

RACHEL HOFFMANN

O BESTIÁRIO HUMANO: A IRONIA EM *A REPÚBLICA DOS CORVOS* DE JOSÉ
CARDOSO PIRES.

Dissertação apresentada ao Instituto de
- Biociências, Letras e Ciências Exatas da
Universidade Estadual Paulista, Campus de
São José do Rio Preto, para a obtenção do
título de Mestre em Letras (Área de
Concentração: Literaturas em Língua
Portuguesa)

Orientador: Prof^a Dr^a Sônia Helena de O.
Raymundo Piteri

São José do Rio Preto
2008

COMISSÃO JULGADORA

Titulares

Prof^a. Dr^a. Sônia Helena de O. Raymundo Piteri- Orientador(a), Título: doutor, do Depto. de Estudos Lingüísticos e Literários, da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” - UNESP, Área de Atuação: Literatura Portuguesa.

Prof^a. Dr^a. Marlise Vaz Bridi - Título: doutor, do Depto. de Letras Clássicas e Vernáculas da Universidade de São Paulo (USP) e do Departamento de Literatura da Universidade Presbiteriana Mackenzie. Área de Atuação: Literatura Portuguesa.

Prof. Dr. Orlando Nunes de Amorim - Título: doutor, do Depto. de Letras Modernas, da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” - UNESP, Área de Atuação: Literatura Francesa e Literaturas em Língua Portuguesa.

Suplentes

Prof^a. Dr^a. Lílian Lopondo - Título: doutor, do Depto. de Letras Clássicas e Vernáculas da USP e do Departamento de Literatura da Universidade Presbiteriana Mackenzie, Área de Atuação: Literatura Portuguesa.

Prof. Dr. Álvaro Luiz Hattner - Título: doutor, do Depto. de Letras Modernas, da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” - UNESP, Área de Atuação: Literatura Norte-Americana e Literaturas em Língua Portuguesa

*Dedico este trabalho a
Benê, Fernando e Patrícia*

AGRADECIMENTOS:

A Deus por cercar sempre a minha vida de pessoas tão amorosas.

À minha família pela presença calorosa, pelo apoio, pela força e pelo respeito ao meu espaço. Obrigada especialmente por tantos momentos divertidos, pelas risadas, pelas conversas e abraços. Obrigada à minha mãe por me ouvir. Obrigada a meu pai pela seriedade, orientação e carinho. Obrigada à minha irmã pelo cuidado e pelo afeto.

Obrigada aos amigos que se foram, aos que permaneceram e aos que conheci.

Obrigada as turminhas do mestrado pelos bate papos e pelas verdadeiras “terapias de grupo” realizadas na cantina ou ainda nas aulas de Metodologia ou nos intervalos. Obrigada pelos almoços no Passatempo.

Obrigada especialmente à Karina pela companhia nos congressos, pelo exemplo de garra. À Josiani por estar sempre pronta a ouvir, pelos braços abertos. À Mariana pelas saídas sempre divertidas. À Ana Claudia e à sua irmã Daniela pelas idas no Vila Dionísio, onde dançamos as músicas dos Beatles, obrigada ainda pelas traduções dos resumos realizadas com tanta atenção e prontidão. Obrigada à Suzanna pelo carinho. À Simone especialmente por permitir que eu me hospedasse na casa de sua tia no congresso da ABRAPLIP, obrigada pelo carinho de toda a sua família. À Ana Carolina pelas conversas e pela presença. À Juliana e Ana Amélia pelas risadas. À Maria Alessandra pelas conversas tanto na faculdade como por e-mail. À Rafaela e Priscila pela companhia nos momentos de estudo na biblioteca. À Fábria e à Sabrina que também estiveram conosco. Obrigada aos amigos Antonio Henrique, Alexandre e Rogério.

Obrigada ao amigo Rhiago pela amizade e pela tradução do resumo da dissertação.

Obrigada ao amigo Thiago pela ajuda na elaboração do Currículo Lattes e pelo apoio em tantos momentos.

Obrigada à amiga Maria Angélica pela hospedagem em Maringá, durante o I CONALI.

Obrigada aos tios Ricardo e Luís pelo carinho e hospedagem durante o 16º COLE, em Campinas.

