

DESCONTRUÇÃO CARDOSIANA DA SIMBOLOGIA E IMAGINÁRIO DA DITADURA PORTUGUESA (1926-1974) EM *BALADA DA PRAIA DOS CÃES* E *ALEXANDRA ALPHA*¹

Ana Saldanha²

RESUMO: Análise do período ditatorial português (1926-1974) na ficção de José Cardoso Pires, tendo, sobretudo, em consideração, a desconstrução mitológico-simbólica cardosiana. Neste sentido, abordaremos a problematização do espaço português levada a cabo pelo autor e estudaremos a simbologia e imaginário social, antes e depois da Revolução de 25 de Abril de 1974, em duas obras de José Cardoso Pires: *Balada da Praia dos Cães* e *Alexandra Alpha*. Continuamos este estudo com uma reflexão sobre a dualidade *tempo histórico-tempo da narrativa* em ambas as obras, fazendo, para tal, um paralelo com uma obra de uma autora portuguesa que, de forma a problematizar o passado recente português, emprega essa mesma dualidade: *Casas Pardas*, de Maria Velho da Costa.

Palavras-chave: José Cardoso Pires; literatura; Revolução portuguesa; mitologia; imaginário.

The deconstruction of Portuguese symbology and imaginary of dictatorship in *Balada da praia dos cães e Alexandra Alpha*, by José Cardoso Pires

SUMMARY: Analysis of the dictatorial Portuguese period (1926-1974) in the fiction of José Cardoso Pires, taking into account the mythological-symbolic deconstruction done by this author. In this sense, we will cover the problematization of space undertaken by the author as well as the study of symbolism and social imaginary, before and after the revolution on 25 April 1974, especially in two works: *Balada da Praia dos Cães* and *Alexandra Alpha*. We will continue this study with a reflection on the duality *historical time-time of narrative* in both works, doing a parallel with the work of a Portuguese author which, in order to discuss the recent Portuguese past, also employs this same duality: *Casas Pardas*, by Maria Velho da Costa.

Keywords: José Cardoso Pires; Portuguese Revolution; literature; mythology; imaginary.

¹ A indicação bibliográfica das citações encontra-se no fim deste trabalho, com exceção das duas obras que aqui estudaremos: *Balada da Praia dos Cães* e *Alexandra Alpha*. Neste caso, e apenas neste, optamos por indicar diretamente no texto as citações feitas. Assim, para *Balada da Praia dos Cães* utilizamos a abreviatura **BPC** e para *Alexandra Alpha* a abreviatura **ALPHA**. Logo após a abreviatura, indicamos, igualmente, a página onde se encontra a citação reproduzida.

² Doutorada pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (Portugal), (Doutoramento em Estudos Literários, Especialidade em Literatura Comparada) e pela Université Stendhal-Grenoble III (França), (Doutoramento em Etudes Portugaises, Brésiliennes et de l'Afrique Lusophone). Atualmente é Professora Permanente na Escola Nacional Florestan Fernandes (São Paulo, Brasil).

1. INTRODUÇÃO

O Anjo Acorado (1958), *O Hóspede de Job* (1963), *O Delfim* (1968), *Balada da Praia dos Cães* (1982) e *Alexandra Alpha* (1987) são obras de José Cardoso Pires que, reagindo contra «certa sentimentalidade ainda inerente ao nosso neo-realismo tradicional»ⁱ, se focalizam na problemática da identidade portuguesa durante o período ditatorial: «De *O Anjo Acorado* a *Alexandra Alpha*, as histórias são como partes que, somadas, acabam por representar o todo, que é a identidade problemática de um país dividido entre o atraso e o desenvolvimento, entre o rural e o urbano, entre, enfim, a tradição e a modernidade»ⁱⁱ.

É, portanto, através da crítica e da problematização da mitologia nacionalista que Cardoso Pires alegoriza o espaço português e constrói o discurso ficcional sobre realidades historicamente conhecidas. A este procedimento constante no discurso literário de José Cardoso Pires, juntam-se outros, variáveis, «resultantes da busca de originalidade de uma obra em relação às outras, e, ainda, das mudanças próprias do gênero»ⁱⁱⁱ.

Através do estudo da ficcionalidade de José Cardoso Pires, pretendemos, desta forma, analisar a representação literária cardosiana do período ditatorial português, sobretudo através da desconstrução mitológico-simbólica encetada pelo autor. A problematização do espaço português e a simbologia e imaginário pré-Revolução e pós-Revolução serão, num primeiro momento, abordados na obra *Balada da Praia dos Cães* e, num segundo, na obra *Alexandra Alpha*. Concluimos este trabalho por uma reflexão sobre a dualidade *tempo histórico-tempo da narrativa* nas duas obras cardosianas, recorrendo, para tal, a uma obra que, tendo igualmente sido escrita após a Revolução portuguesa, recorre a essa mesma dualidade para problematizar o passado recente português; referimo-nos a *Casas Pardas*, de Maria Velho da Costa.

Histórico-literariamente, consideramos que, quer *Balada da Praia dos Cães*, quer *Alexandra Alpha*, se inserem, à imagem do que acontece no conjunto da obra de Cardoso Pires (sobretudo a partir de 1968, após a publicação de *O Delfim*), elementos nitidamente neo-realistas. Consideramos, por conseguinte, que ambas as obras se incorporam no movimento (diacrónico) neo-realista. Paralelamente, ambas abordam a mesma problemática mitológico-identitária: «Pode-se dizer que os dois romances de Cardoso Pires publicados nos anos 80 - *Balada da Praia dos Cães* (1982) e *Alexandra Alpha* (1987) -, herdeiros de uma ficção que

nunca deixou de contextualizar o país, estabelecem um novo momento no percurso literário do autor»^{iv}.

2. BALADA DA PRAIA DOS CÃES: NARRAÇÃO DE UMA OCORRÊNCIA HISTÓRICA PRÉ-REVOLUÇÃO

2.1. Memória Inventada

A *Balada da Praia dos Cães* - primeiro romance de José Cardoso Pires após a Revolução de Abril ó desenvolve, à imagem de toda a obra cardosiana, um discurso narrativo que problematiza o espaço português. Nesta obra, Cardoso Pires, a partir de arquivos reais cujo acesso antes de 1974 era praticamente impossível, constrói uma narrativa pré-Revolução, baseada na história real do assassinato, em abril de 1960, de um major do exército cujo corpo foi encontrado nos arredores de Lisboa.

Ora, é pela voz de um investigador da Polícia Judiciária, sobre cuja figura se centra a narrativa, que o leitor acompanha o ambiente da cidade de Lisboa dos anos sessenta, as relações entre o regime e a polícia, assim como o contexto político de então, marcado pela omnipresença do chefe-guia Salazar. O protagonista - «Elias Cabral Santana, folha corrida: n. em Lisboa 1909, na freguesia da Sé, filho de um juiz de comarca» (Pires, BPC, p. 11) - é o próprio narrador, cuja reflexão, métodos de trabalho e opiniões divergem, contudo, das defendidas pelo autor. Assim, quando o narrador impessoal narra, o sentido da visão continua a pertencer à personagem Elias Santana. Cardoso Pires utiliza, por conseguinte, um narrador-personagem ideologicamente distanciado de si próprio para, através de um discurso contraditório, permitir a transparência da sua própria opinião crítica da ordem e valores sociais do tempo-espaço narrativo. Essa distância irónica entre o narrador e o autor constitui o traço estilístico de *Balada da Praia dos Cães*. O narrador significa o *mal*, num processo de representação da linguagem em que o leitor, confiando no outro que é narrador, deste sente repugnância.

Ao basear a narrativa num facto real, Cardoso Pires articula um discurso ficcional e um discurso histórico (apesar de a relação do romance com a historicidade não ser explícita): da síntese de ambos nasce um discurso *para-realista*, no qual se conciliam romance realista e romance de invenção. É, aliás, o próprio Cardoso Pires quem situa o romance num espaço inventivo memorial - «memória inventada» (Pires, BPC, p. 244) -, localizando o discurso ficcional num determinado contexto histórico. Narrados vinte e dois anos após a sua

ocorrência, os factos históricos tornam-se memória, a memória torna-se invenção e a invenção torna-se literatura.

O relatório verídico do cadáver do Major Dantas serve ao autor para reflectir sobre o poder do regime e da polícia política - «el-rei» (Pires, BPC, p. 205) - e sua relação com os homens e mulheres portugueses: «Visto do fundo do maple de Elias o inspector aparece barricado atrás de dossiers com o retrato de Salazar no infinito da parede. Um sossego, ali. A luz da manhã amacia o gabinete e, caso raro, não deram pelas ambulâncias desta vez» (Pires, BPC, p. 134). A fidelidade histórica coloca-se ao serviço da liberdade ficcional, através de um processo discursivo em que o autor problematiza e reflecte sobre o conhecimento de si próprio e o espaço histórico-temporal recente. Gradualmente, esta reflexão passa a constituir o tema principal da obra, pelo que a resolução do crime, inicialmente o tema principal, se torna no pano de fundo da narrativa.

Nesse processo discursivo, Cardos Pires enceta, como veremos, uma desconstrução mitológica e, conseqüentemente, simbólica, do espaço-tempo presente da narrativa.

