ao mesmo tempo continua sendo um recurso que, em última instância, direciona o olhar do leitor para o cenário acentualmente social:

Da porta de casa, a mãe da rendeira vigiava o genro e ia-se voltando para dentro:

“ainda lá estão. Ainda lá estão.”

Os bilros dançavam nos dedos de Ernestina. Sentada ao rolo, à luz do janelo esconso, trabalhava e apurava o ouvido constantemente.

“Minha mãe...”

“Ainda lá estão, mulher.”

Da moça para a mãe, da mãe para o genro, do genro para o descampado armou-se uma cadeia que atravessava São Romão. A taberna fazia as vezes de posto avançado como na tropa, e de lá se distinguíam os vultos dos forasteiros mexendo-se à volta do carro.

Dizia o marido de Ernestina para o tendeiro:

“Estão de abalada.”

E o tendeiro para o marido de Ernestina:

“Faz falta aqui um caminho que ligue à estrada.”

Os do carro arranjavam-se para a partida. A jovem Guida pouco ou nada fazia. Acompanhava-se as arrumações com o silêncio vago das pessoas assistindo aos preparativos dum amigo que se ausenta. Estava assim, preocupada, pois devia rodear algum forte pensamento, como insecto rodeia à luz. A luz ou a gota de veneno.²⁰

No texto, o correlato de uma enunciação prefigura a correlação seguinte, construindo gradativamente a tensão do núcleo, ou seja, a confecção da renda e sua entrega.

Essas combinações levam à visão reveladora da realidade que tende a uma síntese baseada na analogia entre o movimento interno e externo do fragmento, que se articula durante o processo de leitura.

De fato, a análise que vai além da estrutura de superfície do texto se torna a condição para que o processo de criação se transfira para o domínio do leitor. Daí a

²⁰ PIRES, op. cit., p. 133-134

importância da análise da tessitura também metáfora do fragmento, uma vez que ela evidencia as analogias no nível frástico e serve ao propósito de atestar a mensagem discursivo-ideológica presente em todo o romance.²¹

A propósito, a fim de explicitar o movimento que o excerto sugere, é conveniente assinalar alguns aspectos na depreensão dos recursos de estruturação textual, enumerados panoramicamente a seguir.

Coesão recorrencial

Paralelismo: “ Da moça para a mãe, da mãe para o genro, do genro para o descampado armou-se uma cadeia que atravessava São Romão.”

Coesão Sequencial

Correlação dos tempos verbais (utilização de verbos no pretérito imperfeito para introduzir o discurso direto):

“Dizia o marido de Ernestina para o rendeiro:

“Estão de abalada.”

²¹ A escritura do fragmento em destaque favorece uma reflexão mais complexa acerca do discurso e da enunciação, que surgem como um dos instrumentos de simulacro da realidade: “o discurso, em sua realização romanesca e fictícia, e também cotidiana e funcional, alterna constantemente as debragens e as embreagens, variando seus registros e seus modos de sucessão: o enunciador instala, por exemplo, uma personagem, que ele coloca num universo ao mesmo tempo espacial, temporal e actorial (debreagem), ele a faz falar (embreagem interna), introduz em seu discurso outras personagens (debreagem de segundo grau), que por sua vez podem tomar a palavra (embreagem de segundo grau), etc. Percebemos então a arquitetura enunciativa do discursivo que se põe em ação. Está claro, por exemplo, que a atividade analítica da segmentação de um texto, que só faz explicitar a atividade natural do leitor, apóia-se nessas operações que regem as mudanças de isotopia. Quando comandam isotopias figurativas, elas permitem distinguir as clássicas unidades do discurso: a ‘narração’ se fundamenta em debreagens ou embreagens actanciais, a ‘descrição’ em debreagens espaciais e temporais, o ‘monólogo’ em uma embreagem actancial, o ‘diálogo’, em um jogo alternado de embreagens e debreagens pessoais, etc.” (BERTRAND, 2003. p. 94, grifos e parênteses do autor)

E o tendeiro [dizia] para o marido de Ernestina,
 “Faz falta aqui um caminho que ligue à estrada.”

Disjunção exclusiva: “A jovem Guida pouco ou nada fazia.”

Conjunção: “A taberna fazia as vezes de posto avançado como na tropa, e de lá se distinguíam os vultos dos forasteiros mexendo-se à volta do carro.”

Explicação: “Estava assim, preocupada, pois devia rodear algum forte pensamento, como o insecto rodeia a luz.”

Marcas modais

Advérbio modalizador: “Sentada ao rolo, à luz do janelo esconso, trabalhava e apurava o ouvido constantemente.”

Modos e tempos verbais (passado concomitante)

Pretérito imperfeito (considera-se a duração dos fatos): “Os bilros dançavam nos dedos de Ernestina.”

Pretérito perfeito (considera-se o limite da duração: o fato está acabado): “Da moça para a mãe, da mãe para o genro, do genro para o descampado armou-se uma cadeia que atravessava São Romão.”

Sendo a linguagem um ato, todo enunciado é marcado por um modo de ação e de interação, responsável pela configuração de mecanismos de persuasão. Por isso,

as modalidades são tidas como parte da atividade ilocucionária, reveladoras da postura do narrador em relação ao enunciado que produz.

A análise do excerto revela o grau de complexidade que marca a escritura do romance. Mais importante, os operadores do discurso enumerados acima vão determinar o modo como se processam as informações e as relações argumentativas que elas vão constituindo conforme o texto progride, e essas relações estão ligadas às condições da subjetividade da enunciação.

Como consequência, a representação dialética não surge aqui apenas como instrumento de revelação da realidade, numa certa perspectiva ideológica; ao mesmo tempo, ela aparece, de certa forma, como reconceptualização do gênero narrativo, uma vez que a conjugação tempo / ação / espaço assume maior complexidade na construção do episódio.

Um dos aspectos mais significativos de tal unidade é a relação entre o tempo da narrativa e o tempo do real, que se expressa pela forma como o narrador utiliza o tempo gramatical dos verbos.²²

Através dos tempos dos verbos, o narrador trabalha, de certo modo, o tempo do real, como um artista trabalha a matéria-prima, de onde deve conceber sua obra. Poderíamos chamar *tempo figurativo* a maneira pela qual o narrador se esforça em representar para o leitor o tempo do real, através dos tempos dos verbos. Assim

²² Estamos aqui na esfera dos mecanismos de textualização, entre eles a coesão verbal: “ Os mecanismos de coesão verbal asseguram a organização temporal e/ou hierárquica dos processos (estados, acontecimentos ou ações) verbalizados no texto e são essencialmente realizados pelos *tempos verbais*. Entretanto, essas marcas morfológicas aparecem em interação com outras unidades que têm valor temporal (advérbios e organizadores textuais, principalmente) e, além disso, sua distribuição depende dos tipos de discurso em que aparecem.” (BRONCKART, 1999, p.127, grifos e parênteses do autor). A interação com outros recursos de estruturação textual foi ilustrada no fragmento em estudo.

acontece a metáfora do fio: a escritura. Sob o prisma da imagem especular da luta individual e social, Ernestina tece a renda; o narrador, o fio do enredo.²³

Entre as várias micro-histórias que compõem o romance, a visita a São Romão entrelaçada com o episódio da renda assume a condição de fio condutor do enredo. É a partir de uma tarde repleta de digressões, pensamentos, ócio e lazer por parte de João e Guida e pela luta de Ernestina buscando o próprio sustento, que a narrativa se encarrega de exhibir a ideologia de oposições.

O mundo do ócio e do vazio existencial, bem como o da luta infrutífera, aparece como o reflexo ou a reprodução simétrica do mundo real; o narrador mostra-nos um jogo de existência numa concentração narrativa que passa a ser o traço fundamental de sua caracterização.

E é justamente a partir deste arcabouço narrativo que outros episódios são agregados, expandindo assim a excelência da obra enquanto depositária de uma rede de imagens metafóricas que se entrelaçam e que compõem um verdadeiro mosaico de reflexões acerca da sociedade ali representada.

A totalidade da leitura em *O Anjo Acorado* só se deixa sistematizar abstratamente. Sem dúvida, esse sistema abstrato é justamente o fundamento último sobre o qual tudo se constrói como retrato do mundo objetivo e da interioridade do mundo subjetivo. O desenvolvimento da análise, neste sentido,

²³ Conceição Neves Gmeiner, ao abordar a arte, linguagem e poesia sob a óptica de Martin Heidegger, faz a seguinte consideração: “a linguagem é, mais que uma característica do homem, um acontecimento (Ereignis) que define a condição humana. O acontecimento dá-se num momento determinado. Pela linguagem, abrigando o Ser no determinado momento da manifestação, do acontecimento, o homem vive a sua História, faz-se História, percebendo-se como História que sua temporalidade determina.” (GMEINER, 1998, p. 136). Ao estabelecer-se a rede dialógica entre as falas das personagens no núcleo questão, metáfora maior da ação de Ernestina, a escritura recria o próprio acontecimento, não sendo uma mera representação linguística. É a história que, em seu micro-recorte, aponta para uma macrovisão da História, portadora de conflitos individuais e coletivos.

permite esclarecer outros aspectos do romance, e torna-se outra opção possível para a nossa leitura.

Paralelamente, buscando um prisma mais concreto, sabemos que a ficção é constituída pelas ações, efetuadas pelas personagens, num determinado universo espaço-temporal. A definição de intriga, como elemento necessário a toda ficção, juntamente com as ações, como unidades que se integram a ela de uma maneira precisa, pode ser representada em um esquema canônico da narrativa composto por cinco grandes etapas:

Estado inicial > complicação > dinâmica > resolução > estado final

À luz de tal progressão, a narrativa se definiria então como a transformação de um estado em um outro estado. Essa transformação é constituída por um elemento que desencadeia o processo, pela dinâmica que efetua e por outro elemento que encerra o processo de transformação.

No intuito de construir uma hipótese interpretativa comparando o estado inicial e o estado final, podemos aplicar o esquema apresentado ao eixo central do romance:

Estado inicial: a visita ao povoado (João e Guida)

Complicação: a negociação da renda (menino)

Dinâmica: confecção da renda x “prazo” de entrega (Ernestina)

Resolução: a renda não é entregue

Estado final: a saída do povoado

Em princípio, a esquematização de tais etapas narrativas pode parecer um tanto redutora no contexto geral do presente estudo, mas ao mesmo tempo faz jorrar uma série de sentidos que se entrelaçam sucessivamente, e seu movimento está na gênese do efeito estético.

Tal questão também contempla a reminiscência de traços característicos do conto, no sentido de uma amostragem, como um flagrante ou instantâneo, pelo modo como vemos registrado literariamente um episódio singular e representativo.

É assim que a nossa leitura deve iluminar o sentido que subjaz às estruturas do primeiro nível do texto; contextualizada no interior das relações sociais, a mensagem mimetiza a realidade. Como consequência, a progressão da leitura nos obriga a manter, em nosso horizonte, a presença concreta da alienação e da exclusão que são reveladas.

Voltemos à dinâmica do texto. Veremos que a expansão da imagem continua, impressa na marcação incisiva do discurso e na expressão imediata das personagens:

Ligaram o rádio. Quando o automóvel arrancou, o perdigoto encolheu-se ainda mais nos dedos de Guida. O deserto estremeceu, a rua de São Romão sobressaltou-se.

‘Senhora’, gritou o marido da Ernestina a avisar a sogra.

‘Ernestina’, gritou a sogra para dentro de casa.

‘‘Olho vivo’’, gritou o velho do pinhal, debicando o pacotinho de açúcar.²⁴

²⁴ PIRES, 1964, p.143-144

A tessitura do excerto revela a estratégia de um jogo: as personagens aparecem alinhadas, atentas à saída de João e Guida, e assim participam da luta de Ernestina. Assim como a renda é confeccionada pelo entrelaçamento de linhas, o texto surge a partir de frases justapostas que ilustram um núcleo de tensão – a finalização e a entrega da renda.²⁵

Em um nível mais abrangente, o texto literário desdobra-se a todo momento em um metatexto latente, portador de um sentido mais abstrato a ser decodificado. Uma instância particularmente significativa é a intencionalidade como fator determinante da literariedade, já que é em virtude de uma intenção literária que o discurso se metamorfoseia em um estado específico de linguagem em que o processo da significação conta mais que o significado ou o referente.²⁶

Com efeito, é no relevo conferido à construção do discurso que somos levados a identificar o fio condutor do romance e sua manifestação no campo ideológico.