Obrigada à Mariana Mary Tanaka pela amizade de tantos anos sempre presente e intensificada a cada dia, obrigada também pela companhia na academia. Pelas saídas com a turminha da academia: Lívia, Stive, Mateus, Diego. Obrigada à Rosana pelas caminhadas, pelas conversas e por estar sempre disposta a ajudar. À Carol por tanta ajuda e pela compreensão. Obrigada à Danielle pelos braços abertos. Desculpas a todas as amigas pelos sumiços. A amiga Valéria (muitas saudades). Obrigada também aos tantos outros amigos não mencionados, são muitos os agradecimentos e muito a agradecer.

Obrigada à Profª Carol e às amigas da aula de dança.

Obrigada à Maria Cristina Vitti Vieira.

Obrigada a Profª Maria Luísa que despertou meu interesse por fazer Letras.

Obrigada à Profª Gisela por me apresentar pela primeira vez o conto “Ascensão e queda dos porcos-voadores”.

Obrigada aos professores da Graduação e da Pós-Graduação, em especial ao Prof. Dr. Arnaldo Franco Jr. que me permitiu assistir às suas aulas da Graduação como ouvinte. Às Professoras Doutoras Lúcia Granja, Celeste Tomasello Ramos e Roxana Guadalupe Herrera Álvarez por permitir que eu cursasse a disciplina Teoria da Narrativa da Pós-Graduação. Ao Prof. Dr. Orlando Nunes de Amorim pela ajuda, pelas boas idéias e contribuições e pela amizade. Ao Prof. Dr. Álvaro Luiz Hattner pelas contribuições dadas no exame de qualificação. Ao Prof. Dr. Luís Augusto Schmidt Totti pela consulta dos termos em latim.

À Profª Drª Maria Heloísa Martins Dias e à Profª Iná pela companhia nos congressos.

À Profª Drª Maria Angélica pela amizade.

Aos funcionários da pós-graduação pelo pronto atendimento e solução de dúvidas.

Aos funcionários da biblioteca e aos guardas do Instituto pelo atendimento.

Aos professores da banca de defesa pela dedicação e seriedade: Profª Drª Marlise Vaz Bridi e Prof. Dr. Orlando Nunes de Amorim.

À Profª. Drª. Sônia Helena de O. Raymundo Piteri pela orientação, pela dedicação, pelo cuidado e pelas sugestões. Agradeço também pela paciência e pela amizade.

Ao CNPq que concebeu a bolsa para a realização desse trabalho.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1. NO CAMINHO DO DESVIO: a ironia e seus correlatos	14
2. O PESO DA PENA E A MUDEZ DA VOZ	32
2.1 “A república dos corvos”	32
2.2 “O pássaro das vozes”	47
3. METAMORFOSE E EMPRÉSTIMO: uma rede textual	59
3.1 “As baratas”	59
3.2 “Lulu”	77
4. O CORPO E O PORCO: “Ascensão e queda dos porcos-voadores”	90
5. DESCORTINANDO CONFLUÊNCIAS	101
6. BIBLIOGRAFIA	108

RESUMO: Este trabalho objetiva estudar a ironia e procedimentos correlatos em cinco contos da coletânea *A república dos corvos* (1988), de José Cardoso Pires. Para isso, são utilizados os apontamentos de teóricos como Linda Hutcheon (1988, 2000), Brait (1996), Hodgart (1969), Propp (1992), Bergson (2004) e Pirandello (1996). As considerações de Hutcheon (1988, 2000) e Brait (1996) são especialmente importantes pelo fato de focalizarem a ironia como um procedimento polifônico e dialógico, tendo em vista que, ao mesmo tempo em que produz o entrecruzar de diversas vozes, exige uma interação entre leitor e texto. A visão das autoras suscita o estudo de outros recursos aliados à ironia, tais como a paródia, a sátira, a caricatura, o humor e o cômico, observados em todos os contos do *corpus*, com intensidades diferentes, o que gera significados distintos na análise dos textos como um todo. De modo mais particularizado, a presença da ironia e da sátira nos contos “A república dos corvos” e “O pássaro das vozes” propicia a problematização de aspectos da identidade portuguesa, seja por meio do questionamento à tradição, no primeiro conto, seja em função do processo de colonização, no segundo. O uso da paródia e de um certo humor negro nos contos “As baratas” e “Lulu” realiza uma crítica indireta a momentos significativos da história portuguesa contemporânea. Já o cômico e a caricatura em “Ascensão e queda dos porcos-voadores” têm o propósito de ridicularizar uma personagem representativa de uma ordem e um rigor que escondiam, na verdade, sua mediocridade. Por fim, conclui-se, neste estudo, que os diferentes recursos citados permitem visualizar, em determinados contos, uma crítica mais explícita e, em outros, mais indireta, efeitos que possibilitam releituras de aspectos da tradição, da história e da identidade portuguesas.