2.2. Desconstrução da tríade imagética ditatorial portuguesa

A tríade Deus-Pátria-Família [Autoridade] está constantemente presente em *Balada da Praia dos Cães*, sendo desconstruída e de(s)mitificada ao longo da narrativa.

Servindo para justificar o anticomunismo do regime e alimentar o mito da conspiração - mantendo, por conseguinte, sob alta vigilância policial toda uma nação -, a trilogia permite a repressão feroz de qualquer acto ou opinião contrários aos difundidos pelo poder dominante. Este imaginário nacionalista a que a ditadura apela, beneficia, na obra cardosiana, da graça e apoio activo da hierarquia religiosa^v:

E palavras não eram ditas explode um goong! E sai o noticiário das três da manhã declamado por uma voz engravatada, Lisboa, Emissora Nacional. Fala do Dia da PSP e das forças da Ordem em parada na presença de estados-maiores de cara dura em tribuna florida. Missa campal pelos agentes que tomaram no cumprimento do dever, paz ao casse-tête. Guardas a desfilar pela trela, cães-polícias medalhados. Discurso do ministro do Interior a arruaçar; fala da segurança das pessoas e bens e declara guerra eterna ãos agitadores que, a soldo do estrangeiro ou inspirados por ideias de libertinagem, pretendem por todos os meios corromper a Escola e o Trabalho, renegar a Moral e a Fé e pôr em causa a Autoridadeö, fim de citação (Pires, BPC, p. 50).

O herói-guia Salazar - «Lisboa é uma cidade contornada por um sibilar de antenas e por uma auréola de fotografias de malditos com o Mestre da Pátria a presidir» (Pires, BPC, p. 45) - é coadjuvado pelo herói Exército, sendo ambos deificados por uma Igreja que os coloca no *rang* dos mortais que se aproximam de Deus: «Esta memória / se pôs para que os mortais / dêem graças ao / Senhor Deus dos Exércitos / e das vitórias» (Pires, BPC, p. 35). Ora, para que os interesses económico-financeiros da classe dominante pudessem ser defendidos, a manutenção de um imaginário heroico-imperialista era fundamental. Neste contexto, Portugal não poderia perder o seu imaginário imperialista - «Portugal Uno, Portugal na Índia» (Pires, BPC, p. 174) -, pois, dessa forma, correria o risco de perder a própria essência imagética e política do regime:

É verdade, as argolas brancas saem da boca do inspector em correnteza serena. Parecem halos de santo, pequenas coroas de nuvem, uma delas fica parada diante do Salazar. Elias só está à espera de ver a pomba do espírito santo a romper da alcatifa e subir por aquele céu constelado de anéis, soltando um rastro de penas (Pires, BPC, p. 170).

Salazar, figura histórica que marcou a vida portuguesa pela sua omnipresença, torna-se numa personagem igualmente omnipresente, sobretudo através das várias imagens fotográficas que ocupam os diferentes espaços da narrativa. Nesse sentido, ele é o chefe-guia imagético que acompanha as acções e reflexões dos homens, vigiando os ínfimos recantos do país, inclusive o espaço público sob vigilância e autoridade policial.

A masculinização do herói e a sua virilidade intrínsecas não perduram, porém, *ad vitam æternam* no imaginário colectivo. Neste sentido, o desprezo pelo Presidente Thomaz, que «parece um pénis decrépito» (Pires, BPC, p. 170), prenuncia novos tempos. Ao retirar a virilidade necessária ao herói (como Teolinda Gersão o havia feito, em relação a Salazar, em *Paisagem com mulher e mar ao fundo*), o autor destituiu-o do altar *celeste* onde o imaginário o havia colocado, anunciando, paralela e alegoricamente, a decrepitude de uma ordem e valores e, por conseguinte, a degenerescência de um imaginário masculino, imperial, religioso e supersticioso.

Ora, a maioria das religiões, inclusivamente o catolicismo, recorre à recriação mítica para subsistir no imaginário. A religião católica em Portugal recorreu, deste modo, a temas pagãos, processo que, por seu lado, deu origem à manifestação de rituais religiosos sincréticos: «Pagela da Irmã Maria do Divino Coração / Fixe os quatro pontos que se vêem na imagem / e

conte até 20 sem desviar o olhar, / diante de uma parede branca. / Feche os olhos e abra-os imediatamente. / Verá aparecer na parede a Miraculosa / Irmã Maria do Divino Coração, / Escrava do Senhor. / (Proibida a reprodução)» (Pires, BPC, p. 98). Assimilando este processo pagão, sob cujas imagens se refugiava a ignorância e medo colectivos, o povo mitifica e paganiza figuras históricas, atribuindo-lhes valores cristãos de santidade:

A poucos passos o monumento-velório lembra-lhe que lá no outro mundo há um sábio a passar receitas pelo correio dos espíritos na mesa do pé-de-galo. Não faltam bilhetinhos de agradecimento à volta da estátua, Elias dali não distingue mas sabe que há, nunca faltam. E moldes de cera (o seio redondo, a mãozinha de criança) essas homenagens estão presentes; e bengalas, uma bota ortopédica, esbeçada e bolorenta, o boião com pedras de fígado ou com pedaços de estômago, mil testemunhos (Pires, BPC, p. 236).

O Estado repressivo e a religião católica constituíam, portanto, o binómio de um poder rico em imagens nas quais a nação imperial era representada como una e indivisível a uma população maioritariamente iletrada ou analfabeta - «sr santana no me dá governo vir às sigundas que é dia do óspital ódepois espelico Lucinda» (Pires, BPC, p. 179).

Sendo que o discurso narrativo cardosiano conhece o futuro em relação ao presente narrado, Cardoso Pires prenuncia uma nova era, o 25 de Abril de 1974, e, conseqüentemente, anuncia a destruição do imaginário presente da narrativa.

2.3. O discurso histórico e o discurso prenunciador cardosiano

Os factos históricos não se limitam ao simples assassinato do Major Dantas. Assim, várias ocorrências e vivências históricas são mencionadas ao longo da narrativa, prenunciando um momento maior - o 25 de Abril - que, apesar da sua importância latente, não é narrado^{vi}.

Da realidade histórica nacional, destaca-se, em *Balada da Praia dos Cães*, a descrição da omnipotência da repressão e da censura do Portugal dos anos sessenta:

Assim se pode dizer que anda um polícia de cu para o ar nos canteiros de Lisboa. Como caçador furtivo, não como polícia, é bom que se note. E como caçador, embora de espécies menores, tem tal engenho e persistência que ao fim de meia dúzia de voltas ao candeio está de bernal atestado e vai instalar-se a gozar o fresco na solidão pensativa dum banco de jardim. Um qualquer, estão todos vazios (Pires, BPC, p. 235).

Os interrogatórios da Polícia Judiciária (PJ), insistentes e invasores da intimidade dos alegados criminosos - «invasão do espaço individual» (Pires, BPC, p. 57) -, repetiam-se a um ritmo que se assemelhava à violência psicológica da PIDE - «Acordar com a sombra de um polícia à cabeceira é de arrepiar. Mena inquieta-se, imagina traições do sono, os delírios e os pesadelos que podem comprometer qualquer pessoa enquanto dorme» (Pires, BPC, p. 58). Os métodos utilizados pela PJ - «Elias, quando às vezes acaba de interrogar um cadastrado: «Entrei pelo gajo dentro e rebentei-o pelas costuras»» (Pires, BPC, p. 57) - e pela PIDE constituíam, portanto, um exemplo da violência inerente ao próprio funcionamento da ditadura: «a Rua da Conceição é como toda a gente sabe a rota obrigatória dos moscardos entre a central da Pide e os curros da cadeia do Aljube. Léguas da Morte, poderia chamar-se àquelas centenas de metros que vão das celas à tortura» (Pires, BPC, p. 73).

A censura, presente na vida quotidiana cultural, assegurava, por seu lado, a desinformação e a propaganda, revelando uma outra forma de violência psicológica. Conhecida, havia quem só lesse «os jornais à contraluz para descobrir a palavra apagada pelos polícias da caneta e quando não a descobre inventa-a» (Pires, BPC, p. 15). À leitura oficial contrapunha-se a leitura clandestina de oposição ao regime, cujas características lhe permitiam «escorrer como peçonha pela réstia da porta do cidadão e ser engolida em três tempos ou esfumada na ponta de um fósforo em caso de aflitos» (Pires, BPC, p. 176). A censura e a repressão constituíam, deste modo, uma presença constante na vida de todos os portugueses, controlando e prevenindo qualquer tipo de luta^{vii} que, eventualmente, se organizasse entre os trabalhadores.

Este discurso historicamente comprometido é, igualmente, prenunciador de actos futuros. Assim, personagens militares e políticas anunciam o perigo que advirá, depois da Revolução, da actuação de determinadas figuras históricas. Um Comandante, «que não usa monóculo mas podia muito bem usar porque tem cara para isso» (Pires, BPC, p. 187), denuncia a figura do general António de Spínola, cujos actos após a Revolução de Abril são anunciados pela voz de Dantas C - ««General ou brigadeiro é tudo o mesmo chiqueiro, costumava dizer Dantas C; ou «As estrelas dos generais só dão luz aos ceguinhos»» (Pires, BPC, p. 187) -, preconizando uma atenção particular aos actos do futuro (em relação à narrativa) do primeiro Presidente da República pós-Revolução.