Ernestina finaliza a renda e o narrador, no nível da trama, a escritura. O eu e a instância narrativa parecem se mesclar. O enredo acabará. Entretanto, a imagem metafórica da renda continua, bem como a mensagem social que ela transmite. É assim que a recepção do texto pelo leitor deixa transparecer tal momento constitutivo em sua definição:

²⁵ “O discurso não é uma grande frase nem um aglomerado de frases, mas um todo de significação. Nesse sentido, a frase deve ser entendida como um segmento do discurso – o que não exclui, evidentemente, que o discurso possa ter, em certos casos, a dimensão de uma frase. Considerado como totalidade, o discurso é constituído pela enunciação.” (FIORIN, 1999. p.30)

²⁶ “O fato de a linguagem significar implica que há conexão entre os signos linguísticos, as representações mentais e o mundo exterior. A problemática da intencionalidade supõe que essa conexão tenha como fundamento as próprias representações” (AUROX, 1998, p. 224-225).

Entraram de rompante na aldeola. A meio da rua saltou-lhe o garoto dessa tarde, a acenar com o embrulho da renda. Nem afrouxaram. Da janela, a Ernestina, e da porta, a mãe, ambas viram o pequeno espalmar-se por inteiro contra uma parede para não ficar esmagado. De toda a parte correu gente a ampará-lo:

‘Tu magoaste-te, menino?’

Mãe, irmã, vizinhas e tendeiro, não houve quem não ficasse atordoado, como se o automóvel, ao passar, lhes tivesse aberto o chão debaixo dos pés.

‘Selvagens’, murmurou o taberneiro, virando-se para o belo carro vermelho que ia longe, na estrada. ‘Selvagens’, berrou logo a seguir, com toda a raiva que havia nele.

O carro já não era vermelho nem pardo, era uma sombra a correr atrás de dois focos malditos de luz.

‘Selvagens, ouviram? Selvagens. Cães, refinados cães.’

Dentro de casa, encostada ao rolo de bilros, Ernestina apertava a renda nos dedos. Chorava em silêncio.²⁷

Com base no esquema canônico da narrativa, proposto anteriormente, chegamos ao estado final do texto. Os operadores de síntese numa narrativa se mostram como infinitos potencialmente: segundo a perspectiva sob a qual se coloque o leitor, o sentido varia, pois é reconstruído à luz da diversidade do discurso narrativo.

Podemos nos ater a operadores de ordem psicológica (a intenção do autor, seu foco existencial, os temas abordados), ou mesmo sociológica (sua óptica no universo das relações sociais e das ideologias); mas podemos situar-nos, de certo modo, em operadores internos ao texto: os modos de sua organização, seus particularismos, seus sintagmas e paradigmas narrativos, etc.

²⁷PIRES, op. cit., p. 147-148.

Nenhum ângulo ou centro é incompatível com outro; uma vez que a história da leitura seja a história desses sucessivos pontos de vista a partir dos quais se lê, dessas sucessivas tomadas de posição dos leitores, o essencial é a consciência de que, justamente, esses pontos e esses centros são múltiplos. Na verdade, o essencial não é utilizar vários prismas de abordagem; o essencial é talvez a transição de um prisma para outro.

Nesse movimento, que é o modo de articulação de um sistema com outro e que só pode estabelecer graças ao olhar do leitor, reside a propriedade para a análise de um sistema de leitura que visa revelar a mensagem estética e social no seu nível mais abstrato.

O discurso literário é um fenômeno ultra-discursivo e transgressivo, um discurso sobre o discurso. Pensando assim, o texto cardosiano é aquele que exprime a sua condição, pelo fato de dialogar consigo mesmo - de se voltar sobre si – e de encontrar razão de ser no seu próprio movimento.

Sujeito e objeto são simulacro, ficção, escritura. Toda a construção da narrativa em José Cardoso Pires tem como finalidade aproximar texto e leitor, personagem e escritor, narrativa e narrador. Todos se confundem no fim, em forma de uma “renda dialógica”, na qual se entrecruzam, ao mesmo tempo, o discurso reportado, o enquadre metalinguístico e a retórica persuasiva.

CAPÍTULO II

O cavaleiro era o galaroz da história, ela a marafona que fuma.

*Era um velho entre o mar e a terra.
(José Cardoso Pires, O anjo ancorado, 1964)*

II – REMINISCÊNCIAS DO CONTO: A GÊNESE DO ROMANCE DESANCORADO

A partir do fio condutor que constrói o enredo em *O Anjo Ancorado*, - a visita de João e Guida a São Romão – outros episódios paralelos são incorporados a esse núcleo, inclusive na forma de flashbacks, ampliando o significado do romance numa correlação de imagens enredadas pelo esquema narrativo, que sempre conduz o leitor a uma visão da macro-estrutura da obra. Logo, a leitura nunca se completa a partir de recortes isolados, mas sim por meio de um encadeamento de núcleos narrativos, que revisita e expande imagens e conceitos apresentados a priori.

Feita tal consideração, de suma importância no prosseguimento deste estudo, passemos à análise da passagem que sucede uma seqüência de flashbacks apresentados durante a permanência de João e Guida no vilarejo: o episódio do velho e do perdigoto, no início do capítulo XV.

Em um primeiro momento, o parágrafo introdutório parece sugerir uma síntese da micro-história a ser desenvolvida, levando o leitor a conhecer elementos que serão desenvolvidos posteriormente:

Andava naquelas paragens um velho muito velho que corria atrás dum perdigoto sem conseguir deitar-lhe a mão.²⁸

De início, temos a impressão que a leitura introduz uma historieta de ficção, contudo, um sugestivo caráter alegórico vem à tona. Os verbos que dinamizam a ação do episódio, como veremos ao longo da análise, expressam, em sua maioria, o

²⁸ PIRES, 1964, p. 89

aspecto imperfectivo, ilustrando os fatos em seu desenvolvimento e revestindo-os de uma certa temporalidade que atualiza a reconstrução do episódio no ato da leitura.²⁹

Posto desse modo, entendemos que estamos diante de uma importante faceta da escritura abstrata de José Cardoso Pires: a arquitetura do texto se renova, e neste processo aderimos ao exercício da releitura do *status quo*, que nesta perspectiva, metaforiza a luta pela existência alegoricamente.

A caracterização inicial da personagem – “um velho muito velho” – assenta-se fundamentalmente em um artifício estilístico que, ao mesmo tempo singular, reitera a condição do habitante do povoado em sua essência; o sintagma acima, além de ser uma marca, cronológica, torna-se um detalhe estratégico na descrição da personagem que apresenta um mecanismo criado, e provavelmente perpetuado, para garantir a sobrevivência, metaforizado na caça ao perdigoto.

Portanto, o velho, que no episódio não recebe um nome, mas que é apenas apresentado por meio de sua caracterização, adquire por assim dizer um valor

²⁹“Examinemos agora o imperfeito da ficção. Suponhamos que a sentença “O Sr X estava em viagem” esteja contida num romance. Percebemos imediatamente que mudou completamente seu caráter. Não mais podemos fazer a pergunta pelo ‘quando’, nem no caso de ser mencionada uma data, digamos o verão de 1890. Com ou sem indicação de data, eu sei, pela sentença do romance, não que o Sr. X estava em viagem, mas que ele está em viagem. O mesmo ocorre com a sentença sobre Frederico, o Grande, quando a encontramos num romance. E isso embora se trate de uma personalidade histórica, cuja existência real, uns 200 anos atrás, seja do nosso conhecimento. A sentença no romance “O rei tocava flauta todas as noites” também não nos comunica que ele tocava, mas que ele toca agora. A sentença, na *Geschichte Friedrichs des Grossen* (História de Frederico, o Grande), de Jugler, que segue à narração dos saraus noturnos: “a determinada hora, entrava na sala de música com as partituras debaixo do braço, e distribuía as partes...” manifesta este fato com nitidez: como proposição da obra histórica ele comunica ocorrências passadas, como sentença de romance, descreve uma situação “presente”. A forma gramatical do imperfeito perde a sua função de nos informar sobre o passado dos fatos comunicados”. (HAMBURGER, 1975, p. 49-50, grifos da autora)

absoluto, pois configura o significado real de sua presença enquanto metáfora de perpetuação do *status quo*.

Para uma descrição exata de tal processo, é interessante ressaltar a maneira como o narrador evidencia os atributos da ave, fator este que contribui para um maior adensamento da imagem metáforica aqui introduzida:

Desde o pinhal, onde o tinha levantado, que o pobre homem vinha numa perseguição encadeada, desejoso de agarrar o pássaro e de o comer. Onde o animal ia buscar forças para tão dura luta não adivinhava o velho, que o via arrastar-se, papo fora, papo dentro, mais morto que vivo. Mas era um perdigoto lutador, honra lhe fosse feita. Deixar-se apanhar não era com ele.³⁰

Assim como a figura do velho foi construída de forma peculiar, surge também no excerto um aspecto específico quanto à caracterização da ave, descrita como um “perdigoto lutador”. Nesse sentido, há um certo critério na seleção do adjetivo, conferindo à escritura um teor figurativo, advindo de tais pormenores que ampliam o sentido do próprio texto.

Acrescente-se a isso uma questão não menos importante: o termo “lutador” remete-nos, de certo modo, a uma conceituação alusivo à categoria humana; portanto, parece-nos que há uma relação intrínseca entre o caçador e a caça no tocante à sua atuação no enredo, pois ambos surgem como personagens que irão agir impulsionadas pela sua característica mais acentuada, sugerida pelos recortes da micro-narrativa aqui apresentada.

³⁰ PIRES, op. cit., p. 89

Um esclarecimento desses mecanismos pode ser melhor obtido quando buscamos índices na escritura que irão desvelar aspectos imprescindíveis à ampliação do significado do episódio. É, por exemplo, o que surge a partir do seguinte enunciado:

O que eu envelheci do outro ano para cá. O que eu envelheci.³¹

Estamos diante de um fragmento ilustrativo de um processo crescente de problematização. Além da marca cronológica, mais evidente, o tempo também promove uma leitura ideológica dessa fala, que remete para os fatores externos responsáveis pela aceleração do processo decadente de envelhecimento físico – e também social, diríamos.

A exemplo de outras personagens do romance, o velho surge como sujeito semi-dizimado, fazendo de sua luta um ritual, instituído a partir de sua necessidade de sobrevivência, que possa favorecer um ganho qualquer, mesmo que insuficiente para o momento.

De modo similar ao episódio do menino que negocia a renda, a personagem também arquiteta uma espécie de plano estratégico para capturar a ave: trata-se, novamente, de um núcleo textual que imprime um dos aspectos temáticos da obra em sua própria gênese escriturística, prática esta comum ao estilo cardosiano:

Corria descalço. Em cada mão levava sua pedra, mas, uma vez no areal, decidiu guarda-las para se defender de qualquer rapazola que lhe quisesse disputar a caça. Também evitava atirar pedradas muito fortes ao perdigoto com receio de o afugentar

³¹ PIRES, 1964, p. 90

tanto que nunca mais lhe pusesse a vista em cima. Queria-o cansado e cansado havia de o ter. Depois, sim, falassem-lhe.³²

Dessa forma progride o romance em suas várias dimensões as situações ganham gradativa complexidade e desenvolvem-se segundo um jogo aparentemente *in absentia*, metaforizado na própria trama que enreda os fatos. Como já afirmamos anteriormente, daí decorre que a leitura de um episódio é sempre alusiva à macro-estrutura do romance, revelando inclusive a repetição de mecanismos de enunciação – neste caso, a formulação de estratégias por parte do velho.

Se, por um lado, a fragilidade da personagem vai assumindo proporções significativas, por outro sua perspicácia no processo de caça vai sendo apurada, inclusive por meio de novos elementos que são agregados à situação inicial de conflito:

Duma vez viu-se obrigado a parar e a fingir que andava aos gravetos porque deu com um garoto a olha-lho da estrada, muito intrigado. Foi quanto bastou para o pássaro ganhar fôlego e vencer mais um bocado do areal.

“Se tu ganhas terreno, eu descanso”, disse o velho, não se sabe se mais atento ao perdigoto do que ao rapazola intrigado, “E se descanso, melhor fico para te alcançar em poucas passadas. Assim como assim, estou com curiosidade de ver quanto tempo te deixas levar ao sabor do vento”.

Enquanto o rapazinho não foi embora não quis sair donde estava. No areal não havia o perigo de perder o pássaro, tanto mais que o vento o empurrava no sentido do mar. Só temia que, na ânsia da

³² Ibid., p. 90

fuga, a avezita se deixasse levar até o precipício e se atirasse dali abaixo, confiada nas suas asas tenras”.³³

A citação ilumina o contraste estabelecido a partir da ameaça representada por um menino, que sugere o papel de oponente. Ao analisar esta célula narrativa, podemos afirmar que a possibilidade da disputa pelo perdigoto coloca novamente em evidência um dos aspectos centrais da obra, ou seja, o *status quo* que apresenta situações diversas aos anseios individuais ou sociais manifestados pelas personagens.