PALAVRAS-CHAVE: ironia, paródia, sátira, caricatura, humor, cômico, José Cardoso Pires, *A república dos corvos*.

ABSTRACT: This work aims to study irony and similar procedures in five short stories from the collection *A república dos corvos* (1988), by José Cardoso Pires. For that, theoretical considerations made by Linda Hutcheon (1988, 2000), Brait (1996), Hodgart (1969), Propp (1992), Bergson (2004) and Pirandello (1996) will be used. Considerations made by Hutcheon (1988, 2000) and Brait (1996) are especially important because they focus irony as a dialogical and polyphonic procedure, being aware that, at the same time that it produces intercommunication between different voices, it demands interaction between the text and the reader. The perspective of both authors asks for some research on other procedures related to irony, such as parody, satire, caricature, humor and the comic, observed in all the short stories from the corpus, but with different intensity in each, what produces different meanings in the analyzes of the texts as a whole. In a more particularized way, the presence of irony and parody in the short stories “A república dos corvos” and “O pássaro das vozes” allows the problematization of some aspects from Portuguese identity, be it by questioning tradition, as in the first short story, or be it in function of the process of colonization, as in the second text. The use of parody and a certain black humor in the short stories “As baratas” and “Lulu” indirectly criticizes meaningful moments of Portuguese contemporary history. In “Ascensão e queda dos porcos-voadores”, the comic and caricature have the purpose of mocking a character that represents an order that actually hid its own mediocrity. At last, as a conclusion of this study, it is possible to notice that the different procedures mentioned before allow us to see, in certain short stories, a more exposed critic, and in others, a more indirect one, effects that allow re-readings of aspects from Portuguese tradition, history and identity.

KEYWORDS: irony, parody, satire, caricature, humor, the comic, José Cardoso Pires, *A república dos corvos*.

INTRODUÇÃO

Nos momentos iniciais de elaboração do projeto que deu origem a esta dissertação, bem como nos primeiros meses de pesquisa, problemas se apresentaram e puderam, constituindo-se como desafios, contribuir para a construção de uma base investigativa para a realização deste trabalho. Entre as dificuldades encontradas, destacamos primeiramente a escassez de estudos específicos a respeito da coletânea *A república dos corvos* (1988a), *corpus* de nossa dissertação, o que, além de dificultar o diálogo mais profundo com a crítica especializada, também nos leva a indagar sobre essa lacuna nos estudos sobre Cardoso Pires.

Entre o material bibliográfico pesquisado, verificam-se livros, dissertações, teses e artigos de revistas e jornais que, salvo algumas exceções, centram-se em determinadas obras analisadas, vistas a partir de perspectivas mais ou menos distintas. Assim, são muitos os estudiosos que se dedicaram a romances como *O delfim* (1968) e *O anjo ancorado* (1958) e à coletânea de contos *Jogos de azar* (1963), e poucos os que se debruçaram na investigação das últimas narrativas curtas, parte delas presentes em *A república dos corvos* (1988a).

Além desses aspectos, a abordagem escolhida por alguns críticos, que refletem sobre a obra de Cardoso Pires de uma maneira geral, acaba privilegiando questões histórico-sociais em detrimento da construção literária propriamente dita. O aparente desligamento entre essas duas instâncias maquia a profunda relação que é intrínseca à obra, minimizando os efeitos artísticos da literatura de Cardoso Pires.

Entre os vários recursos utilizados pelo autor, destaca-se sobremaneira a ironia que, relacionando-se à esfera estética, possibilita a produção de sentidos, os quais evidenciam

posicionamentos discursivos distintos ao mesmo tempo em que revelam o papel do leitor no desvendamento do texto.

Segundo Palla e Carmo (1971), desde as primeiras coletâneas de contos, Cardoso Pires já apresenta uma ironia que lhe é característica, ironia que vai se intensificando em obras posteriores, como assinalam Ambrogi (1988) e Petrov (2003). Ainda mais: visualiza-se nas últimas produções do autor português (*Balada da Praia dos Cães*, 1982; *Alexandra Alpha*, 1987 e *A república dos corvos*, 1988a), uma ironia mais complexa, que se alia ao riso, o qual adquire graus variados de expressão, manifestando-se sob a forma de um humor sarcástico, um humor zombeteiro, um humor provocação, ou ainda, um humor mais ameno.

