

O REALISMO E OS “REALISMOS” DA OBRA DE
JOSÉ CARDOSO PIRES *

PETAR PETROV
(Universidade de Algarve-Portugal)

1. Num importante estudo sobre o escritor português José Cardoso Pires, publicado em 1977, Maria Lúcia Lepecki termina a sua análise com as seguintes palavras: “Marxista e revolucionária, é esta uma escrita desmistificadora e confiante” (Lepecki, 1977, p. 178). Nove anos depois, num prefácio ao livro *O Delfim*, Eduardo Prado Coelho reformulará a mesma expressão assim: “marxista e revolucionária, é esta uma escrita mitificadora e céptica” (Coelho, 1986, p. XVII). Pela nossa parte, diríamos que as duas afirmações se complementam, até porque, no espaço temporal que as separa, José Cardoso Pires publicará mais dois livros em prosa que podem contribuir para justificar eventuais paradoxos interpretativos.

No entanto, sem propósitos de comentar expressamente os dois pontos de vista referidos, afigura-se-nos de interesse examinar por que motivos a escrita cardoseana acarreta leituras diferentes, ou seja, que recursos *técnico-expressivos* e *semântico-pragmáticos* configuram a sua mensagem de modo a ser concebida como inequivocamente comprometida e, ao mesmo tempo, ambígua pela oscilação entre a confiança e o cepticismo. No fundo, trata-se de questionar a maneira como a sua ficção se desloca dentro de uma estética contemporânea de feição realista, prolongamento do Neo-Realismo português, cuja eclosão e afirmação se verificaram na década de 40.

É inquestionável o facto de que o compromisso artístico neo-realista, tal como foi defendido e praticado por alguns adeptos da estética marxista, levou à desvirtualização de uma considerável parte da produção literária, devido a determinados elementos subjacentes à *forma* como se apresentava. Pelo seu

* O presente texto representa parte de um capítulo do livro *O Realismo na Ficção de José Cardoso Pires e de Rubem Fonseca* (DIFEL, Lisboa, 2000), Prémio Revelação da Associação Portuguesa de Escritores / Instituto Português do Livro e das Bibliotecas.

carácter, as orientações programáticas do Neo-Realismo português dos anos 40 conduziam necessariamente a uma *preocupação marcadamente pragmática* ligada à projecção da mensagem literária junto dos potenciais leitores. Ao assumir o papel didáctico da arte, muitos prosadores privilegiavam as componentes do plano do conteúdo, nomeadamente a construção de personagens-tipo e a descrição de espaços sociais, palco de conflitos de classe, o que levou à configuração dos chamados romances de “intriga fechada”. Igualmente, e em consequência dos princípios de empenhamento e desalienação do escritor, evitavam-se os desvios formalistas, o que minava as hipóteses de renovação estética, pelo bloqueio da criatividade artística individual.

O afastamento dos esquematismos iniciais do movimento em causa, que tinham a ver fundamentalmente com uma *retórica do concreto*, adversa às potencialidades da linguagem literária, tornar-se-á evidente com o fim da Segunda Grande Guerra, por razões de ordem político-social e pela descoberta de outros universos culturais e novas sensibilidades artísticas. Entrara-se na época da “desprovincianização” de Portugal (Dionísio, 1980), à qual o Neo-Realismo, como estética dominante, não pôde ficar alheio; prova disto será a procura de novas formas expressivas por parte de escritores conscientes do risco de uma eventual estagnação. A renovação passará por várias fases, a segunda das quais, situada pela crítica nos anos 50, terá como característica básica a diluição da vertente marcadamente pragmática e documentarista do processo comunicativo, em resultado de uma notória propensão para o refinamento da mensagem e a adopção de uma atitude *descomplexada* em termos sócio-culturais. Será o período do chamado realismo “dialéctico”, “contraditório” ou “crítico”, rótulos que designam uma grande variedade de tendências de representação da realidade, desta vez com a valorização do elemento subjectivo e psicologizante, numa aparente rejeição dos dogmatismos impostos por uma literatura de testemunho simplista e populista. Neste período, serão lançadas também as bases do *cepticismo histórico*, do *individualismo crítico* e da *autocrítica subjectiva* (Machado, 1984), acompanhados, quase sempre, por uma *inquietaude interrogante* (Coelho, N.N., 1992), que se manifestaram de forma diferente na prosa portuguesa dos anos 50 e 60.