É, ainda, Dantas C que preconiza o advento da Revolução de Abril. É, também, através da sua voz que se anuncia o fim do imaginário imperial e varonil (que, todavia, o próprio veiculava): ««O que eles sabem é que quando é que a audácia lhes vai cair em cima, isso é que os trama. E vai. E quando cair não lhes deixa ponta de saída porque tudo foi estudado e

com todas as margens de risco» (Pires, BPC, p. 53). Este futuro (passado, em relação à obra) havia sido, igualmente, prenunciado através de uma descrição metafórica do céu no mês de Abril, quando «o azul de Abril foi rasgado pelo sulco dum avião a jacto a caminho do infinito» (Pires, BPC, p. 73). Será, assim, neste mesmo mês de Abril, catorze anos após os factos descritos e narrados, que a ditadura cairá, em Portugal, como o amor de *Alexandra Alpha* ou o soldado pára-queda que se senta ao lado de Elias Santana: «do céu» (Pires, BPC, p. 235).

2.4. Dantas C: a recriação da individuação heróica

A personagem histórico-literária do Major Dantas permite-nos acompanhar quer o caminho militar e reflexivo de um oficial de carreira quer o processo de transformação político-ideológico a que foi submetido.

Dantas C., «educado em ambiente católico» (Pires, BPC, p. 83) fizera parte do Centro Académico de Democracia Cristã e assistira às paradas da Mocidade Portuguesa (Pires, BPC, p. 111). Transformando-se num homem anti-salazarista, mantinha, contudo, traços mentais e culturais veiculados pelo fascismo. Nesse sentido, assinava Dantas C, «o C aqui tanto querendo dizer Castro como Cem, como Comandante, Condor ou Cavaleiro, nunca se soube» (Pires, BPC, p. 65) e temia a conspiração mítica veiculada pelo regime - «õVocê tem a certeza que nenhum destes tipos está ligado ao Partido? Calma, não interrompa. Comunistas, pides ou esquerda de bolso são infiltrações que não podemos admitirõ» (Pires, BPC, p. 55). Pretendia, desta feita, manter-se o guia da Casa da Vessada, seja como civil seja como oficial graduado: «Dantas C nunca seria homem para perdoar que o Fontenova se tivesse feito mestre do outro à porta fechada. Sentia-se corneado, passe a expressão. Ou, como oficial, traído; traído por outro oficial que fazia alianças com um cabo à mesa do dicionário e do livro de leitura» (Pires, BPC, p. 65). Assim sendo, também a relação de amante que o ligava a Mena dependia, constantemente, da sua supervisão e ordens. A mulher deveria depender das suas vontades, sendo, caso contrário, submetida à intrusiva violência masculina:

Despiu-a aos repelões, atrás do roupão arrancou mantas, lençóis, tudo para longe, tudo para o corredor. Depois ficou à porta, olhos fechados, a dominar-se. õA trair-me, esta putaõ. Rosnava e respirava fundo.

Mena de pé, envolvida nos braços. Não era frio que sentia, era a nudez como uma impotência final; da porta do quarto Dantas C media-a como se ela fosse um espectáculo de misérias (Pires, BPC, p. 100).

Pretendendo ser guia e herói, Dantas C encontrava noutras figuras portuguesas o heroísmo que buscava. Henrique Galvão, que protagonizara o assalto ao paquete Santa Maria, é, para o Major, a reencarnação do herói português: «ãA partir de agoraõ, continuava Dantas C, õtudo o que os gajos quiseram fazer com o Brasil esbarra no Galvão, o Galvão é que vai mobilizar a malta toda, não tenha dúvidaõ» (Pires, BPC, p. 52).

Ora, apesar de pretender inverter a ordem ditatorial, Dantas C havia recriado a mesma organização social da ditadura no interior da Casa da Vessada. Esta é, portanto, uma alegoria do Portugal salazarista, ou seja, um microcosmos social no qual se repete e recria o funcionamento e organização exteriores, exemplificando o imaginário social prevalecente.

2.5. Desconstrução imagética do regime

Os mitos difundidos pelo sistema são, como referimos, constantemente desmitificados por Cardoso Pires. De forma a descrever determinados estados de ânimo colectivos durante o salazarismo e do salazarismo sem Salazar, Cardoso Pires recorre a imagens arquetípicas de um imaginário viril, heróico e imperial.

A imagem do *Encoberto* constitui, deste modo, um recurso imagético revelador da passividade e da espera sem fim - «Leva o cigarro à boca, agora nunca mais o acende, pensa o chefe de brigada, vai para ali de marioneta a saltitar no bigode até vir o dom sebastião» (Pires, BPC, p. 167) - enquanto a imagem do herói-guia - «O Comandante informa-se; e sabendo ao que vêm, leva Elias e o adjunto para uma sala de visitas que tem cus de granada a servir de cinzeiros e um retrato de Salazar ao lado do estandarte do quartel» (Pires, BPC, p. 36) - representa o nacionalismo português, em nome do qual todos os actos levados a cabo pelo regime devem ser considerado feitos «a Bem da Nação» (Pires, BPC, p. 36).

Nesta desconstrução imagética levada a cabo por Cardoso Pires, a sexualidade ocupa um lugar de destaque, atacando-se a virilidade intrínseca ao imaginário ditatorial. Assim, Elias, atendendo aos valores defendidos pelo binómio ditadura-religião, carregado de simbolismos imperialistas e religiosos que se estendem a toda a vivência humana, inclusive sexual, reprime a sua sexualidade e recorre à prostituição para acalmar os seus ímpetos e fantasmas viris.

Encara, por conseguinte, a sexualidade feminina como um mero elemento que se encontra ao serviço de necessidades sexuais masculinas:

Elias vigia-a espalmada na superfície da porta, olho quedo. Ali a tem ao real e por inteiro. Fechada num círculo de vidro, ali a tem. A pedir com um corpo daqueles uma boa verga que entrasse toda, que a explodisse com descargas de esperma a ferver, daquele que é grosso e pesado, do que cresta, e que a encharcasse de alto a baixo desde os olhos até às nádegas, o que ela queria era isso, que lhe fossem pela espinha acima e a pusessem a berrar pela mãe, era o que a cabrona estava a pedir, e dá-me, ai dá-me, dá-me mais, assim, assim, pois então. Mesmo distanciada e reduzida pelo vidro panorâmico do ralo é uma provocação, uma agressão da natureza, a grandacabrona (Pires, BPC, p. 199).

A masculinidade pode, todavia, perder a sua força e meios quando colocada perante a beleza feminina - «ao meio-dia solar, à hora do zénite, que é aquela em que os pedreiros trepadores batem a sua punheta campestre» (Pires, BPC, p. 101) - ou perante a incapacidade de aceitação da liberdade sexual da mulher:

Pelo que acaba de perceber, o major depois de informado dos segredos do adultério alheio e do remorso da bela adúltera, luziu-lhe lá uma certa estrelinha e amandou a palmada do bom pastor na ovelha tresmalhada. Ah tigre. Aplicou-lhe com tal sentimento e com tal dedicação que a desprevenida perdeu o pé e caiu redonda ali (Pires, BPC, p. 162).

Mena representa, nesta obra, o reverso imagético sexual do regime. Simboliza a evolução sexual feminina, quebrando as convenções da sexualidade e da moral vigentes, pois «desde que é pessoa sabe que este país é de espertos e todo em moral que até chateia. Precisava mas era de ser pasteurizado com merda de ponta a ponta» (Pires, BPC, p. 96). A desconstrução sexual passa pela recorrência a temas tabu da sexualidade, como o lesbianismo e o desrespeito por um conjunto de princípios sexual, cultural e imagetivamente impostos:

Um pátio de reclusas. Freiras vigilantes, uma delas é a atriz Elga Liné que ele viu numa fotonovela a desempenhar o papel de Soror Mariana Alcoforado, a das Cartas de Amor. [í] Irmã Bibliotecária, a famigerada Irmã Bibliotecária que, dizem, gosta de ler a duas, ensinando com o dedo. É ela, a dita. Uma espécie de Soror Mariana pelo reverso da página, uma mariana acororada sobre a presa noviça, lambuzando-a e espalhando-lhe rezas pelas pernas acima. Se Mena lhe caísse nas garras chamava-lhe um figo (Pires, BPC, p. 171).

A desconstrução sexual cardosiana quebra, desta forma, um dos pilares simbólico-culturais do imaginário heroico e imperial. O próprio Elias, cujos valores e ideias são o resultado da construção imagético-(in)consciente do regime, desconstrói o imaginário que ele próprio representa. Quando descreve o capitão Maia Loureiro, afirma que aquele se «passeia(-se) pela cidade a comandar o trânsito com cara de mau e à noite esconde-se nas putas com cara pior» (Pires, BPC, p. 102).

A decadência do imaginário e subcultura veiculados pela ditadura acompanha a decadência do regime, simbolizada por D. Sebastião («Lá mais para o espaiecer vão chegar os Manos Tropelias que são condes de torre, cavalo e xeque-mate, e vai ser champanhe até vir o dom Sebastião a cavalo marroquino» (Pires, BPC, p. 102)) - ele próprio responsável pela decadência do reino português seiscentista - e pela queda da Índia («Nisto, goooong!, o locutor dá por encerrada as notícias e passa ao comentário oficial. Perda da Índia portuguesa, o galeão no fundo com um lastro de estátuas de vice-reis, e o locutor cá deste lado a vociferar vinganças» (Pires, BPC, p. 51)). Anuncia-se, por conseguinte, a perda gradual de outros elementos (não apenas sexuais) que constituíam a base real, mas também imaginária, do imperialismo.