O objetivo desta dissertação é justamente estudar a ironia como procedimento principal na construção dos contos “A república dos corvos”, “Ascensão e queda dos porcos-voadores”, “As baratas”, “Lulu” e “O pássaro das vozes”, de *A república dos corvos*. Mas falar em ironia nesses textos implica necessariamente trazer outros recursos que lhe são correlatos, tais como a paródia, a sátira, a caricatura, o humor e o cômico, tendo em vista a permeabilidade de suas fronteiras.

Verifica-se também nessas narrativas a presença de animais, uma espécie de metáfora de condições humanas disfóricas ou ridicularizantes, daí o título de nosso trabalho incluir os termos “bestiário humano”, entrelaçamento vocabular que, aliado ao processo irônico, sintetiza o conjunto de contos selecionados.

Dessa forma, nosso trabalho está estruturado em cinco capítulos, sendo o primeiro deles destinado a uma visão mais abrangente da ironia, ressaltando-se a impossibilidade de ela ser analisada independentemente de outros recursos. Com o título “No caminho do desvio: a ironia e seus correlatos”, o capítulo atenta para a multiplicação de olhares possíveis para o reconhecimento e trabalho com a ironia, bem como para a importância da interação entre texto e leitor na sua decifração. Fundamentamo-nos em autores que se

dedicaram ao estudo da linguagem, do pensamento e das artes por entender que suas considerações contribuem para a análise dos contos.

Entre esses teóricos, destaca-se Linda Hutcheon, em função da autora discutir a relação entre ironia, paródia e sátira em seu livro *Uma teoria da paródia* (1989), além de realçar a ironia, em *Teoria e política da ironia* (2000), como um fenômeno possível de ser compreendido devido à percepção do interpretante. Ainda no campo da ironia, estudamos a noção de desvio, desenvolvida por Afonso Romano Sant'Anna (1988), e a concepção de ironia romântica, na perspectiva de Maria de Lourdes Ferraz (1987).

Autores como Propp (1992) e Bergson (2004) complementam o quadro teórico pelas suas tentativas de explicar o fenômeno do riso, o que nos auxilia na compreensão do efeito causado pela construção de personagens caricatas. E quanto à questão do humor, servimo-nos também das observações de Pirandello (1996).

O segundo capítulo, intitulado “O peso da pena e a mudez da voz”, ao trazer a ironia como um procedimento que ao realizar a interação de diferentes discursos permite a problematização destes, propicia, em “A república dos corvos” e “O pássaro das vozes”, a discussão de aspectos relacionados à identidade portuguesa. Entre esses textos é ainda possível o estabelecimento de uma comparação que se centra, de modo mais incisivo, na representação de uma personagem que busca manifestar sua individualidade frente a um ambiente que tende a impor valores arraigados. Assim, em “A república dos corvos”, o embate entre o indivíduo e a coletividade é perceptível textualmente pela paródia à lenda de S. Vicente, e, em “O pássaro das vozes”, o conflito manifesta-se a partir da atitude de um pássaro em calar-se num primeiro momento diante da insistência de seus donos em fazê-lo falar. Nesses dois contos detecta-se ainda a presença de um tom satírico e humorístico.

O terceiro capítulo, “Metamorfose e empréstimo: uma rede textual”, realça, principalmente, o procedimento paródico nos contos “As baratas” e “Lulu”. No primeiro,

identificam-se textos de Kafka, enquanto em “Lulu” comparecem indicações a T. S. Eliot, a Sir Arthur Conan Doyle e a heterônimos de Fernando Pessoa. Nesses contos de Cardoso Pires notam-se também alusões a fatos relacionados à história contemporânea de Portugal: a Guerra de África, em “Lulu”, e a polícia política (PIDE) em “As baratas”, a que se soma ainda, neste último, a Segunda Guerra Mundial. Essas referências, mescladas às tramas narrativas dos contos analisados no segundo e terceiro capítulos desta dissertação, destaca a obra do escritor português como um tipo de produção que não se furta à problematização da realidade histórica portuguesa, transfigurando-a por meio de uma escrita ficcional.