Precisamente nesta fase de viragem, surgirá, em 1949, a primeira colectânea de narrativas breves da autoria de José Cardoso Pires, intitulada *Os Caminheiros e Outros Contos*. Nitidamente influenciadas pela “short-story” da chamada “geração perdida” norte-americana, as suas “estórias” afastam-se do esquematismo que marcava muitas das obras do Neo-Realismo de então. Dois são os traços que, na altura, ainda o ligam a este movimento: as oposições lineares, que representam choque de valores (cf. Torres, 1967) e “o fomentar de uma vaga esperança adiada para um dia” (Dionísio, id., p. 16). Os conflitos sociais surgem sob várias formas, provocados por diferentes motivos: tensões

entre os “ratinhos que não tinham conseguido lugar nas ceifas” e o prepotente capataz em “Estrada 43”; oposições entre os soldados insubmissos e a escolta que os leva presos em “Carta a Garcia”; discórdia, resultado da pobreza, no seio de uma família em “Amanhã, se Deus Quiser”; raiva surda dos marinheiros rebeldes, condenados a ficar “em terra para toda a vida” em “Salão de Vintém”; diferentes concepções do mundo de mãe e filha em “A Semente Cresce Oculta”.

Todavia, a originalidade da escrita cardoseana estará no tratamento dos conflitos que, diferentemente da visão do Neo-Realismo de escola, não se apresentam somente como resultado das relações entre classes antagónicas, encaradas em moldes mecanicistas de exploradores / explorados, mas atingem indivíduos do mesmo grupo social. Exemplo maior é o conto que dá título ao livro, cuja história se resume às negociações que acompanham a venda de um cego, pelo seu guia, a outro mendigo profissional. O que se configura, no caso, é a exploração do trabalho, por razões de subsistência, de uma vítima do sistema por outra vítima do mesmo sistema. Aspectos semelhantes estão presentes nos restantes contos da colectânea: são o retrato do quotidiano de gente simples e anónima, na sua condição de *alienação* extrema, inserida numa sociedade asfixiante que limita as hipóteses de realização humana. Como diria o próprio escritor, em 1963, no prefácio de *Jogos de Azar*, livro que reúne parte das suas primeiras narrativas: trata-se de “histórias de desocupados”, de “criaturas privadas de meios de realização”, “sem autoridade cívica”.

Do ponto de vista *semântico-pragmático* pode-se dizer que a prosa de estréia de José Cardoso Pires se compatibiliza com a *visão neo-realista* pelo seu elevado teor de crítica a uma sociedade, espaço de injustiças e desigualdades. No entanto, a sua escrita manterá o compromisso com a realidade de uma forma inovadora, diferente do estilo sentimentalista, cujos propósitos de comover o leitor com “a lenga-lenga e o choradinho” (Cruz, 1972 b, p. 18) imbuíam muitos textos na altura. A demarcação de uma criação com propósitos normativos, própria de uma literatura que se quer comprometida, ocorrerá com a adopção de um novo modo de observação e representação, que irá caracterizar quase toda a ficção posterior do escritor. Assim, a *nível expressivo*, é de assinalar: a *objectividade*, conseguida pela secura da linguagem que evita o supérfluo, a retórica balofa e os pormenores descritivos; a presença de *diálogos coloquiais*, com a exploração de uma larga gama de sociolectos que situam as personagens em contextos espaço-temporais precisos. A *nível técnico-literário*, verifica-se: o recurso a *elipses* que conduzem a uma singular economia narrativa; a *caracterização indirecta* das personagens com a eleição da *focalização externa*; o *distanciamento do narrador* pela adopção de múltiplos pontos de vista; o aproveitamento da *técnica cinematográfica* pelo privilégio do *enfocamento visual* do modo de contar; o *abandono da “história”*, com destaque para a personagem e não para a acção.