A desconstrução mitológica cardosiana continua em *Alexandra Alfa*, atingindo o seu paroxismo no dia 25 de Abril de 1974, quando um imaginário contra-simbólico, assim como uma nova manifestação cultural e de ordem mental, se impõem colectivamente.

3. NA CONTINUIDADE DE BALADA DA PRAIA DOS CÃES: ALEXANDRA ALPHA

3.1. Problematização da identidade portuguesa através da desconstrução discursiva das personagens

O romance de José Cardoso Pires, *Alexandra Alpha*, publicado em 1987, tem como eixo temático a Revolução dos Cravos, episódio clímax da narrativa. A história do país mescla-se com a história das personagens, problematizando-se e reflectindo-se, tal como em *Balada da Praia dos Cães*, Portugal sob o fascismo. A narrativa centra-se, sobretudo, neste período cinzento, lento e sufocante, em contraposição à euforia revolucionária pós-25 de Abril de 1974.

A repetição do verso de Rui Belo no espaço narrativo pré-revolucionário *No meu país não acontece nada* reenvia-nos para o inconsciente e imaginário colectivos, onde nada se passa e,

portanto, tudo se espera - crendo-se num guia ou, simplesmente, esperando-se um novo herói, numa atitude de alienação sebastianista.

Os factos históricos narrados - Guerra Civil Espanhola, rapto do paquete Santa Maria, emissões da Rádio Portugal Livre (a partir de Argel), queda de Salazar da cadeira, Festa da Raça, Guerra Colonial e seus horrores - servem ao autor para contrariar mitos antes difundidos e contrapô-los ao Portugal pós-Revolução: a ditadura tentara perdurar no imaginário colectivo através de mitos, pelo que a nova sociedade pós-revolucionária teria de nascer sob a desconstrução mítica anterior. Em contraposição à ditadura que perdurara 48 anos, esta nova sociedade erige-se, porém, sem que novos mitos sejam criados; os mitos não encontram, por conseguinte, o seu lugar na nova sociedade cardosiana. Estamos, neste sentido, perante um imaginário não apenas contra-mitológico mas, igualmente, anti-mitológico:

Nos romances produzidos sob o regime, Cardoso Pires desvelou os mitos que o sustentavam e que sustentavam as relações de poder dentro dele. Agora, procura não mitificar o novo país, construindo um romance de múltiplas vozes que tenta incorporar formalmente a dimensão camaleônica da realidade em transformação. Assim, todo o grupo de intelectuais e de personagens marginais que circulam e falam nesse país-metáfora do Portugal pós-25 de abril compõem um discurso que inclui as múltiplas faces e as múltiplas vozes da alteridade^{viii}.

Baseando-se na vida boémia lisboeta pré-revolucionária, Cardoso Pires *inventa* personagens - ao contrário de *Balada da Praia dos Cães* - e atribui-lhes uma vida e uma existência: «A estratégia de fingir veracidade, isto é, de ãintroduzir no inventado uma natureza documentalõ [í] dá ao romance um carácter de crônica»^{ix}. Será, assim, através da multiplicidade vocálica das diferentes personagens^x que Cardoso Pires procura reflectir sobre a complexa identidade portuguesa: «Bernardo Bernardes [í] atacava no teclado o pessimismo lusitano e o pensamento aflito dos deserdados de Camões (a Amadeu competi-lhe contrapor, desenvolvendo, por exemplo, a lição dos cépticos das Conferências do Casino donde nascera, *mirabile dictu*, a aurora do mundo novo, para usar as palavras do Eça)» (Pires, ALPHA, p. 160).

Bernardo Bernardes encarna a intelectualidade conformista da época, difundindo o imaginário imperial e sebastianista português como uma inevitabilidade do *ser* português. Perdura e mantém, desta forma, a opressão que justificava e dava força a esse mesmo imaginário:

Lá mais para o outono, princípios de inverno, passou a andar preocupado com a Síndrome Lusitana, tentativas de diagnose, tendo participado nas reflexões lusíadas organizadas pelo suplemento dito de letras e artes do Diário de Notícias. Maria Mana garantia que o Bernardo estava todo apanhadinho pelo fatalismo nacional, e parece que sim, que estava, porque tempo depois [í] entrou a dissertar sobre a singularidade de ser-se português, demonstrando como nós outros, os lusitanos, éramos um povo abstracto. Apontou a propensão para os labirintos e para o mito da virgem, meteu pelo meio o sebastianismo e, como não podia deixar de ser, a tendência suicida (Pires, ALPHA, pp. 107-108).

As personagens femininas servem, por seu lado, para desconstruir esse imaginário viril e heroico, em decadência exponencial. Como adiante verificaremos, estas personagens são, tal como em *Balada da Praia dos Cães*, cruciais na narrativa. Assim sendo, Alexandra, a protagonista, é fruto de uma complexa construção identitária cuja compreensão apenas pode ser feita quando considerada em conjunto com outra personagem feminina, Maria. Ambas as personagens são complementares e desconstrutoras do Portugal pré-revolucionário, revelando e contrariando as suas mitologias e *tabus*.

3.2. Sob o signo do silêncio e da conspiração

Para além dos exemplos anteriormente referidos, a desconstrução cardosiana do imaginário ditatorial é, igualmente, feita através da metáfora do silêncio e da degenerescência dos mitos da conspiração, da ruralidade e do imperialismo pretensamente unificador da nação.

No silêncio imposto pelo regime, havia quem, mesmo na mudez, comunicasse. Na ausência da linguagem, o signo era, portanto, compreendido através de gestos e de movimentos: «[A assistência de bêbados] cantava com os olhos no sibilar do fadista sem som, lendo-lhe a letra nos lábios e seguindo-os pelo ritmo, e era coisa única, disse François Désanti, ouvir um mudo na voz de um coro de bêbados» (Pires, ALPHA, p. 113). A mudez tornara-se, deste modo, uma linguagem.

Mudez e ironia convergem para a cessação mitológica de um pretense *ser* português passivo, pessimista (como o defendia Bernardo Bernardes), esperando sempre, criando, em contrapartida, uma contra-mitologia. D. Sebastião deixa de ser o herói e torna-se no imprecativo - «õDom Sebastião, o Nevoento. Dom Sebastião leva-o vento. Dom Sebastião de Alquibir quem te mandou para aí ir?õ» (Pires, ALPHA, p. 230) ó enquanto a Rainha D. Isabel se transmuta num pedinte - «O desgraçado ou tinha costela de franciscano ou era praticante de

parábolas, pensou [Alexandra]. Dentro em pouco seria o milagre da multiplicação dos pães naquela esplanada, com tanta migalha pelo chão» (Pires, ALPHA, p. 231).

Na desconstrução literária do discurso ditatorial através do binómio Palavra-Silêncio, Cardoso Pires coloca, igualmente, em relevo as contradições do discurso oficial, revelando a mentira inerente aos mitos - «Angola Coffee, nova campanha. Ora bem, disse em voz alta, e pôs-se a matraquear ãAngola-é-nossa. Angola-é-nossaö, como os soldados de propaganda nas marchas da guerra colonial» (Pires, ALPHA, p. 264) - ou ironizando o seu papel social: «A estátua. Aquele D. Sebastião cheira a andrógino que se farta» (Pires, ALPHA, p. 229).

O *marcelismo* é, neste contexto, apresentado como a continuação de uma política apoiada pelo poder policial e religioso, ao serviço da mesma classe dominante, exactamente à imagem do salazarismo. Esta similitude entre a imagem e a acção política faz com que o homem português, no contexto da ditadura, tenha dificuldades em assumir a morte de Salazar, durante tanto tempo afirmada como a chefia máxima exemplar nacional:

Em relação ao Salazar o amigo faquir punha reservas. Oficialmente, sim: oficialmente, o doutor dinossauro estava morto, enterrado e com lutos nacionais. Era facto assente. Veio nos jornais estrangeiros e o país até já tinha um novo governante que subira ao poder por contestação, como dizem uns, ou por testamento, como dizem outros. No entanto, nada de precipitações, na opinião mais íntima e confidencial do faquir, o Salazar continuava vivo e era ele quem ditava ainda as leis num quarto secreto de hospital, rodeado dos mesmos pides e dos mesmos dragões de igreja que o tinham acompanhado até à morte diplomática (Pires, ALPHA, p. 167).

O discurso oficial sustivera, igualmente, o mito da ruralidade, apresentando Salazar como um exemplo da ascensão social possível, «pobre também, camponês de nascimento e glória do poder» (Pires, ALPHA, p. 169). Nesta construção mitológica, o herói-guia Salazar assumia-se como o *pai da pátria* (Pires, ALPHA, p. 169), encarnando, conseqüentemente, elementos sobrenaturais - «presidente com seis cabeças» (Pires, ALPHA, p. 170) - que lhe permitiam destacar-se dos demais. Porém, uma vez desmitificado o mito, a realidade apresenta-se tal como é. Assim, a assunção da mortalidade do Presidente do Conselho - Salazar «era apenas um morto adiado» (Pires, ALPHA, p. 169) - anuncia a decrepitude de um regime e a impossibilidade de sobrevivência dos mitos imperialistas, nos quais o mito conspirativo contra «o comunismo preto» (Pires, ALPHA, p. 170) abarcava quer ideologias quer raças: «Mizete: ãRezar? Um bandido desses precisava mas era que lhe amandassem um

tiro. Sacudiu a cabeça, indignada. «Não posso com pretos. Arrepugnam-me, que hei-de eu fazer?» (Pires, ALPHA, p. 95).