Por outro lado, a crítica a um certo autoritarismo, proveniente de uma erudição artificial, faz-se presente na análise do conto “Ascensão e queda dos porcos-voadores”, realizada no quarto capítulo de nosso trabalho. Nesse conto observa-se ainda uma ironia ligada ao humor e ao cômico, realçando-se de que forma a exploração de um evento insólito, no caso, a aparição de porcos-voadores, contribui para a ridicularização de uma personagem de caráter metódico, um juiz aposentado, que acaba por “incorporar” uma parte dos porcos (cauda) em seu corpo.

O capítulo destinado às considerações finais, “Descortinando confluências”, entrecruza os principais procedimentos focalizados nos contos de Cardoso Pires ao longo dos diferentes capítulos.

Investidos de nosso objetivo de perseguir a ironia e procedimentos correlatos, damos início agora ao nosso percurso.

1. NO CAMINHO DO DESVIO: a ironia e seus correlatos

A coletânea *A república dos corvos* (1988a) é uma das últimas obras de José Cardoso Pires. O conjunto de contos aí reunidos compartilha recursos, como a ironia, a paródia, a sátira, a caricatura, o humor e o cômico. Esses procedimentos, não sendo incomuns ao estilo do escritor, que se utilizou deles em vários de seus romances e em outras coletâneas, intensificam-se ao longo de sua produção literária.

Um dos responsáveis mais diretos por esse processo irônico é o narrador, que manifesta seu posicionamento crítico frente aos acontecimentos. Do outro lado atua o leitor, responsável pelo reconhecimento dos recursos apontados. Aliás, nos estudos sobre a ironia, é antiga a referência ao leitor como decifrador de uma ironia elaborada por outra voz. Já a insistência sobre a importância de uma interpretação pragmática e do aspecto político do jogo irônico é algo mais recente.

A ironia é um conceito de difícil definição e delimitação e desperta o interesse de estudiosos de diversas áreas, o que se explica em função do processo irônico não se restringir a um tipo específico de texto, podendo estar presente até em situações do cotidiano, nas quais seu uso como figura de linguagem parece ter como objetivo promover a interação entre grupos distintos e despertar, por vezes, o riso.

Dependendo do foco escolhido para o estudo da ironia, ela pode ser entendida a partir de uma imagem que se tem de seu produtor ao tentarmos prever a sua intenção comunicativa, como nos estudos de Booth (1974), ou pode haver maior ênfase no papel do interpretante, como em Hutcheon (2000). Também é possível ser vista como uma figura de retórica (visão clássica), ou como um jogo discursivo (BRAIT, 1996), além de poder ser focalizada pelo seu efeito (BERGSON, 2004 e PIRANDELLO, 1996).

Para a discussão do termo “ironia”, começaremos por buscar na sua origem algumas informações até chegarmos à perspectiva por nós considerada como mais apropriada para o estudo da ironia em Cardoso Pires. O primeiro registro do termo *eironia* aparece, segundo Muecke (1995, p. 31), na *República* de Platão, quando um interlocutor acusa Sócrates de possuir “uma forma lisonjeira, abjeta de tapear as pessoas”. Tal forma se traduz em uma manipulação da linguagem, na manutenção de uma posição dúbia frente às questões que eram postas nos diálogos. O método socrático fundava-se na transformação de uma frase assertiva em interrogativa, numa atitude discursivo-argumentativa de dissimulação que tinha como objetivo dar a entender ao interlocutor um desconhecimento a respeito de um determinado assunto (BRAIT, 1996).

Ainda no campo da filosofia, Kierkegaard (1991) problematiza a questão ao salientar os meios pelos quais tomamos conhecimento dos métodos da ironia de Sócrates. A filosofia socrática apenas pode ser conhecida a partir dos apontamentos de Xenofante e Platão. Ao analisá-los, Kierkegaard mostra as diferenças da figura de Sócrates a partir de dois pontos de vista distintos. Se o primeiro não via em Sócrates o ironista em busca de uma verdade essencial, mas apenas um sofista, as anotações do segundo geram a imagem que temos hoje de Sócrates: o de um desafiante da ordem preestabelecida de seu tempo.

Na verdade, não se sabe, segundo Kierkegaard, o que nos relatos de Platão pertence a ele próprio e o que cabe a Sócrates. No entanto, é graças ao registro do primeiro que compreendemos o método socrático como o do diálogo. Tal forma pretendia o desmascaramento de outros filósofos sofistas que sabiam bem falar, no sentido de se utilizar de uma eloquência oratória, mas não conversar, no sentido de se chegar a um vazio de significação por meio de questionamentos de seus próprios saberes. O desvendamento propiciado pela ironia se dá pela construção de um interlocutor supostamente ignorante que se opõe a uma platéia que se julga sábia.