Vale dizer ainda que a instância de luta pela sobrevivência implica o surgimento de ameaças até mesmo em fatores externos aparentemente inofensivos, como em um menino à espreita da cena.

Tal aspecto promove uma outra particularidade quanto ao plano estratégico do velho, levando-o a refletir momentaneamente sobre uma possível mudança do contexto. Ao mesmo tempo, também nós somos convidados a discernir sobre um fator imprescindível para o entendimento da obra José Cardoso Pires: há um debruçar sobre a experiência humana em suas mais diversas instâncias, até mesmo nas micro-estruturas narrativas, fazendo com que a escritura não seja apenas representação do mundo ficcional, mas sobretudo depositária de um conjunto de conceitos que contribuem para a constante dissecação do universo empírico.

Enquanto leitores somos expostos a uma sucessão, quase que cinematográfica, de pormenores, fatos e cenas que refletem a pluralidade da significação e, conseqüentemente, seu movimento dialético.

³³ Ibid., p. 90-91

Na sequência do episódio, o perdigoto avança em direção às falésias na ânsia de fuga. De tal fato advém um foco temático que expande a tensão do ato da caça, tornando-se mais um índice da escritura que revela a ampliação de conceitos:

O pior era que este perdigoto estava a deixar-se ir muito para as falésias. Havia de arrepender-se quando já não tivesse nem força nem salvação.³⁴

Novamente a referência ao perdigoto reveste-se de uma perspectiva a partir do ponto de vista do humano; o narrador demonstra ter consciência da singularidade da personagem, e a explora gradativamente e em profundidade. Interessante sob tal aspecto é identificar a imagem que fragiliza o nexos com o mundo real: a ave parece demonstrar sentimentos, que empresta uma dimensão metafórica à cena, e por extensão, ao episódio, uma vez que tanto o velho quanto o perdigoto comungam da mesma situação de luta, atestando o poder inventivo do discurso e a literariedade do texto, promovendo-se novamente uma proximidade entre planos opostos.

Assim como o ato da caça progride e recebe uma carga maior de tensão, uma vez que a emergência é um traço definido no contexto, também no campo conceitual identificamos um crescimento em complexidade, fator este que faz surgir um novo foco de oposições:

E foi o que aconteceu. Sacudindo as asas ensaiou a primeira arremetida contra o vento, mas em vez de avançar a direito só conseguiu dar uma curva e vir ter pouco mais ou menos ao mesmo sítio. Inquieto, aos saltitos, tornou à caça. Pior: rolou pelo chão, mais cansado ainda. Não soltava um pio, um queixume,

³⁴ Ibid., p. 91

nada. O velho foi-se chegando a passos cautelosos, guardando sempre uma boa distância. “Não to dizia? Agora, ou eu ou o mar”.³⁵

O contexto aponta aqui indubitavelmente para uma decodificação do discurso sob outro enfoque ideológico que concentra em si o ápice da evolução do episódio. O perdigoto chega ao fim de sua fuga, restando-lhe apenas ser capturado; se a esta observação acrescentamos uma outra, relativa à importância que assume a leitura metafórica, diremos que na passagem transcrita, como em tantas outras, vem à tona uma perspectiva mais crítica do que descritiva, tendo em vista que a inexistência de opções projetivas para um estado mais promissor faz uma alusão ao contexto social retratado no vilarejo.

Logo, a focalização interna do fragmento em questão é particularmente adequada à expressão da descoberta individual e, metaforicamente considerada, coletiva acerca do status quo. Com esse temário, somos levados a refletir que tal exemplo de relação dialógica instituída explicitamente ao nível do próprio discurso literário alerta o leitor para a pertinência e para o interesse de conduzir, através da leitura, um trabalho de articulação dialógica do jogo textual.

É segundo esse modo de instituição de uma relação dialógica que procuramos evidenciar a história de uma existência, o esboço de uma imagem individual, a situação do eu (microcosmos) no mundo (macrocosmos). A questão põe-se nestes termos: lendo o episódio que se reveste metaforicamente, associamos a micro-história do velho e do perdigoto à trajetória individual e coletiva

³⁵ Ibid., p. 92

das demais personagens, cada qual em seu contexto, e paralelamente estabelecemos uma relação com um contexto maior, fruto da História que inspira reflexões.³⁶

O capítulo XV chega ao fim, apresentando o velho e a ave imóveis, na ponta de uma falésia. A partir de tal instância, terá início um novo ciclo de estratégias, mais complexas, a fim de que o perdigoto seja de fato capturado. Outro aspecto digno de nota vincula-se ao fato de o episódio estar justaposto ao relato da caça submarina de João (capítulo XVI).

O modelo de tal aproximação sintetiza a complexa dualidade entre as duas atividades, criticamente consideradas para que o mundo circundante de cada personagem deixe transparecer o *opus operatum*, fruto da decadência da história individual e social.

Prossigamos com a câmera narrativa que irá desvelar o que poderíamos classificar como desfecho do episódio da caça. Ecoando um viés que já observamos no início do episódio, o capítulo XVII apresenta, de imediato, uma caracterização ampliada da personagem – trata-se agora do “velho do perdigoto”, numa incorporação do próprio processo de caça. Neste sentido há sempre uma adequação da escritura à proposta da obra, numa relação de continuidade que se manifesta na recorrência de valores temáticos de luta pela sobrevivência.

³⁶ Seguindo essa linha reflexiva, somos levados a considerar que o discurso advindo da escritura em questão concebe outras instâncias de leitura, fator este imprescindível para uma compreensão mais sólida da obra cardosiana: “O texto é uma entidade complexa de discurso cujo caracteres não se reduzem aos da unidade de discurso ou frase. Por texto não entendo somente nem principalmente a escritura, embora a escritura ponha por si mesma problemas originais que interessam diretamente ao destino da referência; mas entendo, prioritariamente, a produção do discurso como obra”. (RICOEUR, 2000, p. 336)

Um outro modo de integração do sujeito ao seu ambiente merece cuidadosa atenção. O narrador trabalha a fusão entre o cenário exterior e o cenário interior, aproximação esta que resulta em uma dimensão intimista. Notamos, pois, que a imagem do mundo externo assume valor expressivo em sua confluência com processos subjetivos:

Durante todo este tempo não tinha feito outra coisa senão namorar o pássaro, sem se atrever a deitar-lhe a unha. Ouvia a ressaca lá no funco, vinte ou trinta metros por baixo dele, e pios de ave a rodearem-no.

Considerava-se Cuma da Terra, fora do mundo. Um homem suspenso numa palha, um homem que, à mais leve distração, nem a alma lhe aproveitava.³⁷

Aceita essa questão, o olhar dialético que aparece no excerto aponta também para uma problemática de ordem existencial, cujo reflexo é perceptível na frágil condição do velho. Ademais, é no rastreamento desse núcleo que encontramos uma relação de especularidade entre as personagens do episódio: a luta vincula-se primordialmente à questão da fragilidade e à possibilidade de perda, onde as limitações de ação surgem como o grande articulador das imagens principais.

É oportuno ainda mencionar que o texto que se constrói não se vale de ornamentos, nem de vocabulário requintado, permanecendo, entretanto, na esfera da dialética entre os resíduos da vida assim experimentada e da luta como semente portadora de uma integridade perdida.

³⁷ PIRES, 1964, p. 99

Tendo em vista a continuidade do processo que ilustra a caça ao perdigoto, é interessante notificar, mais uma vez, que a tensão sempre crescente, à medida que o relato progride, aumenta a complexidade do núcleo narrativo, inclusive através da revisitação de falas anteriormente inseridas no episódio:

“A única coisa que me resta”, principiou em voz alta; mas deteve-se e o resto disse-o em pensamento: “é recuar. O perdigoto que se arranje como puder. Duma maneira ou doutra estava condenado. Se não fosse eu que o apanhasse seria o mar, se não fosse o mar seria eu”.³⁸

O dilema é reapresentado, porém mais profundamente, visto que desvela um aspecto de suma importância para o enquadramento de nossa reflexão: proporcionalmente à luta externa, alimenta-se mais e mais conflito de ordem interna, que em última análise, se configura a partir das condições geradas pelo cenário circundante.

O que nos interessa, neste âmbito, é o adensamento da complexidade que caracteriza a tessitura do fragmento, dado que o discurso responde ao contexto, como podemos identificar no excerto a seguir:

“Que hei de eu fazer? Morrer para o salvar?” A luta dentro dele complicava-se. “E salvava-o? Comia-o, para que estou eu com coisas?”³⁹

³⁸ Ibid., p. 100-101

³⁹ Ibid., p. 101

Paralelamente ao dilema que ganha amplitude, surgem também questionamentos intimistas que expandem o foco desta célula textual. A escrita cardosiana se faz assim: ela transita naturalmente do sentido *stricto* para o *lato*, sempre renovando as formas de interpretação. Prova concludente disso é que somos levados a penetrar os textos na sua gênese, interpretando-os detalhadamente nos seus múltiplos valores metafóricos, numa versatilidade estética que vai além de um Neorrealismo de primeira marca.

Para tal, o narrador, voz que gradativamente promove um teor dialético, ora em seus momentos de digressão, ora nas falas do velho, maximiza o conflito inicial – a caça ao perdigoto -, associando-o a outras instâncias da experiência humana.

É bem certo: a tentação do perigo acompanha cada mortal desde o berço à sepultura. Quando menos se espera, cegamos, somos nada e aventura do acaso.⁴⁰

Os comentários precedentes levantam outras questões, principalmente se partimos do episódio enquanto segmento do enredo como um todo e chegamos a um nível de interpretação que traz à tona a excelência do texto, que se deixa revelar, pouco a pouco, ao longo do processo de escritura.

Obviamente trata-se de um exercício de reflexão: estamos diante de uma leitura de deciframento, *conditio sine qua non* para que a mensagem da obra seja plenamente decodificada.

⁴⁰ Ibid., p. 102

Logo, o conflito vivenciado pela personagem, construído gradativamente ao longo do episódio, sugere uma relação dialética entre a arte e a vida, instituída explicitamente ao nível do próprio discurso literário; em outras palavras a reflexão do velho confere verossimilhança ao discurso na medida em que amolda a perspectiva da personagem à frágil condição do ser humano diante de conflitos e dilemas.

Como que finalizando todo o processo descrito, há uma cena extremamente significativa que une as realidades aparentemente distintas das personagens e que revisita uma relação de proximidade.

Embora o velho tenha sido bem sucedido na captura do perdigoto, ele ainda permanece sujeito às condições externas e, de certa forma, impedido de conduzir seu ato a um desfecho favorável. Há aqui uma lúcida percepção acerca da fragilidade que envolve ambas as personagens, outro conceito metafórico que ilustra a concepção de um existencialismo revelador da real condição humana.

Segue-se que, ao inferir do texto a unidade que aproxima as personagens, podemos afirmar que tal momento do episódio torna-se depositário de um foco ideológico de suma importância: o fragmento a seguir exprime um núcleo ultra-discursivo, pelo fato de dialogar consigo mesmo e de encontrar sentido pleno no conflito revisitado:

Foi então que deu conta dum pulsar aflito a remexer-lhe na mão direita, e lembrou-se de que tinha apanhado o perdigoto. Esteve para o soltar, mas que lucrava o pássaro? Nada. Portanto, morreria com ele, que ainda seria o mais digno. Acabariam juntos aquele fadário.⁴¹

⁴¹ Ibid., p. 103

Assim se estabelece, mais intensamente, um jogo textual dialógico, que acaba por veicular a produção duma imagem individual na sua complexidade, numa convergência dialética do eu com o outro e portanto projetiva, no sentido de abarcar o *status quo* estabelecido pela ficção, e sobretudo, pela própria História.

Podemos expandir tal óptica afirmando que a escritura cardosiana, na sua essência, ecoa metaforicamente, gerando assim um processo de uma nova criação textual que permeia os elementos constitutivos do próprio enredo e que traz à tona o *modus faciendi* da representação duma existência individual e também coletiva, vivida na complexidade das articulações que o episódio da caça reproduz.⁴²

O conflito centra-se portanto num eu, que simultaneamente se encarrega de o perspectivar no ato da narração, em conjunto com a condição do outro que se assemelha ao seu próprio estar no mundo.

Acresce ainda que o excerto se afirma como lugar da tensão de duas forças que mutuamente se equilibram: o velho e o perdigoto comungam da mesma situação, visto que são protagonistas de um processo que conduz à fragilidade do ser, individual ou social.

Novamente deparamo-nos com uma leitura de carácter metafórico, que de certa forma contempla um Neorrealismo revisitado, ampliado, capaz de dissecar a realidade artisticamente, conforme temos apontado no estudo.