Com o passar dos anos e com o despoletar e o prolongamento da guerra colonial, o discurso cardosiano considera a ditadura fascista como um sistema que vivia, simplesmente, de imagens. A ditadura torna-se, à imagem da Alpha Linn, numa vasta empresa de propaganda que vivia da publicidade - «A malta funciona em imagens de grupo» (Pires, ALPHA, p. 157) - e de falsas polémicas preparadas com minúcia - «Bernardo Bernardes não ignorava: Toda a polémica é uma encenação» (Pires, ALPHA, p. 159). A ditadura vivia, pois, num espaço imaginário e não real - «o macho galifão estava tão condicionado pelos apelativos publicitários que preferia mulher através da imagem de consumo à mulher em presença real» (Pires, ALPHA, p. 70) -, no qual o universalismo lusitano e o imperialismo português constituíam, afinal, uma mera encenação imagética. O seu fim anunciava-se, por conseguinte, ao sabor de uma noite de ressaca e de amor.

3.3. A Revolução de Abril na ressaca de uma noite de amor e de uma noite de álcool

Embriaguez e amor são o ponto de partida metafórico do discurso cardosiano para anunciar a Revolução.

A mudança do *antigo regime* para o *novo regime* anuncia-se, num primeiro momento, através da personagem Sebastião Opus Night que «concluiu que era dia. Fechou os olhos para se anoitecer rapidamente. Tornou a abri-los: dia outra vez. À sua volta estendia-se uma seara de cravos a ondular» (Pires, ALPHA, p. 335). O narrador - por enquanto ainda impessoal - anuncia a calma interrupção da normalidade do novo nascer do dia através de um discurso de uma rara beleza poética. A Revolução acompanha, igualmente, o fim da noite de amor de Alexandra^{xi}.

O nascimento de uma nova era traz, com ela, uma nova voz. É, assim, depois da leitura do comunicado do MFA que a voz do narrador se torna colectiva.

Essa nova voz inaugura uma etapa novíssima, cuja polifonia constitui o elemento agregador de um povo ao som de uma nova palavra de ordem: Liberdade. Com efeito, o advento da Revolução alterou o estado imagético e (in)consciente português, pelo que, à imagem da acção popular, também o narrador passa a assumir-se colectivamente. Nesse sentido, já não é a primeira pessoa do singular a voz predominante da narrativa, mas a primeira pessoa do plural. Ao assumir-se como uma voz colectiva, o narrador assume a

transformação ocorrida no Portugal de então, tornando-se testemunha dos factos ocorridos e, por conseguinte, *historizando* a diegese^{xiii}.

A voz da narrativa *colectivizada* é a primeira que narra a visão dos soldados no novo nascer do dia. Ao assombro e inquietação inicial, logo se sucede o apoio massivo da população. A Libertação é festejada colectivamente - «voam cravos em flor» (Pires, ALPHA, p. 335) - e a Palavra substitui a retracção silenciosa de um tempo-espaco que vinha definhando há 48 anos.

A nova voz colectiva acompanha, deste modo, o processo revolucionário, não como um narrador omnipresente, mas como um narrador que vive o presente e relata o que vai vendo e vivendo. O que se passa para além da visão e da experiência fica entregue à imaginação, permitindo ao leitor acompanhar a alegria e emoção crescentes do primeiro dia da Revolução: «Também nos foi dito que havia assassinos de galões dourados a cavalgar pelos salões» (Pires, ALPHA, p. 342).

À voz colectiva do narrador junta-se um esquema rítmico preciso. Para demonstrar a impossibilidade de perduração de um regime perdido e encurralado, Cardoso Pires utiliza, na descrição dos factos ocorridos no Largo do Carmo, a 25 de Abril de 1974 - quando o governo se encontrava cercado pelos militares e pela população lisboeta -, uma técnica que segue o esquema rítmico a-b / aób /a-b, em que *a* é a *ditadura* e *b* a *força colectiva* nascida da revolução. Assim sendo:

A - «no pátio e nos corredores, andavam sargentos e guardas a bater o dente, atrelados a cães sanguinários»;

B- «Liberdade, Liberdade, Fascismo nunca mais!»;

A - «Tenreiro, um certo e determinado Tenreiro, almirante das pescas grossas, era outro dos donos da nação que se tinha ido esconder no Quartel do Carmo»;

B - «O Povo! Unido! Jamais-será-vencido!»;

A ó «Tenreiro, encalhado, desovava sentado na retrete»;

B ó «Vitória! Vitória! Eme-Efe-A! Eme-Efe-A!»

(Pires, ALPHA, 1987: 342-343).

Este breve esquema rítmico acompanha o fim da mitologia imperial sebastianista: assim «se fechava um império das índias, áfricas e naufrágios» (Pires, ALPHA, p. 343) e um novo imaginário patenteia-se, liberto de estruturas arquetípicas em decadência que regiam as vidas e escolhas dos portugueses.

O colectivo Povo-MFA torna-se no sujeito heróico por excelência, transformador da História: «um país, todo um país seguido em simultâneo como numa festa de finalíssima debaixo dum sol universal» (Pires, ALPHA, p. 344). O 25 de Abril torna-se, por seu lado, o «dia primeiro» (Pires, ALPHA, p. 345) de uma nova era. O sujeito colectivo, fazedor desta nova época, contradiz o antigo funcionamento ditatorial, pelo que os capitães, invertendo o sistema hierárquico, «conseguiram virar do avesso um país minado de generais, padres vorazes e polícias torcionários» (Pires, ALPHA, p. 347), enquanto o povo transformou a revolta numa festa revolucionária.

O silêncio a que durante quarenta e oito anos o povo fora condenado, transforma-se em Palavra e a Palavra do agressor isola-se e cala-se. A dialéctica Palavra-Silêncio inverte-se na nova ordem, e o silêncio instala-se entre aqueles que viam o seu poder destituído:

Chegaram com a velocidade e a precisão de um rastilho de pólvora, eram eles, os sanguinários de sempre, mas, pasmo dos pasmos, à boca do largo esbarraram com a multidão e ficaram. Imóveis. Sem pinga de sangue. Gente desarmada a crescer a toda a volta, e eles presos aos assentos, mudos e isolados (Pires, ALPHA, p. 347).

Durante os dois primeiros terços da narrativa, ou seja, até ao advento do *dia primeiro* da Revolução, a opressão e a tortura do regime não nos são desvendados na sua crua e brutal realidade. É, apenas, com o advento da Revolução, que o sujeito colectivo nos dá a conhecer a realidade das torturas sofridas «por fidelidade aos princípios cristãos» (Pires, ALPHA, p. 349).

Este processo discursivo acompanha a própria evolução do conhecimento da população portuguesa, que, antes da Revolução, possuía um conhecimento limitado das práticas tortuosas do regime: «Eles, os agentes do suplício da estátua do sono, movimentavam-se agora como fantasmas de pesadelo, tropeçando em arsenais de algemas e de sórdidos instrumentos de confissão. Porém, eram de natureza assassina, coisa de nunca esquecer» (Pires, ALPHA, p. 350). A desmitificação da violência constitui, deste modo, um dos processos imagéticos de inversão utilizados pelo imaginário que se opôs àquele que fora veiculado pela ditadura, ou seja, um imaginário contra-mitológico (porque desmitificador) que recusa imagens que veiculem a violência e o ataque às liberdades fundamentais do homem.

O advento revolucionário não será, todavia, uma eterna alegria. Apesar do «estrondo final da catedral do medo» (Pires, ALPHA, p. 351), antigos opressores são deixados em liberdade e

o processo revolucionário anuncia-se complexo; prenuncia-se, desde logo, na diegese, a fuga ou o exílio de responsáveis da antiga ordem socioeconômica assim como a contra-revolução futuras.

3.4. A ficção ao serviço da História: a complexidade do processo revolucionário português

A alegria e festejos que se seguem à Revolução não destroem, num dia só, mitologias conservadoramente firmadas no imaginário. Gradualmente, as velhas mitologias e a ignorância a que fora submetida a população portuguesa transparecem no processo revolucionário em curso. A classe que fora dominante durante 48 anos desde logo prepara a contra-revolução, aproveitando e impulsionando o clima de confusão política instalado.

Nesse contexto, a linguagem revolucionária vai, progressivamente, servindo interesses políticos e outros propósitos que nada tinham a ver com o processo revolucionário:

Muito bem, mas agora diz-me dali um outro cavalheiro que me está a escutar, Ouça lá, ó amigo, se assim é por que motivo só agora se dá a conhecer uma cura com tantos séculos de experiência? E eu respondo: Toda a razão, a pergunta tem toda a razão, sim senhor, mas nós sabemos que a força do dinheiro cala a verdade, a força do dinheiro cala os jornais, cala a rádio, a televisão, cala os próprios tribunais, e os laboratórios não andam cá para esclarecer o povo [í] Pulseira magnética. Em todos os países onde há saúde pública é considerada o bem mais precioso da Humanidade (Pires, ALPHA, pp. 356-357).