Se *Os Caminheiros* fora o primeiro sinal de *ousadia* relativamente aos cânones do Neo-Realismo ortodoxo, o segundo livro de contos, *Histórias de Amor* (1952) irá levar o projecto cardoseano ainda mais longe. A par da técnica referida, a imprimir uma pretensa objectividade, conseguida pela adopção de uma atitude de representação “behaviorista”, este último porá a tónica no retrato das realidades pessoais, com a apresentação de situações de intimidade afectiva na sua complexa diversidade. Assim, as histórias exemplificam diferentes tipos de amor, nas suas manifestações legais e clandestinas, como o do clássico triângulo, em “Week-end”; o idealizado *versus* o real quotidiano em “Uma Simples Flor nos Teus Cabelos Claros”; o prostituído em “Dom Quixote, as Velhas Viúvas e a Rapariga dos Fósforos”; o imposto em “Ritual dos Pequenos Vampiros” e o “do desejo (...) sem piedade”, em “Romance com Data”. Isto a nível do significant, porque a nível da estrutura profunda, a *temática* da sexualidade, na sua dimensão frustrante e marginalizada, é aludida como consequência directa do sistema de valores de uma sociedade que promulga e impõe o chamado amor patriarcal burguês. Dito por outras palavras, desmistifica-se o preconceito tradicional acerca da condição da mulher, resultado da instituição da subalternidade, segundo a qual esta é encarada como um simples objecto à mercê do homem, em função de regras sociais assumidas como normas morais (cf. Torres, id.). Nesta linha de ideias, capta-se a denúncia da atitude dita “machista”, adversária feroz de qualquer emancipação feminina e um dos aspectos da mentalidade *marialva*, devidamente radiografada pelo autor no seu ensaio, datado de 1960, intitulado *Cartilha do Marialva*. De assinalar também que, no seu segundo livro, José Cardoso Pires introduzirá *novas técnicas* de narração, tais como: violação da *cronologia* no plano temporal, com o recurso a *analepses* e *prolepses*; *transfiguração* do real a apontar para uma propensão para o *realismo fantástico* ou *mágico*; exploração do efeito de *suspense* que, em narrativas posteriores, irá assumir um papel determinante.

Com a publicação do romance *O Hóspede de Job*, datado editorialmente de 1963, mas escrito numa primeira versão dez anos antes, fecha-se a *primeira* das *tendências literárias* que nos propomos delimitar. O livro, cujo título metaforiza a presença de uma potência militar estrangeira em terras de Portugal, é construído em forma de sequências que abarcam várias acções, distribuídas em dois espaços, bem delineados e de sinais opostos: o do “jogo” e o da “fome” (Torres, *ibid.*). Os protagonistas são, respectivamente, os soldados de um regimento, em exercícios sob o olhar atento de um especialista convidado, e o povo de uma aldeia em confronto com o patronato por questões laborais. “História de proveito e exemplo”, assim será definida a intriga no pós-fácio do livro, negando-se-lhe uma preocupação documental e o estatuto de obra “de testemunho”.

Todavia, dois elementos corroboram a ideia de que de todos os romances de José Cardoso Pires este é o mais “neo-realista”: a *escolha das personagens*, camponeses que lutam pela sobrevivência, e o *espaço físico*, a região do Alentejo, quase sempre privilegiada pelo romance neo-realista. A acrescentar, como símbolo do poder destruidor do hóspede, a tenacidade do camponês mutilado que, no fim da diegese, mostrará uma invulgar força e coragem para enfrentar o mundo novamente. Tal como em alguns contos de estreia, o enredo e o desfecho deste romance são exemplificativos do que “deveria” ser a literatura neo-realista: “desmontar o fenómeno da alienação definindo-o, investigando-lhe as causas e (...) insinuando caminhos e propondo aberturas para a sua superação” (Torres, 1977, p. 39). São precisamente estes aspectos que se encontram nos três livros examinados, o que não quer dizer que a escrita de José Cardoso Pires cristalizou num ponto próximo à estética neo-realista dos anos 40. Pelo contrário, a juntar às inovações anteriormente introduzidas, a temática deste romance será tratada de modo diferente, mediante a introdução de elementos que comprovam a procura de novas formas expressivas: aprofundamento do recurso da *técnica cinematográfica* pela larga exploração do *travelling*, com a deslocação do olhar / câmara sobre os espaços, palco de diferentes acções; acentuado aproveitamento da *linguagem oral*, não só posta ao serviço das personagens, mas utilizada também pelo próprio narrador; inclusão de *registos* discursivos *modalizantes* a par de passagens enunciativas de carácter judicativo; *organização sequencial* por *alternância*, com o abandono do princípio de causalidade, a delinear uma complexa montagem narrativa.