⁴² A metáfora do espaço interior do discurso deve ser tratada como toda figura: ela denota a distância entre a letra e o sentido virtual, e conota todo um regime cultural, o de um homem que privilegia na literatura contemporânea a sua função auto-significante". (RICOEUR, op. cit., p. 228). O exercício de análise que aqui promovemos permite-nos reconhecer o teor metafórico que caracteriza a criação literária sob a óptica cardosiana. Com efeito, a significação, nesses termos, nasce das imagens que compõem o enredo e, principalmente, assume maior plenitude na construção do discurso que gera uma metáfora maior: a própria escritura.

Portanto, a mensagem que a obra retrata revela um olhar social que permeia o texto, mas numa perspectiva que também valoriza a escritura enquanto instrumento dessa veiculação.⁴³

O episódio chega ao fim com a captura do perdigoto. A vitória do velho não apenas coroa o enredo, mas surge como força no âmbito ideológico, no campo das perspectivas que projetam o futuro. Há, assim, uma mensagem na tessitura do texto, que também reflete os conceitos que permeiam a obra. Em tais proporções, o texto é visto como prática discursiva, que enfatiza a desigualdade social investigada no interior de vários contextos.

Na verdade, os dramas individuais, cujos enunciados são produzidos artisticamente na obra, representam a materialização de estímulos sociais maiores, numa fusão harmônica entre o tempo da narrativa e o tempo dos sistemas coletivos e dos processos históricos. Em última instância, tal processo designa aspectos do discurso literário em José Cardoso Pires que irrompe da produção e da recepção enquanto mecanismos em curso.

Abordemos agora a composição literária que, de forma singular, desenha a junção dos núcleos em questão. Dado o desfecho do episódio do velho e o perdigoto, uma cena unificadora de dois fios narrativos ganha destaque: João e Guida encontram o velho, agora de perto, com a ave em punho. A beleza do filhote

⁴³“(O Neorrealismo) representava uma nova cultura relacionada com os novos ventos que percorriam o mundo e que tinham como farol a União Soviética, uma União Soviética idealizada, claro está. Os neo-realistas acreditavam no progresso social, acreditavam no Futuro, estavam cheios de Futuro, acreditavam na luta de classes como motor do progresso, acreditavam que a história tinha um sentido (a famosa marcha inexorável da História). E porque o futuro estava nas classes trabalhadoras, debruçaram-se sobretudo sobre as classes trabalhadoras” (ABELAIRA, 1998, p. 163, parênteses nossos). Eis aqui um foco de expansão: a complexidade do eu faz com que os ideais do movimento não sejam a única chave de interpretação da obra. Pelo contrário, a criação cardosiana utiliza a tendência histórica do Neorrealismo como porta de entrada para a concepção de uma literatura engajada, e sobretudo, singular.

chama a atenção de Guida e, conforme o diálogo se desenvolve, vem à tona a finalidade última do velho: transformar a ave em alimento.

Atentemos a um aspecto cíclico: tal como ocorre no episódio do menino e a comercialização da renda, o velho arquiteta um plano, de caráter momentâneo, a fim de sensibilizar a jovem burguesa. Esta, por sua vez, lança mão de um artifício típico daqueles que pertencem à sua classe social:

Calou-se, de olhinhos sabidos muito apertados. Como não lhe respondessem, estendeu a mão para o perdigoto, preparando-se para abalar:

“Pequeno ou grande, tomara eu, menina, muitos como esse”.

“Para comer?”

“E então? Com umas pedrinhas de sal, azeite e meio pão fica um homem almoçado.”

Guida aconchegou a ave contra o peito, salvando-a da mão do velho:

“Quanto quer pelo pássaro?”, perguntou-lhe num tom inimigo.

“Eu?” O homenzinho sentiu uma chama alegrá-lo. Tinha acertado, tinha acertado na idéia. “Não sei. O que a menina entender.”

“Peça lá, despache-se. Cinco escudos está bem? Sete e quinhentos, pronto. Vá, leva sete e quinhentos para deixar o perdigoto em paz. Agora ponha-se a mexer.”

O velho agradeceu e foi-se a bom correr para a aldeola. Mas à partida ainda ouviu a rapariga dizer que tinham de guardar o pássaro no carro não fosse ele perder-se outra vez nos fraguados.

“Depois, quanto sairmos, deixamo-lo no pinhal. Pode ser, João?”

O companheiro assobiava uma música desgarrada.⁴⁴

⁴⁴ PIRES, 1964, p. 109-110

Prosseguindo na nossa tentativa de desmontagem dos mecanismos do discurso cardosiano para além dos artefatos estritamente linguísticos, podemos nos deter em um aspecto que se reveste de particular relevância: a partir de um estímulo externo, Guida, embora suficientemente tocada pela cena rústica, recorre a uma atitude mecanizada, reflexo da alienação que desenha a classe social à qual pertencem ela e João. Contudo, significativa é a composição metafórica da ave que chama a atenção do leitor para a experiência da descoberta sensitiva, cognitiva da realidade exterior e interior.

O inocente passarinho começava cedo a conhecer os homens, se bem que não fosse capaz de diferenciar os maus dos bons, o franco do disfarçado. Bastava-lhe perceber voz de gente para ficar mudo e apavorado como uma criança metida num baile de bruxas.⁴⁵

Sob tal perspectiva, surge aqui uma espécie de compensação: já que as personagens, de uma forma ou outra, são destituídas de um processo reflexivo mais intenso, capaz de transformar o *status quo*, recai sobre a ave, metaforicamente, um lampejo de conscientização.

Em breves palavras, se aceitamos a idéia de que a prática libertadora se revela como exploração de múltiplas possibilidades de representação metafórica, que emergem em uma sociologia prática, não estamos longe de concluir que é sempre possível inventar novos meios de expressão ou empregar os vigentes com diversas finalidades. Logo, o perdigoto parece incorporar uma postura reflexiva, momentânea porém marcante, que não encontrou espaço nas demais personagens.

⁴⁵ Ibid., p. 111

Vejamos como Guida, por exemplo, manifesta uma inquietude que parece constituir um dos traços mais perceptíveis de sua personalidade burguesa, e que nos permite ampliar a verificação crítica do excerto:

“É cruel”, dizia a rapariga, “mas a verdade é que em cada um de nós existe uma criança contrariada.”

E o companheiro, no segredo da sua consciência:

“Aprecio a tirada, sim, senhor.”

Tinha-se posto mais triste do que as pedras duma seara queimada, não lhe apetecendo falar, nem escutar. Só fumava, só dava trabalho ao cachimbo.

“O erro, João, o crime, está em nos terem ensinado desde pequenos a renunciar à vida. Contrariar, dominar o desejo natural. No fundo é ainda o fatalismo cristão, acho eu.”

Guida, páginas a tantas, ia longe no seu discursar suave e satisfeito. O homem, que continuava pouco falador e que mal a acompanhava, tinha o condão de saber orientar-se na conversa por uns certos termos que conhecia à légua: exigências, encanto estável, permanências que se revigoram, valorizações, experiência lúcida, e muitas mais.

Estava segura de que a amiga, à medida que avançava, se ia chegando ao ponto vivo da confidência. Em pouco tempo estaria a contar-lhe algum fracasso, com a independência ativa duma mulher que se estuda em companhia.⁴⁶

No referido fragmento, o discurso de Guida, altamente previsível, ativa na mente de João uma série de marcas dialógicas que revelam a superficialidade dos conceitos de uma burguesia marcada pelo ócio e pela ausência de poder transformador. Deparamo-nos com um momento da narrativa que reitera a condição das personagens, tornando-as ancoradas em suas digressões e em suas

⁴⁶ Ibid., p. 112-113

teorizações acerca da existência e da História. Daí advém um quadro que possa justificar a compra do perdigoto por Guida, numa atitude simplista e ilusória no sentido de gerar uma solução para o conflito do momento.

De fato, tal focalização interna é particularmente adequada à expressão da descoberta individual, porém limitada, do mundo, à representação da história numa personalidade segundo a óptica de uma classe:

O que ia na cabeça da rapariga nem contado. Nuvens de diabos do pensamento atordoavam-na com complicações em torno dos pequenos ridículos e dos bons racionalistas que sorriem em face da estupidez universal. “Pensa bem”, ditava-lhe o aviso interior, “pensa e não esquematizes. A superstição da superstição é o preconceito do antipreconceito. Negação da negação, que é como quem diz a negação por resultado.” E acto contínuo comparou este poço sem fundo de explicações à história da garrafa com o rótulo que traz desenhado a própria garrafa – o raciocínio concêntrico, aquele que se reduz ao próprio raciocínio.

Era uma imagem que lhe aparecia nalgumas ocasiões – nestas, principalmente, em que procurava discutir-se em companhia. A garrafa com um rótulo representado a própria garrafa que, por sua vez, tem também o mesmo rótulo, em mais pequeno, e o 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. “Moral da história: a explicação que se explica por si mesma conduz quando muito a um ponto”, concluiu Guida. “À existência de Deus? É esse o ponto? Ao alfa dentro do ômega, como a garrafa dentro da garrafa? Sei lá bem. Estou farta de gente inteligente.” E alto, para o companheiro:

“É uma chatice, pensamos todos muito bem.”⁴⁷

⁴⁷ Ibid. p.126-128

Assim como a garrafa surge como a metáfora do pensamento e da leitura do mundo por meio de Guida, também no tocante à estrutura narrativa a obra chega a um ponto comum: os episódios são entrelaçados, e o desfecho do enredo retrata a perpetuação do *status quo*, principalmente pela recaptura do perdigoto pelo velho.

Para além de momentos narrativos referenciais, *O Anjo Acorado* comporta uma representação metafórica multifacetada, levada ao grau de excelência pelo hibridismo de sua constituição. Essencialmente, o universo do texto é inacabado, e a sua recepção torna-se, pois, o acabamento da obra.

CAPÍTULO III

*A garrafa dentro da própria garrafa
(José Cardoso Pires, O Anjo Acorado, 1964)*

III – O CONTO E O ROMANCE: OS GÊNEROS DESANCORADOS

Conduzidos pelo percurso crítico-interpretativo que norteia a compreensão de *O Anjo Acorado* somos inclinados a pensar que, perante a manifestação expressiva de toda obra literária, de modo especial a obra cardosiana, reconhecemos como *gênero* a própria arte de fazer literatura.

Assim, cada obra é essencialmente única, e como mimese verbal, importa numa alteração do próprio conceito de gênero, desenvolvido e enraizado ao longo dos tempos. De fato, tais considerações ganham amplitude a partir das infinitas relações entre o eu e o mundo, que buscam refazer a expressão estética a cada nova experiência, tornando o verbo literário um molde renovável para ilustrar a dialética da arte e da vida.

Nesse particular, a singularidade da obra literária enquanto fenômeno ilumina sua condição inicial e pode ser caracterizada em termos sensivelmente diferentes. Com efeito, na essência da arte cada obra que surge altera o gênero, indo além dos limites das classificações e das inserções em um determinado sistema; essa contínua expansão apenas revela o caráter transitório e temporal dos gêneros literários.

Se substituirmos a perspectiva tradicional pelo olhar sobre um processo de continuidade, em que tudo o que é anterior se projeta no que vem a seguir, a relação de um determinado texto com outros textos que permitem um diálogo de intertextualidade ou de intratextualidade apresenta-se como uma nova criação, ou ainda, como uma reconceptualização dos gêneros literários.

Sob tal aspecto, a obra literária deverá situar-se entre os polos opostos de sua singularidade e de sua pertença ao acervo universal, do caráter estético e da função social por ela representada, bem como integrar a descrição histórica dos fatos concernentes ao mundo empírico e a sua sistematização, transfigurando-os pela expressão da arte.⁴⁸

Contemplando esses conceitos mediadores, parece-nos favorável compreender uma obra como *O Anjo Acorado* enquanto produto de uma singularidade expressiva que acentua o caráter ambíguo do discurso literário, em grande parte relacionado com a pluralidade de significados, principalmente os de caráter metafórico.

⁴⁸ “O romance faz a narrativa de uma história, “isto é, uma seqüência de acontecimentos encadeados no tempo, desde um início até um fim”. O romancista opera, nos fatos que quer narrar, um corte e uma escolha, muitas vezes de ordem cronológica. Se quer, por exemplo, contar uma história que se situa em 1970, remontará por vezes a alguns anos ou a alguns decênios atrás, para explicar as causas longínquas dos acontecimentos ou o passado das personagens; mas, em geral, não terá nenhuma necessidade de lhes traçar a genealogia até às Cruzadas. “Remontar ao dilúvio”, na conversação familiar, significa amiúde repisar velhas coisas sem interesse... O romancista vai ter de localizar, talhar, privilegiar certos fatos que lhe parecem importantes, e deixar outros na sombra. Numa palavra, ele compõe a história para produzir um certo efeito no leitor, para reter a sua atenção, comovê-lo, provocar a sua reflexão. Organiza, portanto, a matéria-prima da sua história para lhe dar uma forma artística.” (BOURNEF e OVELLET, 1976, p.32.) Amparados pela linha reflexiva aqui apresentada, reconhecemos que todo escritor está sujeito a revisitar suas fórmulas de produção, à medida que sua literatura floresce. Assim como o romancista mencionado no exerto teórico, José Cardoso Pires organiza a matéria prima de sua história, porém ainda influenciado pela sua atuação como contista. De tal premissa pode surgir uma nova definição de gênero textual, de caráter plural.