Esta generalização de um abuso linguístico-ideológico acompanha o retrocesso de um processo revolucionário que culminará, simbolicamente, na morte da dupla-protagonista Alexandra-Maria. A morte das duas personagens simbolizará, como a seguir verificaremos, a progressiva (re)imposição de um imaginário e simbologia imperial que haviam prevalecido durante os quarenta e oito anos de ditadura e que foram, ainda que nem sempre com sucesso, repelidos pelo advento revolucionário.

Cardoso Pires, na sequência da múltipla diversidade literária que nasce no período pós-Revolução, acompanha, deste modo, «o complexo, contraditório, ameaçado e resistente processo de libertação social, política e cultural»^{xiii} do período revolucionário. O discurso cardosiano repartir-se-á, por conseguinte, entre a narração dos avanços revolucionários e, inversamente, contra-revolucionários, descrevendo a complexa dialética entre mitos

arquétipos e contra-mitos, dos avanços no sul do país (o Alentejo é o espaço geográfico onde se opera com mais intensidade a inversão imagética: por exemplo, as estátuas são arrastadas como símbolo da queda de um velho tempo) e do medo, no norte, do Partido Comunista Português.

O processo de retrocesso revolucionário inicia-se com a reutilização, no discurso ficcional, de uma voz impessoal que, assim, substitui a voz colectiva que havia nascido com a Revolução. A trilogia Deus-Pátria-Autoridade, ou seja, a religião e a antiga classe dominante (política e financeira), prepara uma contra-ofensiva à Revolução em curso pois «isto ultrapassava as marcas e só Deus sabia onde iríamos parar [í]. Por aquele andar, Deus nos acudisse, era a nacionalização da família» (Pires, ALPHA, pp. 359-360). Com efeito, a anterior classe dominante empenhava-se em recuperar o seu domínio de classe e, assim, manter vivas as estruturas arquetípicas da ditadura, buscando impor, logo após o 25 de Abril, um novo herói-guia: António de Spínola.

À antiga classe dominante (política, financeira e militar) preocupava «o insulto do televisor, os comícios, ocupações de terras, reforma agrária» (Pires, ALPHA, p. 367), desejando que a Revolução acabasse «cega e devorada pelas sete cabeças do seu próprio corpo insaciável» (Pires, ALPHA, p. 367). Assim sendo, num comício que precedera a tentativa de *marcha silenciosa* (marcada para 28 de Setembro de 1974) Spínola insulta o 25 de Abril, *crescendo*, no centro da tribuna, «a libertar-se e a consagrar-se para a História num delírio de aplausos da multidão, Spínola, Spínola, três vezes Spínola» (Pires, ALPHA, p. 362). Cardoso Pires integra, desta forma, no discurso metaficcional, em tom de ironia, a insaciedade do poder daqueles que, provisoriamente, dele haviam sido afastados. Os mitos do herói e da conspiração permaneciam, por conseguinte, ainda vivos, alimentados por uma nova chefia sobre a qual repousavam as esperanças de um retorno à organização socioeconómica anterior.

Após a tentativa de *marcha silenciosa*, anuncia-se, em março de 1975, uma «Matança da Páscoa preparada pelos bolchevistas» (Pires, ALPHA, p. 373). Adeptos e influenciados por um imaginário no qual os *arquimitos* permaneciam vivos - «A dona da casa nem abria a boca, lembrava-se da Matança da Páscoa anunciada pelo cónego e ali a tinha; se bem que antes do tempo era a matança, a chacina, Deus nos valesse» (Pires, ALPHA, pp. 384-385) -, os detentores da propriedade e a classe antes dominante apoiam o golpe de março de 1975. Este não atinge, todavia, os objetivos propostos, obrigando ao exílio do «general António de

Spínola [í] depois do fracasso deste golpe militar que tinha organizado com alguns civis de extrema-direita» (Pires, ALPHA, p. 385).

Assistimos, assim, em *Alexandra Alpha*, ao choque político-ideológico de duas concepções divergentes, simbolicamente distintas:

Um helicóptero, um helicóptero, então não se estava a ver? E na rua, oh estupidez, na rua havia um mundo de povo à volta do quartel, aquela gente não tinha consciência do perigo em que se encontrava? Não via o helicóptero ali mesmo por cima? òDinis, eu abato aquele gajo!õ, ameaçou uma voz no écran do televisor. òEu perco a cabeça e rebento com aquele gajo!õ Senhora dos Aflitos, amparai-me, socorrei-me, salvai-me, implorava a criada Cristina (Pires, ALPHA, p. 385).

Apesar das tentativas de regressão, política, ideológica, cultural e, também, simbólica, vinga, porém, no período revolucionário, o papel do herói colectivo - «Barricadas de vigilância às saídas de Lisboa [í]; bancos e grandes empresas nacionalizadas [í]; a reforma agrária a avançar [í]; ocupações de prédios; comissões de moradores a zumbirem aos exames na cidade de Lisboa» (Pires, ALPHA, p. 389). Porém, um outro imaginário - suporte arquetípico de uma outra organização socioeconómica - se mantém latente: «Spínola andava lá fora a preparar uma contra-revolução. Falava-se de mercenários e de um exército de libertação» (Pires, ALPHA, p. 390).

A complexa luta entre uma classe dominante, desapropriada dos seus bens e privilégios, e de classes e sectores oprimidos, detentores de uma nova Palavra após o 25 de Abril, entre a construção de uma nova sociedade e a manutenção de uma antiga ordem e valores sob uma organização social reformada, e não transformada e transformadora, conduziu a um confronto ideológico inevitável. Começa, então, o Verão Quente, sobretudo no Norte do país onde «parrinh'aqui, parrinh'ali, era incêndios nos comunas, porrada ao domicílio e outros percalços de muita conveniência» (Pires, ALPHA, p. 396).

Nesse processo de extremismo ideológico, a burguesia, antes fiel adepta ou fiel executora do regime, radicaliza-se: «Infelizmente, o pessoal das multinacionais, que dantes até se gabava de o ser, com o bota-abaixo do 25 de Abril dera-lhe para o arrependimento e passara-se para a extrema-esquerda» (Pires, ALPHA, p. 371).

Sophia, por exemplo, uma amiga da dupla protagonista Alexandra-Maria que se havia recusado a assinar, antes da Revolução, um abaixo-assinado pela libertação de um amigo que se encontrava na prisão, surge, no 25 de Abril, «grande e luminosa, e com um cravo em cada mão» (Pires, ALPHA, p. 343). A própria Alexandra, após um passado ao serviço de uma

multinacional de publicidade americana, adere a um grupúsculo, as Brigadas Revolucionárias Populares. Também Bernardo Bernardes, que sempre se havia adaptado ao regime, defendendo um imaginário *pessimista* português, se adapta à nova ordem.

A imagem física ganha, igualmente, neste processo de convulsões políticas e sociais, uma nova dimensão, pelo que a indumentária passa a ser um elemento fundamental para a identificação política do indivíduo. Alexandra, fruto da burguesia fundiária, marca, desta forma, o extremismo das suas posições políticas através de uma alteração de paramentos: a criada Casimira, «junto do carro salpicado de autocolantes proletários, abraçou-a» quando, de repente, «a largou [í] para a mirar naquelas roupas esfrangalhadas [í]: õParece impossível, a fazer pouco dos pobres.ö» (Pires, ALPHA, p. 411).

Ora, apesar das contradições de certas personagens, à imagem da complexidade e da confusão ideológica do pós-25 de Abril, Cardoso Pires insiste na Palavra que conseguiu libertar-se dos 48 anos de silêncio. Assim, o silêncio dos muros que havia sido condenado por Nuno dá lugar à Palavra que deles se liberta. As estátuas da ditadura tornam-se nos muros da Revolução e, como Palavra simbólica, a imagem alfabetiza politicamente o povo: «a comunicação mural era a alfabetização política do quotidiano» (Pires, ALPHA, p. 377).

3.5. A dualidade imagética pós-Revolução através da dupla Alexandra-Maria

Na reflexão da problemática revolucionária portuguesa, Cardoso Pires enceta, como referimos, um processo discursivo de desconstrução mitológica. Esta desconstrução é polarizada por duas atitudes imagéticas distintas: uma, no Norte do país, outra, no Sul do país (desconstrutor mítico e construtor de uma nova ordem e valores). A luta simbólica enceta-se, igualmente, no interior daqueles que haviam contrariado a ditadura fascista e que defendiam uma nova sociedade. Esta luta - que fraccionou, sobretudo, sectores progressistas - é simbolizada pela dupla Alexandra-Maria.

O Norte e o Sul de Portugal encontravam-se num processo de mudança onde se digladiavam dois imaginários subjacentes às duas grandes correntes ideológicas ó ou a construção do socialismo, ou a reforma da ditadura, numa perspectiva de acumulação capitalista. Nesta agudização de posições, o extremismo político não era claro nos seus objectivos, propagando, escamoteadamente, os grandes mitos da conspiração: «Num tapume, um mural do M.R.P.P. (intacto), sempre a mesma mão cavernosa a disfarçar-se com a luva comunista» (Pires, ALPHA, p. 440).