2. *O Anjo Ancorado*, editado em 1958, será uma obra de transição entre o aparente neo-realismo cardoseano e uma *nova fase estética* de feição exclusivamente subjectiva e experimental, que tomará contornos definitivos dez anos mais tarde. Um pouco na linha das obras examinadas, este romance apresenta a realidade de uma sociedade dividida por antagonismos, com uma trama construída por contrastes: de um lado, os habitantes de uma aldeia de pescadores, em luta pela sobrevivência, e, do outro dois visitantes da cidade, caracterizados por comportamentos banais e gratuitos. A dicotomia é reforçada por alguns eventos, no entanto, a história centra-se na actuação dos dois viajantes, um homem quarentão, descendente da burguesia rural, e a sua companheira, jovem professora formada em Letras. As posições das personagens diferem e, apesar de uma certa complexidade que acompanha o seu desempenho, o primeiro revela o seu desencanto existencial, acompanhado por laivos de mentalidade marialva, enquanto a segunda passa o tempo a interrogar-se, como se estivesse em processo de conhecimento do mundo que a cerca. Duas pessoas “ancoradas” numa época determinada, ano de 1957, período de

desilusão e desespero que facilmente se explica pela estagnação social, resultado do contexto político de então. Personagens que passam o tempo a discutir “o sexo dos anjos”, apesar de se revelarem críticos conscientes quando ironizam o estado de apatia e contemplação em que se encontram.

Neste sentido, um dos aspectos mais importantes que demarca esta narrativa das outras está precisamente na *ausência de uma visão de futuro*, ou seja, os protagonistas não conseguem aparentemente vislumbrar qualquer saída para a sua condição, nem para a sociedade que os subjuga. Um quadro um tanto *desolador e fatalista* que não se coaduna, de modo nenhum, com a *esperança* quase sempre enfatizada na literatura neo-realista de entre as duas guerras. Tudo isto é reforçado ainda pela utilização dos seguintes recursos formais: *minimização* dos eventos da história, que configura um espaço social petrificado; maior *distanciamento* do sujeito de enunciação, cuja presença sobressai nas quatro notas de rodapé, na intencionalidade da epígrafe e no pós-fácio do livro; opção pelo *discurso híbrido* de monólogo / diálogo, caracterizador das personagens, que manifestam as suas angústias, dúvidas e anseios mediante o registo abstracto, veículo de revelação inequívoca de uma determinada visão do mundo, sempre a sublinhar a lucidez e o racionalismo no exame de um certo derrotismo existencial.

Com o romance *O Delfim*, de 1968, ocorrerá uma espécie de *revolução* no processo ficcional de José Cardoso Pires pela afirmação de uma tendência realista de *feição* exclusivamente *subjectiva* e *experimental*, subvertendo as atitudes literárias dominantes na sua produção anterior. Publicado na chamada terceira fase da evolução do Neo-Realismo, a do *Experimentalismo Polivalente* (Coelho, N.N., 1992), a obra chamará a atenção pela sua originalidade fundamentada, pelo menos, em dois aspectos claramente inovadores: a deslocação da tónica temática, no sentido do *abandono* da questão circunscrita ao mundo dos explorados, e o modo complexo da *construção* da história, desta vez condicionado pelo ponto de vista na primeira pessoa.

Desta forma, a matéria do romance gira em torno de um incidente dramático ocorrido numa aldeia com a morte misteriosa da esposa e do criado de um rico engenheiro, o delfim, no caso o presumível responsável. Não há intriga propriamente dita, até porque o narrador/personagem entra em cena após os acontecimentos, empenhado em encontrar as motivações para o sucedido. Estas são procuradas na sua memória, ao lembrar os seus encontros com a família antes da tragédia, e a partir das informações recolhidas junto dos habitantes da aldeia. No primeiro caso, instaura-se uma subjectividade que obscurece a mensagem pelo seu elevado teor de ambiguidade e, no segundo, as versões das diferentes vozes narrativas relativizam praticamente tudo acerca dos factos.

Apesar desse complexo *painel polifónico*, sempre a desorientar a leitura, há dois tópicos que ancoram a história e confirmam o compromisso do seu autor para com a realidade portuguesa. O primeiro tem a ver com a desmontagem do *espírito marialva*, desta vez a assumir contornos muito nítidos no comportamento da personagem do engenheiro, que representa a mentalidade tradicional incapaz de se moldar aos valores contemporâneos. O segundo é o *espaço da lagoa*, apresentado em processo de dessacralização, como resultado das transformações sociais em curso, anunciadoras de aberturas democráticas e não-exclusivistas. Fora disto, entramos no império da alegoria e da alusão, ao qual nada escapa, desde a simbologia dos espaços físicos e do mundo natural às personagens. Vejam-se, por exemplo, as conotações que envolvem o nome da aldeia, Gafeira, a “lagartixa a sacudir-se no seu sono de pedra”, “a estação da caça”, a constante comparação das personagens com o mundo animal e a própria lagoa, lugar de mistério e pulsões vitais, a contrastar com o universo marcadamente perverso dos protagonistas da tragédia, cujas relações assentam em sexualidades não resolvidas e insinuadas sob forma de homossexualidade, “incesto” e adultério.