É elucidativo a este propósito ressaltar que muitas vezes a especificidade do discurso literário se faz perceptível na linguagem conotativa. Esta noção, embora repleta de propriedade, é insuficiente para explicar o exercício literário por si só no texto cardosiano, não apenas por ser possível exprimir a dialética existencial pela óptica denotativa, como também por existir lugar para a conotação do discurso cotidiano, embora aí ela esteja condicionada, de certa forma, a um sentido denotativo, determinado pelo enredo da ficção, que serve para revestir, como expressão, a mensagem que a obra tem por função exteriorizar.

É assim, no sentido estrito, que o fenômeno metafórico na literatura de José Cardoso Pires, perceptível na macroestrutura do texto, revela sua real amplitude na microestrutura, *conditio sine qua non* para que a obra seja substancialmente interpretada a partir do movimento entre as duas esferas.

Todas essas indicações sugerem uma nova maneira de formular significados: mais do que um uso sofisticado do signo, a conotação deve ser entendida como o conjunto de sentidos de uma palavra ou de uma expressão que podem existir potencialmente nos conceitos designados por essa palavra, ou nas associações que nascem do seu uso em sentido lato, mas que só se atualizam pela inserção da palavra em um certo discurso.

Além do mais, considerando que o discurso literário é essencialmente metafórico, e que as metáforas são desvios de significação que desenham a mensagem da obra, surge a intencionalidade nesse cenário de integração, que dá forma ao discurso, em um processo ao longo do qual a significação assume maior importância diante de seu próprio referente linguístico.

Em face do texto, todas essas impressões iniciais nos levam a acreditar que, com efeito, José Cardoso Pires revela uma tendência para valorizar a imagem, por meio da presença metafórica da densidade do vocábulo no contexto da sentença literária, que tem origem no discurso cotidiano do indivíduo inserido em seu espaço social.

Surge daí a responsabilidade social e estética da prosa cardosiana perante a linguagem como consequência da mescla de tensões entre a denotação e a conotação no texto literário. Tais oscilações conceituais verificam-se entre a projeção da palavra posta em ação e o seu efeito imagístico, elementos que são somados à gênese da escrita do autor, que se requalifica em *O Anjo Acorado*.

A partir de tal pressuposto, não se pode compreender o romancista sem o contista que descobriu uma nova perspectiva de criação literária na expressão de um mundo contemporâneo como elemento de autoconsciência e de consciência social, segundo os limites impostos pela estrutura do conto.

Como resultado de tal aprendizado, podemos dizer que a sentença cardosiana, construída na base de uma rede de símbolos verbais, explicita subestruturas sintáticas e semânticas que veiculam o substrato metafórico de seu estilo, e também indica que o substrato imagístico revela os efeitos de teor poético resultantes dessa forma determinada pela potência do ato de narrar, seja no conto ou no romance.

Disto se infere que a arquitetura da estilística traduz a multiplicidade do real na tentativa de apreender o fenômeno literário da maneira mais significativa possível.

Vejamos, pois, como acontecem as circunstâncias significativas de revisitação da escritura que caracterizam alguns dos primeiros escritos de José Cardoso Pires, e como tal processo torna-se projetivo na composição de seu primeiro romance.

É de uma estreita interdependência entre o conto e o romance que sobressai uma espécie de sistematização da escritura, favorável à denúncia conceitual e não apenas à crítica específica de indivíduos ou situações, procedimento esse que será um marco distintivo em toda a produção do autor.

Nesse sentido, o estudo do texto favorece um olhar mais sensível às conexões da forma literária, numa substancial transição do conto para o romance, por meio da qual se formula um pensamento crítico que possa, efetivamente, contemplar a mobilidade própria do discurso artístico.

Já que falamos em mobilidade, e explicitadas os principais gêneros textuais que colaboram para a configuração da prosa cardosiana, surge o momento de refletir com mais propriedade sobre o recurso a essas fontes em conjunto. Tais considerações ganham relevo à medida que não se busca discutir a coerência interna da ação em situações específicas apresentadas no conto ou no romance, mas sim sua concepção mais ampla que independe da escolha dos gêneros.

De fato, a opção pelo exercício da escrita como instrumento essencialmente metafórico, que se torna visível na relação entre o que é narrado e o modo como se narra, expõe a técnica inovadora do autor, já que o mesmo tem consciência de que a construção do texto pode estar desvinculada das marcas de gênero e de suas especificidades.

Para que possamos compreender a aplicabilidade de toda a temática exposta nesta introdução, passemos ao estudo de dois contos que dialogam diretamente com o romance inaugural de José Cardoso Pires.

O primeiro conto para análise, *A semente cresce oculta*, publicado na coletânea intitulada *Jogos de Azar*, além de ser um texto combativo em tempos de ditadura Salazariana, revela como a arte, em sua essência criadora e transformadora, é instrumento de crítica que resiste ao próprio tempo histórico. No referido texto, Pires desenha os primeiros moldes de sua arquitetura da palavra: ali destacamos uma cena que, de certa forma, encontrará ecos em *O Anjo Acorado*.

Duas mulheres, cada uma a seu modo, delineado mais implicitamente, partilham o mesmo núcleo de tensão, numa concentração de enredo que prioriza as personagens e não mais o desenrolar dos fatos. A moça, prestes a dar à luz, revela ao leitor a tensão gradativa com a qual o texto é construído. A velha, sogra da parturiente, manifesta-se como intermediária entre o drama instaurado no quarto e a intervenção externa que poderá agir em favor da moça:

Apoiada nos cotovelos, a rapariga entorna um olhar enfadado a toda a volta: à cama com roupa lavada de fresco, à chuva nas vidraças, ao vulto que está aninhando no mocho, desfiando o rosário. “Corra à janela, senhora.”

A velha cabeceia bruscamente, mas logo se recompõe, remendando a oração em que embalava. “A janela, depressa.”

O grito desorienta-a, o terço escorrega-lhe dos dedos e espalha-se pelo sobreiro. Ainda a levantar-se, tateia o chão a procurá-lo. “Deixe lá as contas.”

A velha obedece, atarantada. Cola as faces mirradas aos vidros da janela, a espreitar a rua...

“É um homem qualquer mas já não distingo, vai longe”, exclama por fim, sem se voltar.

Por detrás dela, quase sentada na caa, a outra parece abarcá-la com os olhos. Treme toda. E com elas as borlas do leito e a água que está no copo, sobre a mesa-de-cabeceira.⁴⁹

Eis aqui uma fórmula semelhante àquela que apresenta Ernestina em sua luta contra o tempo, confeccionando a renda. Novamente, deparamo-nos com um núcleo frástico que acelera a fluidez da leitura e que, simultaneamente, sugere uma rápida sucessão de imagens, como se o narrador recorresse ao uso de uma câmara, a fim de fragrar todos os detalhes imagéticos necessários para a composição da cena.

A espera pela volta de Fernando, o esposo, é o conflito central do conto que, embora perceptível nas entrelinhas e mascarado pela angústia da esposa parturiente e pelas reações da mãe, é decisivo para a progressão do enredo, ainda que o desfecho do conto seja apresentado de forma aberta.

O diálogo inicial entre a moça e a velha revela aspectos significativos: de frase em frase, o leitor é exposto à tensão do episódio, já sugerida nas primeiras falas, e compartilha da espera angustiante pelo marido e pela parteira, fato este que resulta numa espécie de luta contra o tempo.

Tal fórmula parece ter sido expandida em *O Anjo Acorado*, na figura de Ernestina ao confeccionar a renda.

⁴⁹ PIRES, José Cardoso. A semente cresce oculta. In: PIRES, José Cardoso. *Jogos de azar*. Lisboa: Dom Quixote, 1993, p. 231-232.

No excerto em questão, aflora um número considerável de frases justapostas numa relação de parataxe, cujo resultado é o dinamismo impulsionado por imagens sucessivas: assistimos a cada detalhe do episódio e, sobretudo, penetramos no contexto de uma espera que se apresenta infrutífera.

Nesse contexto, o narrador tudo registra: palavras, gestos, pensamentos constituem parte integrante do quadro inicial. Quanto ao leitor, cabe acompanhar o ritmo e, principalmente, reconstruir a mensagem central do conto que aos poucos é revelada. A plurissignificação da tessitura, objeto de estudo nos capítulos anteriores, pode encontrar sua gênese no conto.

Se entendemos que o escritor projeta o seu estilo enquanto romancista, a percepção desse mecanismo no tecido literário é decisiva para a análise da práxis cardosiana. Por um lado, registramos o surgimento de uma escrita que confere uma tonalidade diversa aos moldes neorrealistas. Por outro, atestamos que o escritor liberta-se das amarras dos gêneros, ao promover um diálogo mais intenso entre o conto e o romance. Sob tal aspecto, não deve existir uma sistematização crítica acerca da obra cardosiana à luz da divisão de gêneros. Nossa proposta, portanto, contempla um olhar sobre o discurso literário do autor que transcorre livremente, desde as suas fontes de origem até seus últimos escritos.

O mesmo José Cardoso Pires, contista e romancista, oferece ao leitor uma fluidez da palavra que não se prende simplesmente à forma, mas que se deixa transparecer nos mais diversos núcleos narrativos, nos quais a essência das personagens se sobrepõem ao próprio enredo.

Na medida em que o texto progride, surge uma correspondência entre os sentimentos exteriorizados pelas personagens: tanto a velha quanto a moça demonstram suas dores sob perspectivas distintas. A moça sofre as dores do parto, num aspecto projetivo, que aponta para o futuro; a velha recorda o passado e vivencia as amarguras do presente, inclusive por omitir fatos significativos para o enredo, como a provável prisão do filho por razões políticas. No entanto, o conto sugere uma explosão de vida, metaforizada na moça prestes a dar à luz, que remete a um sentido de transformação iminente.

A parada de Pires diante da palavra, examinada em sua essência, por um prisma inquisitivo, representa um primeiro momento de sua atividade literária. Vem, depois, a inserção da palavra na frase, junto de outras que mantenham com ela relações intrínsecas. As afinidades entre os vocábulos, no contexto da sentença, fundamentam a essência do estilo e a amplitude de sua linguagem literária.

O autor busca o adjetivo imagístico, o advérbio mais significativo para as representações igualmente expressivas, o verbo condicionado pela força articuladora que denota movimento, ou pela sugestão que remete à atitude ainda não concretizada, por questões de ordem individual ou ideológica.

No cabide da porta há um boné de guarda-freio e uma gravata negra, destas de plástico que se usam nas fardas pobres, nos uniformes dos carteiros, dos contínuos ou do pessoal da Carris. É para ali que a velha se volta quando não vigia o leito. Para ali, para as contas do rosário ou para o sono que a acalenta. Mas principalmente para esse boné de farda e para a gravata no cabide.

Deitada ao comprido, a mulher jovem está imóvel, quase serena. Uma vez por outra, morde os lábios como se tivesse sido tocada por uma dor consentida, esperada. Por isso, quando daí a nada o corpo se liberta desse esforço repentino, em vez de desespero ou recordação de sofrimento, o que lhe fica no rosto é uma sombra de mágoa, a aragem perdida dum sorriso.⁵⁰

Interessante é notar que a descrição no fragmento, dinâmica em seu desenho verbal e imagético, antecipa o retardamento de uma ação que possa gerar transformações *opportuno tempore* tanto na esfera do enredo quanto no âmbito interno das personagens.

Mais uma vez promovemos uma associação entre tal recurso narrativo e elementos do romance em estudo: a ameaça de estagnação permeia os contextos, numa sinalização dos efeitos externos que agem diretamente na trajetória de cada personagem.

Outro aspecto configurativo integrante desse tecido literário é a inserção das duas personagens do conto em um mesmo plano temático: o da espera, mesmo que as condições estabelecidas pelo enredo ainda não favoreçam uma troca incorporadora entre o meio e o ser:

Ao afagar o ventre, fá-lo com suavidade, com a ternura de quem não se acaricia a si mesma, mas a uma coisa que lhe é querida e que não lhe pertence. Os dedos correm-lhe à flor do corpo, e também esses parecem não lhe pertencer. Assim, é como se toda ela se repartisse em dois seres diferentes – os dedos que acariciam, a pele que os recebe.