O método de Sócrates, ao basear-se na fórmula da pergunta, a qual relaciona interlocutor e objeto do que se pretende saber ou ainda interlocutor e receptor, tem como objetivo não uma resposta, mas o próprio esvaziamento do conteúdo: esta é a sua ironia. Tal recurso pretendia mostrar, por meio de uma simulação, que os homens, como Sócrates propunha, nada sabiam. No entanto, a ironia socrática, segundo a revisão de Kierkegaard dos registros de Xenofante, não está apenas na atividade discursiva de simulação, mas também na própria paródia do sofismo que, em Sócrates, serve ao jogo irônico.

A transposição da atitude socrática de fingimento para um uso enganoso da linguagem propiciou o surgimento da noção tradicional de ironia como um tropo retórico utilizado para “censurar por meio de um elogio irônico ou elogiar mediante uma censura irônica” (MUECKE, 1995, p. 31), ou seja, dizer uma coisa para significar outra. A diferença entre o dizer e o significar pode ser entendida ainda a partir de outros termos. Segundo Kierkegaard (1991, p. 215), o uso da ironia marca uma diferença entre a essência (o pensamento, o que se pretende dizer) e o fenômeno (o que se diz de fato). Assim, na ironia, o signo é “torcido”: o fenômeno é o contrário da essência e o pretendido é o contrário do que se diz.

Dentre os teóricos clássicos da linguagem e da literatura, Aristóteles também se deteve brevemente no estudo da ironia. Segundo Muecke (1995, p. 31), o termo “ironia” apresentava-se em algumas traduções da *Poética* como um tipo de peripécia (*peripeteia*), uma súbita inversão de circunstâncias que vai se relacionar posteriormente aos conceitos denominados por Muecke de ironia dramática e observável. Também para a definição do termo, Aristóteles diferenciou os termos ironia (*eironia*) e bufonaria (*alazoneia*): o primeiro refere-se ao ato de alguém dissimular uma auto depreciação e o segundo, ao ato de alguém que dissimula arrogância. O filósofo assinala sua preferência pela primeira atitude argumentativa, já que “ironizamos para nos deliciarmos, ao passo que bufoneamos para

deliciar os outros” (ARISTÓTELES, 1964, p. 250). De acordo com ele também, a ironia destaca-se como um tropo argumentativo com a função de ser uma forma de expressão útil ao discurso.

O conceito de ironia ganha novos contornos a partir do final do século XVIII e início do século XIX, quando ela será focalizada não só como artifício de linguagem, mas também como modo de perceber o mundo. Esses novos significados revelam uma mudança no modo e efeito de sua aplicação: se no diálogo socrático era uma forma de se chegar a um vazio significativo, ou à “verdade”, nos termos de Platão, refutando-se concepções preestabelecidas a respeito da natureza humana, no século XVIII, o irônico é uma forma de duvidar dessa própria natureza e da existência em sua totalidade. Tal concepção origina-se do fracasso da tentativa do homem (ser finito) de compreender a realidade infinita (SCHLEGEL, apud MUECKE, 1995, p. 38-39). Seguindo essa perspectiva, a ironia pode ser observada em todo mundo, já que esse é visto como altamente contraditório.

A concepção da ironia como algo observável na natureza ganha novas nuances a partir do Romantismo, período em que se passa a enxergar a arte como um objeto que se desprende da realidade empírica, construindo suas próprias referências. Segundo Muecke, a própria consciência do objeto artístico como um modo de produção caracterizará a ironia romântica dos finais do século XVIII.

Dando seqüência ao percurso que estamos realizando, julgamos pertinente ater-nos um pouco na chamada ironia romântica. Para isso, fundamentamo-nos em Ferraz que, em seu livro *A ironia romântica* (1987), discute as origens do processo irônico peculiar ao Romantismo e aponta quais tipos de procedimentos formais permitem a identificação dessa ironia. Segundo a autora, a ironia romântica é um dos princípios estéticos do Romantismo e como tal questiona em seu fazer os limites entre a realidade, o mundo e as potencialidades da linguagem. De acordo com a estudiosa, é a partir dos fins do século XVIII que a ironia

deixa de ser vista apenas como tropo argumentativo a serviço da comunicação para ganhar seu espaço como recurso literário. Essa mudança foi possível pela nova visão da literatura como linguagem com poder de formular um universo e pela compreensão da obra literária como tentativa de síntese entre a realidade do mundo empírico e a realidade das palavras. Acrescente-se que tal síntese acaba por revelar essas duas realidades como fictícias.