A dupla protagonista Alexandra-Maria não escapa à exacerbação desta luta e ambas representam duas facetas da luta política que então atingira a sociedade portuguesa - Alexandra, de extrema-esquerda, e Maria, do Partido Comunista Português:

Maria: ãAh, bom, não, ah mau.ö Agora foi a vez de ela se rir. E depois: ãMuitos hinos às massas que a gente ouve por toda a parte também não passam de manguitos inconscientesö.

Alexandra percebeu: referência às Brigadas. Ao radicalismo utópico das Brigadas, como diziam os históricos do socialismo (Pires, ALPHA, p. 407).

Ideologicamente diferentes, mas complementares na diferença - diferentes na origem social, na concepção laboral e política -, Alexandra e Maria representam a ambiguidade e contradição da natureza humana. Com existência própria ou simples representação imagética de uma ou de outra, ambas condensam a mulher intelectual nascida e consciente do seu papel feminino no período pré-Revolução. Neste jogo de uma dupla personagem feminina, Cardoso Pires ora individua as personagens - física, laboral e ideologicamente - ora as faz convergir numa só, num processo imagético no qual ambas se transformam em Alexandra Maria (a quem o romance é dedicado) ou Maria Alexandra. Por isso, para a personagem Miguel, «a Alexandra era uma personagem nascida dos silêncios da amiga. Alguém que essa amiga tinha em si e que calava nos momentos de a revelar» (Pires, ALPHA, p. 438). Esta complementaridade revela-se na morte, quando «Por um destes pressentimentos que só a morte sabe despertar, Maria procurou a mão de Alexandra e apertou-a com força» (Pires, ALPHA, p. 448).

A morte de ambas, a 14 de novembro, marca a morte da Revolução e a vitória da contra-revolução, que, historicamente, se verificaria a 25 de novembro de 1975. Assim, a sabotagem das searas (Pires, ALPHA, p. 418), as doenças criadas e infligidas aos animais no Sul do país (Pires, ALPHA, p. 421), a acção e omnipresença de Spínola na «desestabilização calculada» (Pires, ALPHA, p. 439) criaram um ambiente político no qual a Revolução perde terreno face à contra-revolução em curso. Mitos arquétipos voltam a patentear-se e Spínola surge como «um magnífico touro de monóculo a crescer sobre a pátria amesquinhada» (Pires, ALPHA, p. 422).

Assim sendo, «dois anos depois de uma paralisação repentina», o mundo recomeça «no ponto onde tinha sido interrompido» (Pires, ALPHA, p. 441). Neste contexto, ainda antes da sua morte, Alexandra abandona as suas posições políticas extremistas e assume, novamente,

altas responsabilidades numa nova multinacional. A volta ao *antigamente* do bar Crocodilo inaugura esta fase de retrocesso na narrativa, na qual a Revolução se torna *desmemória* e o imaginário nela consubstanciado uma batalha perdida:

No resto, as notícias que corriam cá fora eram de sujeitos mais ou menos regressados dos refúgios de Madrid e do Brasil a recitarem quintos impérios e mensagens do Pessoa [í].

Ao longo das ruas ele [Miguel] via cartazes esfarrapados, um pénis a cobrir a traço grosso a palavra Liberdade, teriam os povos a desmemória do que se dizia? Miguel, à medida que os dias passavam, sentia cada vez com maior clareza que a desmemória era a esclerose das revoluções (Pires, ALPHA, p. 442).

4. TEMPO HISTÓRICO E TEMPO DA NARRATIVA: BALADA DA PRAIA DOS CÃES E ALEXANDRA ALFA NA SEQUÊNCIA DE CASAS PARDAS

Consideramos que um dos aspectos essenciais na construção do discurso cardosiano nas duas obras estudadas diz respeito à dualidade *tempo histórico-tempo da narrativa*. Desenvolveremos, por conseguinte, esta problemática. Para tal, recorreremos ao Prefácio de Manuel Gusmão da obra *Casa Pardas* (1977), de Maria Velho da Costa, uma vez que a análise temporal proposta para a obra *Casas Pardas* pode ser aplicada quer a *Balada da Praia dos Cães* quer a *Alexandra Alpha*.

Assim, em *Balada da Praia dos Cães* e em *Alexandra Alpha* o tempo histórico, tal como em *Casas Pardas*, apresenta um carácter multifacetado, coexistindo com o tempo crónico. Quer José Cardoso Pires quer Maria Velho da Costa propõem uma reflexão e problematização da vida em Portugal em 1960 (*Balada da Praia dos Cães*) e no fim dos anos sessenta / início dos anos setenta (*Alexandra Alpha* e *Casas Pardas*), a partir da sua reflexão e vivência pessoais. Os autores optam, por conseguinte, por criar uma narrativa anacrónica relativamente ao momento histórico em que escrevem, abordando temas, ocorrências, sentimentos e ambientes anteriores ao presente da escrita. Nesse sentido, narra-se o 25 de Abril já depois de, historicamente, ter ocorrido. Podemos, por isso, afirmar que houve dois 25 de Abril distintos: o histórico, real, ocorrido em 1974, e o vivido ou presentido (ficcionalmente) pelas personagens, pelo narrador ou pelo narrador-personagem.

A Elisa de *Casas Pardas* enceta um processo de autoconhecimento e de «indagação de si»^{xiv} - «como se calça uma pessoa que vai escrever pelas ruas, que vai principalmente isso, uma pessoa fêmea?» (Costa, PARDAS, p. 75) - num «lugar conjuntural»^{xv} que coincide com

o seu tempo, ou seja, com o tempo da história (que é o tempo da narrativa) no qual as ações se articulam. Ora, também a Mena de *Balada da Praia dos Cães* ou a dupla Alexandra-Maria (ou Maria-Alexandra) de *Alexandra Alpha* buscam no espaço-tempo do Portugal/anos 60 um espaço próprio feminino no tempo que lhes coube viver.

O tempo crónico no qual essa busca identitária das personagens femininas se insere coincide com o tempo histórico do Portugal de então. As personagens fictícias inserem-se, portanto, na realidade de um tempo ocorrido, pelo que encontramos menções a factos históricos, a ambientes culturais e a modos de vida. Porém, à imagem de *Casas Pardas*, também nos dois romances de Cardoso Pires «não é o cliché destes anos 60 que o romance sobretudo inscreve»^{xvi}. Os três romances coincidem, por conseguinte, na transcrição da ambiência e da imagética de «um tempo de crise»^{xvii} político-social nacional, no qual se inserem os dramas e vivências das personagens. Assim, o país que Mena considerava dever «ser pasteurizado com merda» (Pires, BPC, p. 96), a nova era que Elisa não atingia porque «qualquer ponto do polvilhado desta me agarra» (Costa, PARDAS, p. 75), constitui um tempo (histórico) de crise no qual se insere o tempo (narrativo) de crise das personagens. Assiste-se à unidade do drama familiar e do drama político com as crises próprias das personagens; ou seja, o binómio crise (real) nacional (tempo de crise no qual entrara o regime) / crise (ficcional) das personagens (tempo de crise pessoal das personagens) serve aos autores para reflectir sobre a crise identitária portuguesa.

Na inter-relação da crise real e ficcional, as personagens pressentem a «outra era» (Costa, PARDAS, p. 73) no país onde, como Ruy Belo dissera, «não acontece nada» (Pires, ALPHA, p. 277). O 25 de Abril surge com um sinal, como um pressentimento, anunciando «um outro tempo»^{xviii} que se inscreve nos três romances. Sobrepondo-se ao tempo histórico dos romances, o 25 de Abril, a Revolução, é a matéria que «vem trabalhar a escrita do livro»^{xix}. As três narrativas não poderiam, portanto, existir sem a ocorrência da Revolução portuguesa. É ela que permite a representação e contra-representação mitológica (ou seja, sem o advento da Revolução dos Cravos, José Cardoso Pires e Maria Velho da Costa não poderiam nem desmitificar os mitos do fascismo nem apresentá-los sob o novo prisma revolucionário) e espaço-temporal da narrativa (a reflexão sobre o tempo recente é feita tendo em conta quer o conhecimento da Revolução, quer o conhecimento dos momentos que se lhe seguiram) e a consequente reflexão sobre o passado recente português no qual a Revolução se insere.

A Revolução permite, portanto, criar uma ruptura com o espaço ficcional das personagens e com o tempo histórico em que vivem (com excepção de *Balada da Praia dos Cães*, já que

as personagens não conhecem, no tempo da narrativa, a Revolução). A ruptura temporal é, pois, efectuada graças ao conhecimento dos autores do «futuro do passado que conta»^{xx}. Dito de outro modo, a voz da narrativa - ou, se preferirmos, as diferentes vozes da narrativa - escreve a partir desse futuro, que coincide com o tempo presente de escrita. A leitura dos três romances obriga, por conseguinte, ao conhecimento quer do ambiente repressivo anterior à Revolução, quer da emancipação resultante da Revolução; os leitores devem conhecer, tal como os autores, o futuro desse passado narrado.