⁵⁰ Ibid., p. 234

Como se de si mesma só ficassem as dores, cada vez mais distantes, mais distantes. A outra reza ou mastiga palavras; e tão de longe, coisas tão ligadas à morte e tantas vezes escutadas que a rapariga não a sente. Entre as duas mulheres, a velha que pensa na alma e a nova que pensa na vida, há uma semente que procura a luz. Tocando-a, através da pele, as mãos da rapariga lembram-lhe o homem ausente, têm muito dos gestos e do calor do homem por quem ela espera e que, pelos vistos, tarda a chegar.⁵¹

Assim o fio do enredo tece a trama. Nessas condições, somos levados a pensar que nada parece ocorrer efetivamente, visto que o percurso interior das personagens se adensa, e pelo relevo dado a esse processo de introspecção, verificamos que essa autoanálise transforma-se em registro do sistema histórico-social criticado pelo conto.

Há, nesse sentido, uma requalificação do processo narrativo pela excelência da construção verbal aliada à exteriorização de conceitos que o leitor necessita sistematizar em sua leitura. Falamos, pois, do mesmo fenômeno presente em *O anjo ancorado*: a interpretação centrada na experiência interior que remete para o deciframento da mensagem artística e social.⁵²

⁵¹ Ibid., p. 242

⁵² “A linguagem de ação, é o corpo que fala; e contudo não é dada logo de início. O que a natureza permite é apenas que, nas diversas situações em que se encontra, o homem faça gestos; seu rosto é agitado por movimentos; ele emite gritos inarticulados – isto é, que não são desferidos nem com a língua nem com os lábios. Tudo isso não é ainda nem linguagem nem mesmo signo, mas efeito e sequência de nossa animalidade. Esta manifesta agitação tem a seu favor, entretanto, ser universal, visto só depender da conformação de nossos órgãos. Daí a possibilidade que o homem tem de notar a identidade dela em si mesmo e em seus companheiros. Pode, portanto, associar ao grito que ouve do outro, ao trejeito que percebe em seu rosto, as mesmas representações que, tantas vezes, duplicaram seus próprios gritos e seus próprios movimentos. Pode receber essa mímica como a marca e o substituto do pensamento do outro. Como um signo. Tem início a compreensão. Ele pode, em troca, utilizar essa mímica tornada signo para suscitar em seus parceiros a ideia que ele próprio experimenta, as sensações, as necessidades, as dores que ordinariamente são associadas a tais gestos e a tais sons: grito lançado de propósito perante o outro e em direção a um objeto, pura interjeição. Com esse uso combinado do signo (expressão já), algo como uma linguagem está em via de nascer.” (FOUCAULT, 2002, p.147).

O conto chega ao fim, sem que o seu desfecho possa desenhar um fechamento da ação narrativa. Na verdade, é o fluxo dos pensamentos que se manifesta como garantia de continuidade, de resistência, que culmina na experiência cumulativa da condensação de tempo e espaço no texto:

Já não dá pela chuva nem pelo vento que anda à desfilada pela rua. Contempla apenas a almofada vazia que tem à cabeceira e fá-lo com um sorriso calmo e esperançado. Também a velha sonha. Sobre ela paira um brilho vago, misterioso.⁵³

A escrita de cunho inovador de José Cardoso Pires novamente se faz perceptível no conto *Uma simples flor nos teus cabelos claros*, também parte da coletânea intitulada *Jogos de Azar*. Peculiarmente, o autor aproxima duas narrativas por justaposição, ambas apresentando cenas de relacionamento entre dois casais que, embora inseridos em contextos distintos, revelam a realidade numa focalização interna, a do eu enquanto personagem, que tem dos fatos uma visão limitada pela sua subjetividade e, sobretudo, pela temática do texto: uma situação existencial infrutífera, sugerindo a restrição de horizontes. Eis aqui um jogo de articulação com a trajetória de João e Guida em *O Anjo Acorado*.

Se é certo que a forma de ordenação do conto requer a distinção dos dois enunciados – reforçados pela composição e pela estrutura tipográfica – a fim de facultar ao leitor o conhecimento dos fatos nos dois microepisódios, não é menos verdade que ela produz uma inovação no registro do discurso.

⁵³ PIRES, 1993, p. 245-246

Deste modo, o conto promove um processo de ordenação da história que detêm um poder de significação de paralela importância. Por um lado, o casal que, no leito, conduz um diálogo fragmentado, revela-se particularmente adequado ao processo intencional de acentuar discursivamente uma imagem de liberdade tolhida. Por outro lado, supostamente amoroso, o par que surge da leitura do esposo evoca um estado eufórico de despreocupação, fruto da criação subjetiva de uma existência caracterizada pelo distanciamento do mundo circundante.

Assim se estabelece um jogo textual dialógico no entrecruzamento das histórias, que acaba por revelar a produção duma imagem individual estéril, incapaz de suscitar mudanças significativas, uma vez que a ficção também pode veicular o vazio existencial, principalmente na técnica ampliadora da escritura assumida pelo autor.

De início, a descrição que tematiza a presença de Paulo e Maria, o casal da narrativa lida pelo esposo, em um local agradável, fora dos cenários exauridos pelas relações sociais, prepara a expressão subjetiva das personagens.

‘Mas a meio caminho voltou para trás, direita ao mar. Paulo ficou de pé no areal, a vê-la correr: primeiro chapinhando na espuma rasa e depois contra as ondas, às arrancadas, saltando e sacudindo os braços, como se o corpo, toda ela, risse.

Uma vaga mais forte desfez-se ao correr da praia, cobriu na areia os sinais das aves marinhas, arrastou alforrecas abandonadas pela maré. Eram muitas, tantas como Paulo não vira até então, espaçadas e sem vida ao longo do areal.

O vento áspero curtira-lhes os corpos, passara sobre elas, carregando de areia e de salitre, varrendo a costa contra as

dunas, sem deixar por ali vestígios de pegada ou restos de alga seca que lhe resistissem. ”⁵⁴

Da mesma forma que em *O Anjo Acorado*, o deslocamento das personagens para outro ambiente inspira o enredo, entrecortado de comentários e digressões, que evolui em um contexto aparentemente desprovido de ação. Numa rede de múltiplos diálogos e excertos narrativos e imagéticos, cada um dos quais compondo uma perspectiva distinta da narrativa, o processo de estruturação do conto toma corpo a partir de duas articulações, uma que exterioriza (diálogo de Quim e Lisa) e outra que interioriza a ação verbal (narrativa lida por Quim). A projeção da realidade acompanha a introspecção, conforme observamos no fragmento a seguir, extraído do início do conto:

‘Desculpa, mas não estou descansada. Importas-te de me passar o despertador?’

‘O desperta

‘Sim, o despertador. Com certeza que não queres que eu me levante para o ir buscar. És de força, caramba.’

‘ Pronto. Estás satisfeita?’

‘Obrigada. Agora lê à vontade, que não te torno a incomodar. Eu não dizia? Afinal, não lhe tinhas dado corda...Que horas são no teu relógio? Deixa, não faz mal.

Eu regulo-o pelo meu. ”⁵⁵

O diálogo não apresenta fluidez, tornando-se muito mais uma atitude de resistência por parte de esposo. Com tal indicação, poderíamos afirmar que a

⁵⁴ PIRES, José Cardoso. Uma simples flor nos teus cabelos claros. In: PIRES, José Cardoso. *Jogos de azar*. Lisboa: Dom Quixote, 1993, p. 141

⁵⁵ Ibid., p. 142

composição do enredo ganha relevância na narrativa construída dentro da própria narrativa, num movimento autorreflexivo, que revela anseios, sonhos e até mesmo evasão. A interação entre Quim e Lisa, conduzida no tempo objetivo, se desdobra simultaneamente ao ato de leitura do esposo.

Novamente ousamos dizer que nada parece acontecer, dado que a verdadeira ação é interna. O que encontramos, na verdade, é uma busca ansiosa de existência ao mesmo tempo possível e inacessível, revisitada acentuadamente à medida que a introspecção é instaurada. A projeção desse mecanismo aparece em *O Anjo Acorado*, como uma espécie de exercício existencial maximizado, no intuito de exteriorizar a tessitura do processo de existência.

Nesta acepção, compõe-se um modo de representação que contempla um relacionamento muito mais conceptual, pleno de consubstancialidade de palavras que parecem brotar e definir-se em resposta aos estímulos externos, numa mescla de aproximação e afastamento que não permite definir a relação com o outro.

Estavam de mãos dadas, vizinhos do mar e, na verdade, quase sem o verem. Havia a memória das águas na pele cintilante da jovem ou no eco discreto das ondas através da névoa; ou ainda no rastro de uma vaga mais forte que se prolongava terra adentro, e vinha morrer aos pés deles num distante fio de espuma. E isso era o mar, todo o oceano. Mar só presença. Traço de água a brilhar por instantes num rasgão do nevoeiro.

Paulo apertou mansamente a mão da companheira:

---Embora?

--- Embora – respondeu ela.

E os dois, numa arrancada, correram pelo areal, saltando poças de água, alforrecas mortas e tudo o mais, até tombarem de cansaço. ⁵⁶

O deslocamento das personagens acontece para que haja a continuidade da experiência preliminar, tanto pela forma enunciativa quanto pelo desdobramento do enredo. Esse núcleo de ação assimilará uma motivação central: o tempo concedido no presente, que surge para Maria como tentativa de perpetuação do momento, vem acrescido de significado interno, capaz de abrir novos caminhos para a sua existência, maximizada naquele instante:

---Tão bom, Paulo. Não está tão bom?

--- Está ótimo. Está um tempo espantoso.

Maria continuava sentada na areia. Com os braços envolvendo as pernas e apertando as faces contra os joelhos, fitava o nada, a brancura que havia entre ela e o mar, e os olhos iam-se-lhe carregando de brilho.

---Tão bom – repetia.

---Sim, mas temos que ir.⁵⁷

Uma leve tentativa de impessoalização, exteriorizada pelo teor do diálogo, sugere a leitura do fragmento como um ato de apreensão no qual se misturam o visual e o discursivo. Da combinação de ambos resulta para o texto sua relevância artística, à medida que, perante as exigências do presente histórico, surge uma responsabilidade estética e social em cada núcleo da narrativa, marca distintiva da escritura cardosiana.

⁵⁶ Ibid., p. 143

⁵⁷ Ibid., p. 144

Falamos de uma responsabilidade em tais proporções porque pelo verbo literário descobrimos como o homem reage ao mundo e qual o sentido primeiro que abstrai dos acontecimentos e de sua própria existência. Assim, a condição humana *in totum* é descrita e caracterizada à luz dos elementos essenciais que integram a ficção à crítica social ali apresentada.

O estreitamento da óptica predominante no conto, com o acento da emoção particular sobre a tendência generalizadora do mundo externo, corrobora o traço identificador das relações “amorosas” que denuncia, ao mesmo tempo, a fragilidade interna das personagens e a força inexistente de um desejo transgressor que pudesse abrir caminhos para outras realizações. De fato, o que ocorre é uma condensação reflexiva sobre os próprios anseios e intenções, o que torna as personagens espectadoras de si mesmas:

Ele olhava-a de frente, os cabelos claros e soltos, a boca sem cor, a pele fresca, rija.

---Maria...

Soprou para longe uma fumaça demorada.

---Maria – tornou pouco depois com esforço. --- Desculpa ter-te trazido para aqui. Se quiseres, ou melhor, se não quiseres, vamos embora.

---Mas é um sítio admirável. É o melhor restaurante, a melhor praia, o

melhor criado do mundo. A melhor água, o melhor tudo.

---Não, não é isso que quero dizer.

A rapariga pôs-se séria de repente. Reparou que o companheiro tinha a ponta do cigarro entalada nos dedos; que a apertava com as unhas fortemente.

---Sim – disse ela daí a instantes. ---Eu sei que não é isso. Paulo abriu os dedos, o cigarro apagado caiu distraidamente em cima da toalha.

Acendeu logo outro à chama da vela, sem contudo o aproveitar porque o queimara de mais, sujando-o de fumo, e tirou-o à pressa mais um, que se pôs a sugar com sofreguidão para o acender. Sorriu desajeitadamente:

---É estranho, mas não sei como te hei-de dizer...

---Oh, não digas, Paulo.

Só nesse momento a pôde ver com clareza. Estava a sorrir, o nariz tremendo ao de leve.

---Não é preciso – murmurava ela então. ---Eu também tenho pensado nisso muitas vezes. Talvez, sei lá, talvez eu mesma to dissesse. ⁵⁸

Com o propósito de adensar a investigação da narrativa, olhamos criticamente para o fragmento que põe em cena a força da sugestão. De certo modo, a intencionalidade do narrador parece revelar instâncias da ação propositalmente interrompidas, sem que nada se defina.