Uma das conseqüências da abrangência do conceito de ironia a partir do Romantismo foi a possibilidade de entender o procedimento irônico não apenas como uma forma de dizer uma coisa para significar outra, ou seja, um processo de expressão *per contrarium* (PAIVA, 1961, p. 4), mas como uma maneira de dizer uma coisa e significar uma infinidade de outras, inclusive aquela que se nega.

Ferraz (1987) destaca em seu livro alguns aspectos que apontam para uma melhor percepção formal da ironia em um texto, tais como o narrador, o narratário e o tempo. Segundo a autora, o narrador enquanto enunciador de uma história está sempre situado em um nível superior quando se comunica com o leitor. Essa posição de detentor de um conhecimento tanto da história em si como dos meios de expressá-la é que possibilita o surgimento da ironia, ao se admitir um jogo dialógico entre o enunciador e o receptor.

A questão temporal colabora com a ironia se pensarmos na diferenciação entre o tempo da história e o tempo do discurso. Segundo Ferraz (1987, p. 91), tal diferença é significativa porque é no momento de pausa do desenvolvimento do enredo, no espaço do tempo do discurso, que a expressão intemporal (as verdades gerais, os aforismos, as digressões) tem lugar, tornando-se possível a manifestação irônica de um narrador. Apesar dessas observações, também é lembrado pela autora que não se pode separar as categorias de tempo da história e do discurso, uma sempre remeterá à outra.

Por sua vez, o narratário, juntamente com o narrador, possibilita a teatralização do diálogo entre narrador e leitor ou entre este e o texto. O narratário assume a função de

testemunha do narrador que conta uma história, assinalando o caráter duplo das enunciações. As duas instâncias ficcionais, narrador e narratário, se complementam à medida que criam uma “mescla de mistificação e autenticidade, cuja existência paradoxal só a ironia pode expressar” (FERRAZ, 1987, p. 152).

Se, dentro da narrativa, o tempo, o narrador e o narratário são alguns dos elementos responsáveis pela manifestação da ironia, também devemos salientar que a ironia alia-se a outras figuras. Se entendemos que as noções de ironia observável e romântica têm como um de seus pilares a diferença entre ser e parecer, percebemos porque muitos teóricos associam o processo irônico aos conceitos de metáfora e de alegoria e, de certa forma, a uma maneira de se compreender a ironia em geral. Para estudiosos como Netrosvki (1996, p. 7), “a literatura – toda a literatura – é ironia, pois ambas baseiam-se no deslocamento da própria linguagem”. Apesar do desvio ser também um fator que aproxima ironia, metáfora e alegoria, muitos estudiosos defendem modos de diferenciá-las.

Booth, em seu livro *A Rethoric of irony* (1974), ao descrever o que ele nomeou de “ironia estável”, enumera quatro passos para a sua identificação, ao mesmo tempo em que os afirma insuficientes para a delimitação em relação a outros tropos. Segundo ele, todas as ironias são intencionalmente criadas para serem entendidas por um público; são todas implícitas, à espera da reconstrução de significados diferentes daqueles explícitos; são estáveis ou fixas, pois a partir do momento em que seu significado é construído, nenhum outro pode ser apresentado; são finitas em suas aplicações.

A distinção entre a ironia e as outras figuras que jogam com diferenças entre o que é dito explicitamente e o que é dito implicitamente, como a metáfora e a alegoria, por exemplo, está no fato de que o processo irônico realiza-se a partir da reversão ou inversão entre os significados, enquanto as duas figuras citadas manifestam-se a partir de uma extensão ou semelhança entre eles.

Nas discussões sobre o conceito de ironia realizado até agora, notamos que a visão clássica (ironia como tropo) e a visão romântica de ironia não abrangem a totalidade de modos de compreender esse fenômeno, mas mostram como ela deixa de ser vista como mudança de um significado pelo outro para se tornar um meio de abertura para diversos deles. A retomada histórica do termo mostra também o caráter discursivo da ironia, o qual acrescenta à sua interpretação a avaliação de um falante e de um ouvinte, além de revelar-se como um modo de interceptar diferentes vozes. Esse modo de compreender a ironia se adequa de uma melhor forma ao que se verifica nos contos escolhidos como *corpus* deste trabalho e é, portanto, o enfoque que adotamos para analisá-los.