A pluralidade das vozes que encontramos nas narrativas corresponde, por seu lado, à multiplicidade de vozes que irromperão com o 25 de Abril. O complexo processo revolucionário, no qual diferentes vozes tomam lugar, por vezes opondo-se violentamente, insere-se na complexidade e multiplicidade das vozes da narrativa e das diferentes falas das personagens dos três romances. Alexandra e Maria (ou Maria e Alexandra) exemplificam duas vozes distintas e, contraditoriamente, complementares, à imagem do processo revolucionário português em curso. Elisa, na sua busca por um outro espaço e um outro tempo, procura, através de uma voz dissonante, distinguir-se daqueles que lhe são próximos, enquanto Mena busca, no amor, a imoralidade que lhe é culturalmente atribuída. Todas as personagens femininas inserem-se, portanto, na multiplicidade vocálica diegética, sobretudo enquanto sujeitos-mulheres cujo discurso o autor pretende rico de significações.

Não é, contudo, apenas o 25 de Abril que a voz narrativa e o leitor conhecem. Outra ocorrência - 25 de Novembro de 1975 - marcou o período pós-revolucionário, criando uma nova reflexão identitária, desta vez sobre o *ser* português pós-Revolução e pós contra-revolução. *Casas Pardas* e *Alexandra Alpha* inscrevem este tempo histórico na narrativa, pelo que a voz que escreve, a voz que narra, a voz que conhece o 25 de Abril e que conhece, também, o 25 de Novembro, reconstrói histórias «do tempo em que se ia construindo o 25 de Abril»^{xxi}.

Em *Casas Pardas*, é através da multiplicidade dos tempos históricos que a construção e escolha narrativas ganham forma: do título à organização por casas até aos nomes e pronomes pessoais. Esta multiplicidade temporal permite reflectir sobre a História e seus dramas, dos seus avanços e dos recuos, permite falar a história «para falar à história»^{xxii}. É, ainda, através desta reflexão histórica que podemos compreender quer o imaginário predominante durante os quarenta e oito anos de ditadura fascista quer a transição que, gradualmente, se efectua para um imaginário no qual o colectivo se assume como o portador de mudanças e construtor de uma nova sociedade.

É, igualmente, através da inserção das personagens no ambiente nacional dos anos sessenta e setenta que aquelas se constroem a si mesmas, buscando individualizar-se das demais. Esta individuação, afirma Manuel Gusmão, corresponde à própria construção do sujeito enquanto membro de uma comunidade. Esta comunidade - que «não é mítica e tranquilamente homogénea»^{xxiii} -, tendo em consideração a heterogeneidade de que é composta, procura construir-se enquanto sujeito histórico. A individuação é, neste sentido, «um modo de assumir uma comunidade, diferentes comunidades»^{xxiv}, pelo que é através do autoconhecimento e, conseqüentemente, da problematização do lugar que ocupa socialmente, que a comunidade busca inserir-se espaço-temporalmente.

A crise do regime, na qual se insere a crise das personagens, constitui, em suma, uma crise identitária global cujo processo de construção e de desconstrução acompanha o devir histórico.

BIBLIOGRAFIA:

- AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel. *Teoria da Literatura*. Coimbra: Livraria Almedina, 1996.
- BEAUVOIR, Simone. *Le Deuxième Sexe* [1949]. Paris: Folio, 1981.
- BOURDIEU, Pierre. «Comment se représente-t-on le monde social?». *Actes de la recherche en Sciences Sociales*, «Représentations du monde sociale: textes, images, cortèges», setembro de 2004, n° 154.
- CABRAL, Eunice. *José Cardoso Pires: representações do mundo social na ficção (1958-1982)*. Lisboa: Cosmos, 1999.
- CARDOSO PIRES, José. *Balada da Praia dos Cães*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1984.
- CARDOSO PIRES, José. *Alexandra Alpha*. Lisboa: D. Quixote, 1987.
- COSTA, Maria Velho (da). *Casas pardas* [1977] [pref. Manuel Gusmão]. Lisboa: D. Quixote, 1996.
- CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário dos símbolos*. Lisboa: Teorema, 1994.
- COELHO, Jacinto Prado (dir.). *Dicionário de Literatura (portuguesa, brasileira galega e de estilística literária)*. Vols. II, III, IV. Porto: Mário Figueirinhas, 1997.
- EMINESCU, Roxana. *Novas coordenadas no romance português*. Lisboa: ICALP, 1983.
- FLORY, Sueli Fadul Villibor e CAMOCARDI, Elensis Miriam. «A Revolução dos cravos e suas representações na mídia e na literatura». *Comunicação: Veredas*, novembro de 2004, ano III, n° 3, pp. 287-304.
- FRIAS, Aníbal. «La Contestation créatrice». *Latitudes: Cahiers Lusophones*, abril de 2006, n° 26, pp. 24-32.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestes. La Littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982.
- GORJÃO, Vanda. *Mulheres em tempos sombrios: oposição feminina ao Estado Novo*. Lisboa: Instituto de Ciências Sociais, 2002.
- LOPES, Óscar e SARAIVA, António José. *História da Literatura Portuguesa*. Porto: Porto Editora, 1955.
- LOURENÇO, Eduardo. *O Canto do signo*. Lisboa: Presença, 1994.
- _____. *O Esplendor do caos*. Lisboa: Gradiva, 1999.
- _____. *O Fascismo nunca existiu*. Lisboa: D. Quixote, 1976.
- _____. *O Labirinto da Saudade*. Lisboa: D. Quixote, 1982.

MAGALHÃES, Isabel Allegro. *O sexo dos textos*. Lisboa: Caminho, 1995.

MEDINA, Miguel (org.). *Esboços: Anti-fascistas relatam as suas experiências* (Entrevistas). Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 1999.

PEREIRA, Maria Luíza Scher. «Espaço em questão: Portugal no romance de Cardoso Pires». *Revista Semear* [em linha], 1999, n° 5, Rio de Janeiro, UFJF. Acedido em 20 de setembro de 2009, em: http://www.lettas.puc-rio.br/catedra/revista/5Sem_17.html

REIS, Carlos. *O Discurso ideológico do neo-realismo português*. Coimbra: Livraria Almedina, 1983.

ROANI, Gerson Luiz. «Sob o vermelho dos cravos de Abril: Literatura e Revolução no Portugal contemporâneo». *Revista Letras*, Setembro-Dezembro de 2004, n° 64, pp. 15-32.

ROCHER, Guy. *Introduction à la sociologie générale. L'Action sociale*. Paris: HMN, 1968.

RODRIGUES, Urbano. «Sarabanda de luzes e sombras: marcas de esperança e desespero na literatura do século XX». *Colóquio Letras*, janeiro de 1997, n° 143/144, pp. 161-166.

ⁱ O. Lopes e A. J. Saraiva, *op. cit.*, p. 1160.

ⁱⁱ M. L. S. Pereira, «Espaço em questão: Portugal no romance de Cardoso Pires», *Revista Semear* [em linha], 1999, n° 5. Acedido em 20 de setembro de 2009, em: http://www.lettas.puc-rio.br/catedra/revista/5Sem_17.html

ⁱⁱⁱ *Ibid.*

^{iv} *Ibid.* Cardoso Pires escreve ambos os romances sem as amarras da alegoria a que teria de recorrer se tivesse escrito o romance antes de 1974.

^v Para alimentar o mito conspirativo e justificar a repressão estatal, a comunicação social servia o poder, a qual omitia, por exemplo, as «caçadas aos estudantes» (Pires, BPC, p. 50).

^{vi} Porém, sem o conhecimento da Revolução de Abril, a leitura de *Balada da Praia dos Cães* é incompletamente apreendida pelo leitor.

^{vii} Paralelamente, a ditadura negava o processo histórico da luta de classes - «Sabe-se muito principalmente que estávamos no 1° de Maio, data dos trabalhadores, e a PIDE e a GNR eram aos enxames à volta dos pescadores e das fábricas de peixe. Dedução: havia polícias a mais e dinheiro a menos, coisa grave» (Pires, BPC, p. 194).

^{viii} M.L.S. Pereira, *op. cit.*

^{ix} *Ibid.*

^x Ver *ibid.*: Alexandra Alpha é «do ponto de vista cronológico, [í] uma espécie de sequência em relação à *Balada da Praia dos Cães*».

^{xi} Porém, paralelamente ao renascer de uma nova era, perdura gravada na Memória daqueles que a viveram a brutalidade da guerra colonial cujo «morticínio» (Pires, ALPHA, p. 335) havia empedernido e vencido milhares de corpos de jovens soldados.

^{xii} Cf. M. L. S. Pereira, *op. cit.* Cardoso Pires mantém, portanto, uma continuidade relativamente a *Balada da Praia dos Cães*, igualmente verificável no espaço da narrativa de ambos os romances. Assim, Lisboa é a cidade-tela dos factos ocorridos e é sobretudo através das suas ruas, ruelas e espaços públicos que a acção se desenrola.

^{xiii} Manuel Gusmão in M. V. (da) Costa, *Casas Pardas* [1977], Lisboa, D. Quixote, 1996, p. 14.

^{xiv} M. Gusmão in M. V. (da) Costa, *op. cit.*, p. 40.

^{xv} *Ibid.*, p. 40.

^{xvi} *Ibid.*, p. 41.

^{xvii} *Ibid.*, p. 41.

^{xviii} *Ibid.*, p. 42.

^{xix} *Ibid.*, p. 42.

^{xx} *Ibid.*, p. 42.

^{xxi} *Ibid.*, p. 44.

^{xxii} *Ibid.*, p. 44.

^{xxiii} *Ibid.*, p. 48.

^{xxiv} *Ibid.*, p. 48.

Recebido em 25 de fevereiro de 2014.

Aceito em 4 de março de 2014.