A câmera narrativa que imprimiu movimento ao longo do conto focaliza um instante, repleto de significação para o enredo aparentemente simples. O desenvolvimento desse fragmento explicita o estilo de José Cardoso Pires, para quem os fatos pouco importam.

O que apresenta relevância, na verdade, é como os atos repercutem e participam da constituição das personagens. Essas especulações são interessantes na medida em que confirmam a ideia geradora do conto, que é justamente entrecruzar destinos em um mesmo espaço. Tal simultaneidade serve para figurar o

⁵⁸ Ibid., p. 155-156

outro, e ao mesmo tempo para sedimentar o relacionamento “amoroso” que ganha em superfície, embora perca em profundidade. Esse ganho faz com que o breve recorte temporal, percebido na conversa que antecipa o sono de Quim e Lisa e também na experiência descompromissada vivida por Paulo e Maria, revele um futuro do qual nada se cogita. Não se configura a verdadeira relação entre indivíduos, e o mais significativo nessa questão é notar que a simultaneidade sugerida pelas histórias acaba por apresentar novos temas ao invés de novas situações, para abordar o sentido amplo da existência.

Nessa perspectiva, o movimento da narrativa torna-se duplo. De início, ele é marcado pelo entrecruzamento de histórias; contudo, a representação múltipla, efetivada de forma dinâmica, coloca Quim como leitor que se projeta em Paulo, personagem da narrativa por ele lida. Pelo processo de justaposição, obtém-se o contraste entre duas experiências de relacionamento amoroso, e desse modo, o narrador parece não interferir nas ações de forma direta.

Estritamente considerado, o *modus faciendi* da narrativa revela uma nova representação que se consubstancia na própria voz da personagem, como metáfora de reinterpretação da fórmula cardosiana:

‘Acabaste, Quim?’

‘Por agora, pelo menos. Está quente demais, este quarto.’

‘É bom, o livro?’

‘É uma história de dois tipos apaixonados. Dois tipos novos.’

‘Conta, Quim. É capaz de contar a história à sua mulherzinha?’

‘Ora, quase não tem que contar. É um rapaz que está na praia com uma rapariga.’

‘E depois? Conta, não sejas chato.’

‘Depois vão tomar banho. À noitinha, quando o sol está mesmo a desaparecer.’

‘À noitinha? Tu não estás bom da cabeça, Quim.’

‘Verdade, à noitinha.’

‘Mas isso é só nos filmes dos milionários, lá nos mares do sul. Só aí é que há banhos à noite. Ou nas piscinas, quando está tudo bêbedo’

‘Não, estes não estavam bêbedos nem eram milionários.’

Eram malucos. Ou então faziam isso para armar. Não me queres convencer que acreditas numa coisa dessas.’

‘Claro que acredito. Porque não?’

‘Pobre Quim. O meu Quim agora deu em maluquinho. Deu em maluquinho, não deu?’

‘Quieta, Lisa.’⁵⁹

O fragmento “‘Ora, quase não tem que contar’”, na fala da personagem, é revelador do método de composição utilizado por Pires. O enredo simples contribui decisivamente para que se possa adensar o efeito dos acontecimentos na vida das personagens. Não há matéria privilegiada para o narrador: qualquer ato pode ser inserido na substância da ficção, que se desdobra em comentários reflexivos ou em visões indagadoras, numa manifestação do romanesco em potencial que ganharia corpo com a publicação de *O Anjo Ancorado*.

A singularidade do autor se esclarece a cada momento, na articulação dos episódios, na configuração das personagens, na subjetividade da observação que nasce dos mais diversos detalhes, e o conjunto de todos esses elementos surge como gênese de sua forma narrativa. Em última instância, trata-se de um jogo, tanto da estrutura ficcional quanto da linguagem, estabelecido com a complexidade de uma investigação intelectual. Sob uma nova perspectiva, o enredo simples não basta: ele é sempre uma intersecção com outros desdobramentos temáticos,

⁵⁹ Ibid., p. 156-157

compondo uma sequência infundável e um relacionamento único e substancial com a realidade por meio da linguagem.

À luz de tal percurso, o conto em questão parece lançar um olhar projetivo acerca da tese que seria expandida em *O Anjo Acorado*: a proposta de dissecação do *status quo* que sugere estagnação, mesmo diante de estímulos externos ainda não introjetados pelas personagens, amparadas pelo seu microcosmo em justaposição ao macrocosmo, fruto da própria História. Nesse aspecto, poderíamos afirmar que Pires inaugura tal temática no conto analisado, fomentando uma literatura destinada a ser chave de leitura da História em progresso.

Na multiplicidade de nossos olhares sobre o verbo literário, podemos adensar a premissa que coloca os gêneros em diálogo. Mais do que um diálogo, diríamos que a criação cardosiana promove uma fusão ímpar, reveladora da arte que deixa transparecer sua essência. Portanto, não cabe a nós recorrer a uma leitura de sistematização, regida pelos moldes do conto ou do romance. A validade de nossa postura crítica perante a obra do autor passa a ser legítima quando reconhecemos que estamos diante de uma manifestação da arte, que vai além das restrições impostas pela teorização da literatura ou pelo enquadramento de tendências literárias.

José Cardoso Pires desvela, dessa forma, sua capacidade de reinventar o verbo, aquilo que seria simplesmente uma fórmula em outro escritor. Aflora, de fato, a sensação aguda de uma personalidade literária específica, original, que como todo espírito autenticamente criador, funda em uma síntese de arte aquilo que é renovador no seu tempo e que o autor o faz em seu Neorrealismo. Emerge assim, uma nova visão artística do mundo, também engajada com a História.

CONSIDERAÇÕES

FINAIS

Hoje uma verdade, amanhã outra... Verdades sobre verdades.

(José Cardoso Pires, O Anjo Acorado, 1964)

UM OLHAR FINAL, MAS NÃO DEFINITIVO...

A História caracteriza-se pela eterna transição. Nesse processo, o indivíduo é impulsionado a buscar a sua identidade, em resposta aos elementos externos que levam ao exercício da consciência crítica. Surge, assim, a trans-ação, movimento inovador que prefigura um tempo novo, transpondo limites. Homens e “anjos à espera de revelação”: alguns estagnados em um vazio existencial, outros libertos pela práxis, mesmo que à margem dessa mesma História.

Se, por um lado, assim poderíamos condensar a mensagem artística e ideológica de *O Anjo Ancorado*, obra que se instaura como um divisor de águas na trajetória de José Cardoso Pires, por outro o tratamento estilístico dado à narrativa galviniza o tema, tornando-o expressivo.

Tal processo, considerado em sua natureza íntima, toma como modelo a infusão do ritmo sentencial, no tecido literário. Há um desdobramento cadenciado da palavra na frase, da frase no período, do período no fragmento, e do fragmento na totalidade do texto, que se submete a uma ordem estética do próprio autor, concebida interiormente pelo ritmo do verbo literário e pela ideologia impressa no discurso.

Eis aqui, portanto, a metáfora da renda em sua plena revelação, visto que, a partir da personagem que luta pela sua inserção na História, o leitor é levado a refletir sobre a tessitura de sua própria existência.

A arquitetura estilística do romance também introduz novas dimensões quanto ao diálogo entre gêneros textuais. O substrato temático de *O Anjo Acorado*, somado ao desenvolvimento da narrativa, revela um romance em cujo cerne há a herança de um escritor contista, que busca o depuramento de sua atividade criadora.

De fato, o que sobrepõe em José Cardoso Pires é a sua capacidade de criar tanto pelo tema quanto pelo estilo. O autor, contista-romancista, nutre o achado verbal, envolvendo-o de refinamento e sugestão metafórica. Nós, leitores, lançamos nosso olhar em busca da multiplicidade de representações.

A leitura do romance, conjugada com os dois contos selecionados para o estabelecimento de um novo diálogo entre gêneros, inaugura uma percepção significativa, marcada pelo *modus vivendi* do ser multifacetado. Em sentido lato, a sugestão que alimenta a nossa busca pela fórmula cardosiana contempla o prisma da ruptura: o ato de escrever ultrapassa limites e não é passível de enquadramento. O conceito de gênero é recriado em função da arte.

O romancista que nasce de *O Anjo Acorado* será único em seu cânone posterior. O fenômeno de transição, que se transforma em um rito de arte, maximiza palavras, cenas e temas presentes nos primeiros contos. De certa forma, é o mesmo José Cardoso Pires que amplia o rebuscamento de sua escrita.

Texto desancorado. Arte à espera de revelação em cada ato de leitura.

REFERÊNCIAS/
OBRAS CONSULTADAS

REFERÊNCIAS/OBRAS CONSULTADAS

1 – AUTOR

Pires, José Cardoso. **O anjo ancorado**. Lisboa: Moraes, 1964, 3ª ed

_____. **Jogos de azar**. Lisboa: Dom Quixote, 1993.

2 – ACERCA DA OBRA DO AUTOR

AMBROGI, Marlise Vaz Bridi. **A sugestão metafórica na obra ficcional de José Cardoso Pires**. 1981. 165 f. Tese (Doutorado em Literatura Portuguesa). Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 1981.

BAPTISTA-BASTOS. “Aspectos cinematográficos do neo-realismo português”. In: _____. **O filme e o realismo**. Lisboa: Arcádia, 1962, pp. 145-175.

BARRENTO, João F. Heorismo e grotesco em José Cardoso Pires. **Jornal de Letras e Artes**, Lisboa: n. 177, 1965.

CRUZ, Liberto. **José Cardoso Pires**. Análise crítica e seleção de textos. Lisboa: Arcádia, 1972.

LEPECKI, Maria Lúcia. **Ideologia e imaginário**. Ensaio sobre José Cardoso Pires. Lisboa: Moraes, 1977.

LIMA, Luís Costa. Redescobrimo o libertino. **Tempo Brasileiro**. Rio de Janeiro: n. 2: 209-216, dez. 1962.

MORENO, Armando. **Biologia do conto**. Coimbra: Almedina, 1987, p.154.

PALLA e CARMO, José. O todo e as partes: significado real e dimensões morais na obra de José Cardoso Pires. In: _____. **Do livro à leitura**. Lisboa: Europa-América, 1971, pp. 95-114.

PIRES, Alves. **José Cardoso Pires**: um “fabulador” exemplar. *Brotéria*, Lisboa: 92 (6): 810-816, jun. 1971.

PIRES, José Cardoso. Temos palavras a mais para esconderem ideais a menos. **Seara Nova**: Lisboa, n. 1 417: 188-189, nov. 1963. (Entrevista com o autor).

SIMÕES, João Gaspar. José Cardoso Pires. O anjo ancorado. **Crítica III**. Lisboa: Delfos, s.d., p. 437-40.

TORRES, Alexandre Pinheiro. **Sociologia e significado do mundo romanesco de José Cardoso Pires**. Estudo acrescentado ao final da terceira edição de *O anjo ancorado*, p. 151-218.

3 – ACERCA DO NEORREALISMO E DA LITERATURA PORTUGUESA CONTEMPORÂNEA

ABDALA JÚNIOR, Benjamin. **A escrita neo-realista**: análise sócio-estilística dos romances de Carlos de Oliveira e Graciliano Ramos. São Paulo: Ática, 1981.

ÁVILA, Henrique Manuel. **Neo-Realismo: uma concepção pessimista da história?** Atas do VI Encontro de Centros de Estudos Portugueses do Brasil. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 2001.

BACELAR, Armando. Sobre o neo-realismo. **Vértice**, Coimbra: 23 (237): 350-366, jun. 1963.

BAPTISTA-BASTOS. Dois problemas da cultura. In: _____. **O filme e o realismo**. Lisboa: Arcádia, 1962, pp. 177-204.

BARAHONA, Maria Alzira. **Para um estudo da expressão do tempo no romance português contemporâneo**. Lisboa: Centro de Estudos Filológicos, 1968.

COELHO, Eduardo Prado. O estudo ambíguo do “Neo realismo” português. In: _____. **A palavra sobre a palavra**. Porto: Portucalense, 1972, pp. 39-48.

COLOMBINI, Duílio. De presencialismo e neo-realismo. **Boletim Informativo do Centro de Estudos Portugueses**, São Paulo: Ser. 2, n. 2: 2-18, nov/dez. 1975.

FERREIRA, José Gomes. O neo-realismo é o maior movimento literário de nossa época. **Seara Nova**, Lisboa: n. 1 403: 206-207, set. 1962.

IANNONE, Celso Alberto; GOBI, Marica V. Zamboni; JUNQUEIRA, Renata Soares. **Sobre as naus da iniciação** – estudos portugueses de literatura e história. São Paulo: UNESP, 1998.