Narrativa de difícil classificação, *O Delfim* pode ser visto também como uma simples intriga policial, em virtude de o narrador desempenhar o papel de detective que vai recolhendo e confrontando as informações obtidas de vários depoimentos, documentos históricos, notas pessoais, impressões fugazes etc., procurando reconstruir a todo o custo a trama. Todavia, numa leitura mais atenta, torna-se óbvio que a estrutura do romance não obedece aos pressupostos clássicos do género, em virtude de não se chegar à decifração do crime, o que indica que o mesmo não tem nenhuma importância, tão-pouco representando o tema principal. O que se delinea, sim, é o acontecimento a servir de pretexto para a construção de um outro tema, ligado à própria escrita, na medida em que o narrador, enquanto interroga as circunstâncias e os motivos dos acontecimentos, investiga, igualmente, o próprio fazer literário. O desvendar do processo de escrita é feito pelo *recurso à ironia* e à *auto-ironia*, à *fragmentação* do tempo e do espaço, aos diversos *registos enunciativos*, e pela presença de inúmeros comentários de ordem *meta-discursiva*. Manifesta-se, assim, a *consciência crítica* do escritor sobre o seu papel na organização da realidade, ou seja, mostra-se o trabalho artesanal do artista que remete para a problemática da representação, da *mimesis* e do realismo, este último intensificado e enfatizado pelo facto de a realidade estar apresentada na sua complexidade e não reduzida a uma única verdade.

“Desconstruindo” o real, pela aceitação do parcelar, do incompleto, do incerto e do contraditório, impõe-se a visão da incerteza, da inquietação, da dúvida, numa palavra, do *cepticismo*. Da fase anterior, afirmativa, passa-se à fase interrogativa; da certeza transita-se para a suspeita; do objectivismo para o

subjectivismo; da obra fechada, como criação acabada, para a obra aberta, como trabalho em processo (cf. Coelho, E.P., 1986; Coelho, N.N., 1973). Por seu lado, esta abertura irá exigir um novo método de recepção e descodificação, na medida em que o leitor, confrontado com um conjunto narrativo fragmentado e eclético, será pressionado a interferir no próprio processo de criação, desempenhando um papel activo e participante na reconstituição e interpretação dos factos.

3. Se *O Delfim* representa o auge do *realismo subjectivo e experimental*, a fábula *Dinossauro Excelentíssimo* (1972) e os dois livros de contos, *O Burro em Pé* (1979) e *A República dos Corvos* (1988) revelarão uma outra tendência, ligada à propensão para a transfiguração do real, próxima de um *realismo imaginário* ou *fantástico*. O *Dinossauro*, por exemplo, será o retrato grotesco do ditador Salazar, mediante o qual se desmistifica o que de mais retrógrado e conservador existia no poder antes do 25 de Abril. Adoptando um tom jocoso, satírico e muitas vezes sarcástico, José Cardoso Pires surge com um estilo novo, “folgazão” e “chocarreiro”, diferente da secura e sobriedade anteriores, com propósitos de incomodar e, ao mesmo tempo, divertir, segundo o lema “para grandes males, grandes risos” (Cruz, 1972 a).

A fábula reaparecerá nos contos de *O Burro em Pé* que, pela sua heterogeneidade temática e expressiva, frustrarão uma leitura em busca do estilo caracterizador dos livros anteriores. Aparentemente destinada às crianças e jogando exclusivamente com o imaginário, a colectânea é composta por “histórias de proveito e exemplo”, apresentando um mundo contraditório que condiciona a vida dos jovens, passada em moldes de infâncias roubadas e perdidas, como acontece em “Os Reis Mandados”, ou sob forma de pesadelos como consequência da injusta guerra colonial, em “Por cima de Toda a Folha”. No seu conjunto, os contos objectivam recordar um tempo concreto e incómodo, atitude justificada, a nosso ver, pelo próprio autor quando, a propósito da inserção da fábula que mumifica o ex-ditador, afirma: “muita coisa mudou no país que outrora foi comarca à margem e que hoje é pátria de homens felizmente. Mas há desmemória e mentira a larvar por entre nós e forças interessadas em desdizer a terrível experiência do passado, transformando-a numa colónia ou em algo já obscuro e improvável” (p. 120).