MENDONÇA, Fernando. **A literatura portuguesa no século XX**. São Paulo: HUICITEC – FECLA, 1973.

_____. **O romance português contemporâneo**. Assis: Fac. Filosofia, Ciências e Letras de Assis, 1966.

MOISÉS, Massaud. **A literatura portuguesa**. São Paulo: Cultura, 2008.

_____. Presença da literatura portuguesa V. – **Modernismo**. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1971.

MONTEIRO, Adolfo Casais. A experiência neo-realista. In: _____. **O romance e os seus problemas**. Lisboa: Casa do Estudante do Brasil, 1950, p. 197-210.

PIRES, José Cardoso. Carta aos amigos comuns. **Vértice**, Coimbra: 30 (322-323): 781-783, nov./dez.. 1970 (Sobre a morte de Alves Redol.)

PITA, Antonio Pedro. **Conflito e unidade no neo-realismo português**. Coimbra: Almedina, 1990.

QUADROS, Antonio. **Crítica e verdade**. Introdução à atual literatura portuguesa. Lisboa: Clássica, 1964.

SACRAMENTO, Mário. **Há uma estética neo-realista?** Lisboa: Dom Quixote, 1968.

SANTILLI, Maria Aparecida. **Arte e representação da realidade no romance português contemporâneo**. São Paulo, Quíron, 1979.

SARAIVA, Antonio José e LOPES, Oscar. **História da literatura portuguesa**. Porto: Porto Ed., 1984.

SARAIVA, Antonio José. O neo-realismo e as palavras. In: _____. **Ser ou não ser arte**. Lisboa: Europa-América, 1974, p. 91-101.

SERRÃO, Joel. **A novelística social da década de 40** – Esboço de problematização. Colóquio/Letras, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, n. 9: 25-31, set. 1972.

TORRES, Alexandre Pinheiro. **O neo-realismo português**. Lisboa: Moraes, 1977.

4 – OBRAS TEÓRICAS E DE APOIO

4.1- ACERCA DA METÁFORA E ÁREAS AFINS

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo, HUCITEC, 2009.

BARBOSA, João Alexandre. Exercícios de definição. In: _____. **A metáfora crítica**. São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 0-46.

CARONE NETTO, Modesto. **Metáfora e montagem**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

CIRLOT, Juan Eduardo. **Dicionário de símbolos**. São Paulo: Editora Moraes, 1984.

EMPSON, William. **Metaphor**. The structure of complex words. The University of Michigan Press, 1967.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. 4 ed. Ver. Trad. de Isidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1970.

LE GUERN, Michel. **Semântica da metáfora e da metonímia**. Trad. do francês de Graciete Vilela. Porto: Telos Editora 1974.

LUKÁCS, Georg. Alegoria y símbolo. In: _____. **Estética**. v. 4 Trad. do alemão de Manuel Sacristán. Barcelona-México: Grijaldo, 1967, p. 423-474.

MARQUES, Oswaldino. Teoria da metáfora. In: _____. **Ensaaios escolhidos**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968, pp. 1-28.

OGDEN, C.K. e RICHARDS, I.A. **O significado de significado**. Um estudo da influência da linguagem sobre o pensamento e sobre a ciência do simbolismo. Trad.do inglês de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1972.

RICOEUR, Paul. **A metáfora viva**. São Paulo: Loyola, 2000.

RIFFATERRE, Michael. **Estilística estrutural**. Trad. do francês de Anne Arnichand. São Paulo: Cultrix, 1973.

SACKS, Sheldon (org.) **Da metáfora**. São Paulo: EDUC/Pontes, 1992.

ULLMANN, Stephen. **Semântica**: uma introdução à ciência do significado. Trad. do inglês de J.A. Osório Mateus. Lisboa: Fund. Calouste Gulbenkian, 1970.

4.2 – ACERCA DO CONTO

BOSI, Alfredo. Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo. In: _____. **O conto brasileiro contemporâneo**. São Paulo: Cultrix, 1984.

CORTÁZAR, Julio. **Valise de cronópio**. Trad. do espanhol de Davi Arrigucchi Jr. E João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1974.

MAGALHÃES JÚNIOR, R. **A arte do conto**. Rio de Janeiro: Bloch, 1972.

PROPP, Vladimir. **Morfologia do conto**. Lisboa: Veja, 1983.

4.3 – ACERCA DO ROMANCE E DOS CONTITUTIVOS DA NARRATIVA

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

_____. **Problemas da poética de Dostoievski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

BARTHES, Roland. **O grau zero da escritura**. São Paulo: Cultrix, 1971.

BOURNNEUF, Roland e OVELLET, Roland. **O universo do romance**. Trad. do francês de José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Almedina, 1976.

BRAIT, Beth (org.) **Bakhtin, dialogismo e construção do sentido**. São Paulo: UNICAMP, 1997.

BUTOR, Michel. O romance e sua técnica. In: _____. **Repertório**. Trad. do francês de Leyla Perrone Moysés. São Paulo: Perspectiva, 1974, pp. 0-83.

CANDIDO, Antonio et al. **A Personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1970.

CERVONI, Jean. **A enunciação**. São Paulo: Ática, 1989.

FORSTER, E.M. **Aspectos do romance**. Porto Alegre: Globo, 1969.

GOLDMANN, Lucien. **A sociologia do romance**. Trad. do francês de Álvaro Cabra. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

LUBBOCK, Percy. **A técnica da ficção**. Trad. do inglês de Octávio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix-EDUSP, 1976.

LUKÁCS, Georg. "Narrar ou descrever?" In: _____. **Ensaaios sobre literatura**. Trad. de Giseh Vianna Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965, pp. 43-94.

MENDILOW, A. A. **O tempo e o romance**. Trad. do inglês de Flavio Wolf. Porto Alegre: Globo, 1972.

MEYERHOFF, Hans. **O tempo na literatura**. Trad. do inglês de Myrim Campello. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1976.

PAZ, Octávio. Ambigüidade do romance. In: _____. **Signos em rotação**. Trad. do espanhol por Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1972, pp. 63-74.

POUILLON, Jean. **O tempo no romance**. Trad. do francês de Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix-EDUSP, 1974.

REUTER, Yves. **Introdução à análise do romance**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: _____. **Texto/contexto**. São Paulo: Perspectiva, 1969, pp. 73-95.

ROSUM-GUYON, Françoise Van. Ponto de vista ou perspectiva narrativa. In: _____. **Categorias da narrativa**. Trad. do francês de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Arcádia, 1976.

SCHOLES, Robert e KELLOGG, Robert. **A natureza da narrativa**. Trad. do inglês de Gert Meyes. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1977.

TOMACHEVSKI, B. Temática. In _____. **Teoria da literatura**. Formalistas russos. Porto Alegre: Globo, 1971. pp. 169-204.

4.4 – OBRAS GERAIS

AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel. **Teoria da literatura**. Coimbra: Almedina, 2002.

ARISTÓTELES. **Arte retórica e arte poética**. Rio de Janeiro, Ediouro. s/d.

AUROX, Sylvain. **A filosofia da linguagem**. Campinas: SP, UNICAMP, 1998.

AVERBACH, Erich. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Perspectiva-USP, 1971.

BARTHES, Roland. **A aventura semiológica**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BELLO, Ângela Ales. **A fenomenologia do ser humano**. Bauru: EDUSC, 2000.

BERTRAND, Denis. **Caminhos da semiótica**. Bauru, SP: EDUSC, 2003.

BIDERMAN, Maria Tereza Camargo. **Teoria lingüística**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BOUDON, Raymond & BOURRICAUD, Francois. **Dicionário crítico de Sociologia**. São Paulo: Ática, 2004.

BRAIT, Beth. **Bakhtin, dialogismo e polifonia**. São Paulo: Contexto, 2009.

BRONCKART, Jean-Paul. **Atividade de linguagem, textos e discursos**. São Paulo: EDUC, 1999.

CHARAUDEAU, Patrick. **Linguagem e discurso**: modos de organização. São Paulo: Contexto, 2009.

CHAUÍ, Marilena. **Cultura e democracia**: o discurso competente e outras falas. São Paulo: Moderna, 1980.

EAGLETON, Terry. O escritor e o comprometimento em arte. In: _____. **Marxismo e crítica literária**. Trad. do inglês de Antonio Sousa Ribeiro. Porto: Afrontamento, 1976.

ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados**. Trad. do italiano de Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1970.

_____. **A estrutura ausente**. Introdução à pesquisa semiológica. Trad. do italiano de Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva – EDUSP, 1971.

_____. **As formas do conteúdo**. Trad. do italiano de Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva – EDUSP, 1974.

_____. **Lector in fabula**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

_____. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. Trad. do inglês de Póla Civelli. São Paulo: Perspectiva, 1972.

FAIRCLOUGH, Norman. **Discurso e Mudança Social**. (Tra. Isabel Magalhães). Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.

FIGUEIREDO, Antonio de. **Portugal: 50 anos de ditadura**. Trad. do inglês de J.MN.

Martins Dias e Maria Manuela Palmerim. Rio de Janeiro: Civ. Brasileira, 1976.

FIORIN, José Luiz. **As astúcias da enunciação** – as categorias de pessoa, espaço e tempo. São Paulo: Ática, 1999.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

FREADMAN, Richard e MILLER, Seumas. **Repensando a teoria**: uma crítica da teoria literária contemporânea. São Paulo: Editora UNESP, 1994.

GARY, Saul Morson & CARYL, Emerson. **Mikhail Bakhtin**: Criação de uma prosística. (Trad. Antonio de Pádua Danesi). São Paulo: EDUSP, 2008.

GMEINER, Conceição Neves. **A morada do ser** – uma abordagem filosófica da linguagem na literatura de Martin Heidegger. Santos, SP: Leopoldianum, 1998.

GNERRE, Maurizio. **Linguagem, escrita e poder**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

GOMES, Álvaro Cardoso. **A voz itinerante**. São Paulo: EDUSP, 1993.

GORENDER, Jacob. **O escravismo colonial**. São Paulo, Ática, 1980.

GUINSBURG, J. **Da cena em cena**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

HAMBURGER, Käte. **A lógica da criação literária**. Trad. do alemão de Margot P. Malnic. São Paulo, Perspectiva, 1975.

HAUSER, Arnold. **História social da literatura e da arte**. Trad. do inglês de Walter H. Geenen. São Paulo: Mestre Jou, 1972.

HENDERSON, Joseph L. Os mitos antigos e o homem moderno. In: JUNG, Carl G. et aliii. **O homem e seus símbolos**. Trad. do inglês de Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1977.

HIRANO, Sedi. **Casta, estamentos e classes sociais**. Ver. São Paulo: Alfa-Ômega, 1975.

HUIZINGA, Johan. **Homo ludens**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

ISER, Wolfgang. **O ato da leitura**: uma teoria do efeito estético. Vol. 2 São Paulo: Editora 34, 1999.

LIMA, Luís Costa (org.). **Teoria da Literatura em suas fontes**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975.

LIPPMANN, Walter. Estereótipos In: STEINBERG, C.S. (Org.) **Meios de comunicação de massas**. Trad. do inglês de Octávio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix, 1970, p. 149-159.

LUKÁCS, Georg. Consciência de classe. In: _____. **Historia y consciencia de classe**. Trad. do alemão de Manuel Sacristán. Barcelona: Grijaldo, 1975, pp. 49-88.

MAINGUENEAU, Dominique. **Novas tendências em análise do discurso**. São Paulo, UNICAMP/Pontes, 1997.

MEYER, Michel. **A retórica**. São Paulo: Ática, 2007.

MOISÉS, Massaud. **A análise literária**. São Paulo: Cultrix, 2008. 17ª ed.

POSSENTI, Sírio. **Questões para analistas do discurso**. São Paulo: Parábola Rditorial, 2009.

REIS, Carlos. **Conhecimento da literatura**: introdução aos estudos literários. Coimbra: Almedina, 2001.

SAMOYAUULT, Tiphaine. **A intertextualidade**. (Trad. Sandra Nitritini). São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SIGNORINI, Inês (org.). Anna Christina Bentes (et. al). **[Re]discutir texto, gênero e discurso**. São Paulo: Parábola Editorial, 2008.

SOBRAL, Adail. **Do dialogismo ao gênero**: as bases do pensamento do círculo de Bakhtin. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2009.

SPÍNOLA, Antonio de. **Portugal e o futuro**. Análise da conjuntura nacional. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1974.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

VILLAÇA, Nizia. **Paradoxos do pós-moderno**: sujeito e ficção. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996

WELLEK, René e WARREN, Austin. **Teoria da literatura**. Trad. do inglês de José Palla e Carmo. Lisboa: Europa-América, 1962