Porém, n’ *A República dos Corvos*, o realismo imaginário, conjugado com elementos fantásticos e surrealizantes, terá a sua máxima expressão no inventário naturalista do bestiário nacional português: Altamente simbólicos, a jogar com a ironia, a sátira e o sarcasmo, os contos apresentam: a deambulação de um corvo enigmático, símbolo da cidade de Lisboa, “embalada em lendas”, na qual “tudo é fábula de museu”; o vôo de bestas estranhas, cruzamento entre

porcos e vampiros, “testemunhos da unidade de Criação”, que se libertam do corpo hospedeiro do homem no acto da sua morte; a invasão de baratas sinistras, vorazes e assassinas, comparadas com os carrascos encapuçados da Inquisição; o desfile de cães cegos a guiar professores cegos que, na sua magnificência e erudição, participam num congresso de cultura. Livro desconcertante, de difícil interpretação, a confirmar a presença de um “escritor-furão”, sempre à procura de renovação, tiranizado pela forma, a optar pela imagem e não pelo imediatismo denotativo, em suma, um “contador de histórias” para alguns “insólito” e “inqualificável” (Alves, 1988).

A *quarta tendência* da estética cardoseana de feição realista encontrará a sua expressão nas páginas dos romances *Balada da Praia dos Cães* e *Alexandra Alpha*, publicados respectivamente em 1982 e 1987. Isto porque, escritos após a instauração do regime democrático, os dois se apresentam como uma tentativa de se *examinar criticamente a história portuguesa mais recente*: o primeiro regressa aos anos 60 para fazer a radiografia de um estado social, recorrendo a uma intriga de enigma, e o segundo revisita a década de 70 para questionar directa e indirectamente aspectos da sociedade do presente. Nesta medida, filiam-se na vertente de um *realismo pós-modernista* pelo facto de representarem um aproveitamento *arquitextual* do género do *romance histórico*, entendido no sentido lato, cuja recuperação é comprovada na literatura ocidental dos últimos anos. Sem pretender discutir por ora esta questão, interessa-nos examinar quais os aspectos literários que situam os romances referidos num lugar à parte relativamente aos outros livros de José Cardoso Pires.

Assim, a leitura da *Balada* faz de imediato lembrar *O Delfim*, em virtude de estar construída em forma de narrativa policial: o enredo resume-se à investigação de um crime e o protagonista é um chefe de brigada da Polícia Judiciária que reconstrói o ambiente a partir de dados reais e conjecturas. A nível de semelhanças fica-se por aqui, porque outros elementos irão desvendar uma temática diferente, tratada literariamente também de modo diferente. E isto em virtude de a intriga se basear num facto real: o assassinato de um capitão do exército, ocorrido em 1960, perpetrado pelos seus companheiros, evadidos de uma prisão sob a acusação de cumplicidade numa intentona contra o regime político na altura. O chefe de brigada, no seu trabalho de averiguação, vai reunindo testemunhos e documentos acerca do modo de vida da vítima e das suas relações pessoais e afectivas, com destaque para os inquéritos que envolvem os seus companheiros e a sua amante. À medida que a investigação avança, com confronto de suspeitos, de opiniões sobre datas e horas, de resultados de análises laboratoriais etc., detecta-se que o crime serve mais uma vez de pretexto para o esboço de um outro tema, circunscrito à ordem social de então. É que o material recolhido ultrapassa largamente a problemática da morte, esboçando o quadro das circunstâncias em que decorrem os

acontecimentos. Em consequência, o registo dos meandros da actuação policial fornece a imagem de uma sociedade dominada por um regime repressivo, em aparente estado de estagnação e impotência, na qual todas as acções dos indivíduos são resultado directo da instituição do terror e do medo. Ao contrário da *abertura* do romance subjectivo e experimental, a *Balada*, ao apresentar uma sociedade “morta”, de impossível revelação, é uma *obra fechada*, também em virtude de o desfecho elucidar sobre o autor do crime e das razões subjacentes à sua concretização (cf. Cabral, 1989 ; Seixo, 1991).

De certo modo similar é a matéria do último romance, *Alexandra Alpha*, que representa uma espécie de visão panorâmica da sociedade portuguesa dos anos imediatamente antes e depois do 25 de Abril. A protagonista, cuja morte ocorre num acidente, em 1976, segundo nota do autor, é caracterizada como uma mulher de forte personalidade que leva uma vida por cima e à margem dos preconceitos morais e sociais burgueses. À sua volta aparecerá uma impressionante gama de outras personagens que representam um extracto de pessoas bem instaladas, vivendo, principalmente, de rendimentos e do seu trabalho intelectual. Não há uma intriga bem definida, no sentido clássico do termo, e o romance está construído em forma de cenas alternadas, recorrendo-se a uma multiplicidade de pontos de vista. Estes, da responsabilidade das personagens, definem problemas existenciais e vários complexos ligados à sua identificação cultural com a sociedade da época. Delineia-se, assim, um universo de gente ancorada, inactiva, comodista, dúplice, consciente da sua falsidade, a oscilar entre “o altruísmo e o egoísmo, a ilusão e a realidade” (Teixeira, 1991). Um quadro *fatalista*, para não dizer *crepuscular* ou *apocalíptico*, se se entender que este material humano simboliza parte da consciência crítica até ao 25 de Abril e a *intelligentsia* portuguesa depois desta data, ou seja, os potenciais governantes do novo sistema democrático que substituiu a ditadura. De todas as narrativas de José Cardoso Pires, esta é uma das mais incómodas, pela subtilidade com que se desmistificam as ilusões de uma sociedade nova e que possui ainda muito da mentalidade da que desapareceu, teoricamente, com a Revolução dos Cravos. Ao serviço deste *painel temático*, o escritor recorre a uma *retórica* semelhante àquela a que nos acostumara e cujas características assentam numa *transtextualidade* que presentifica linguagens de outras artes verbais e não-verbais, na *intromissão* frequente *do narrador*, com um discurso judicativo de teor irónico e na utilização do *cliché linguístico*, mediante o qual se faz a revisão crítica de uma época determinada, encarada, quase sempre, sob o prisma da sátira, do humor e do sarcasmo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVES, Clara Ferreira. (1988). “O Pires Excelentíssimo”, in *Expresso*, 17/XII, Lisboa.

- CABRAL, Eunice. (1989). "Canibalismo Lusitano numa Obra Fechada", in *Diário de Notícias*, 18/VI, Lisboa.
- COELHO, Eduardo Prado. (1986). "O Círculo dos Círculos", in Pires, José Cardoso, *O Delfim*, Círculo de Leitores, Lisboa (prefácio).
- COELHO, Nelly Novaes. (1973). *Escritores Portugueses*, Ed. Quíron, São Paulo.
- _____. (1992). "50 Anos de Neo-Realismo Literário em Portugal", in *Actas do XIII Encontro de Professores Universitários Brasileiros de Literatura Portuguesa*, Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- CRUZ, Liberto. (1972 a). "Dinossauro Excelentíssimo", in *Colóquio / Letras*, nº 10, Lisboa.
- _____. (1972 b). *José Cardoso Pires*, Arcádia, Lisboa.
- DIONÍSIO, Mário. (1980). "Uma Pequena Grande História", in Pires, José Cardoso, *O Anjo Acorado*, Ed. "O Jornal", Lisboa (prefácio).
- LEPECKI, Maria Lúcia. (1977). *José Cardoso Pires, Ideologia e Imaginário*, Moraes Editores, Lisboa.
- MACHADO, Álvaro Manuel. (1984). *A Novelística Portuguesa Contemporânea*, ICALP, Lisboa.
- SEIXO, Maria Alzira. (1991). "Modernités Insaisissables", in *Dedalus*, nº1, Lisboa.
- TEIXEIRA, Ramiro. (1991). "Alexandra Alpha - um Romance Crepuscular", in *Letras e Letras*, 17/IV, Porto.
- TORRES, Alexandre Pinheiro. (1967). "Sociologia e Significado do Mundo Romanesco de José Cardoso Pires", in *Romance: o Mundo em Equação*", Portugalia Editora, Lisboa.
- _____. (1977). *O Neo-Realismo Literário Português*, Moraes Editores, Lisboa.