O entendimento da ironia como um procedimento discursivo leva-nos, então, aos trabalhos desenvolvidos por Beth Brait (1996) e Linda Hutcheon (1989 e 2000), visto que essas autoras passam a pensar o irônico como um processo polifônico e dialógico. Brait, em seu livro *Ironia em perspectiva polifônica* (1996, p. 15), afirma que:

[...] a ironia é surpreendida como procedimento intertextual, interdiscursivo, sendo considerada, portanto, como um processo de meta-referenciação, de estruturação do fragmentário e que, como organização de recursos significantes, pode provocar efeitos de sentido como a dessacralização do discurso oficial ou desmascaramento de uma pretensa objetividade em discursos tidos como neutros. Em outras palavras, a ironia será considerada como estratégia de linguagem que, participando da constituição do discurso como fato histórico e social, mobiliza diferentes vozes, instaura a polifonia, ainda que essa polifonia não signifique necessariamente a democratização dos valores veiculados ou criados.

Ou seja, segundo a autora, a ironia pode articular diferentes vozes ao permitir o estabelecimento de um diálogo entre leitor e texto. Nesse diálogo, no entanto, a ironia se denuncia como farsa, disfarce ou desvio para que possa existir de fato. Além disso, seu uso ainda marca um posicionamento avaliativo por parte de quem emite e de quem decodifica.

Na construção do conceito de ironia, Brait (1996) observa também a distinção entre mentira e ironia, possível graças a estudos no campo da pragmática. A diferença entre elas

reside especialmente na ausência ou presença de um índice interpretativo, ou seja, na ironia é necessária uma sinalização para que ela se auto-denuncie; no caso da mentira, tenta-se apagar qualquer traço que permita o descobrimento da falsidade da mensagem. Os índices interpretativos de cada conto do *corpus* deste trabalho variam entre construções textuais que vão desde o paralelismo sintático e a repetição e passam pela contradição, pelo desvio e pelas sugestões da voz narrativa.

Hutcheon, em *Teoria e política da ironia* (2000, p.16), apresenta a ironia não como um tropo, mas sim como um tópico político com implicações comunicativas. Nesse sentido, entende também a ironia como uma estratégia discursiva, avaliativa e dúbia, que suscita uma resposta “emocional”, ou seja, que desperta reações de quem a interpreta. Dessa maneira, também ressalta em seu estudo o papel ativo do leitor, afirmando que a existência da ironia está diretamente vinculada à percepção dele. Desse modo, admite-se de antemão, em um estudo do processo irônico, uma certa subjetividade, apoiada, no entanto, numa visão que se constrói a partir do texto. Segundo Hutcheon (2000, p. 22), “a ironia não é ironia até que seja interpretada como tal”.

Ainda quanto às respostas afetivas suscitadas pela atribuição da ironia, a autora afirma que elas se relacionam a valores ideológicos. Nesse sentido, o uso da ironia, por ela ser “transideológica” (termo de HAYDEN WHITE, apud HUTCHEON, 2000, p. 27), pode tornar um texto tanto revolucionário como reacionário, ou seja, o recurso em si mesmo não representa necessariamente uma ruptura com os valores constituídos, pois a ironia transita entre as ideologias, não se fixando em um único significado. Segundo Hutcheon (2000, p. 27), a natureza “transideológica” da ironia vem do fato de ela conseguir funcionar “taticamente a serviço de uma vasta gama de posições políticas, legitimando ou solapando uma grande variedade de interesses”.

Em *Uma teoria da paródia* (1989), Hutcheon focaliza as relações entre ironia e paródia. Considera a ironia como o recurso retórico que denuncia a dramatização da paródia, isto é, a ironia é um índice que permite a visualização da distância crítica e a percepção dos textos envolvidos no processo paródico, ou, em outras palavras, a ironia pode ser vista como um microcosmo da paródia, pois ela opera semanticamente o que a paródia realiza textualmente. A paródia aponta para a literariedade do texto. Na ironia, pensa-se em termos de significados explícitos e implícitos e, na paródia, em termos de um texto atual transformado e um texto fonte. Acrescenta também que os dois recursos se fazem pela sobreposição de dois níveis: um superficial ou explícito e um secundário ou implícito, mostrando “um caráter duplo *tanto* da forma, *como* do efeito pragmático” (grifo da autora, 1989, p. 51). Diz ainda que a ironia se faz a partir de uma inversão semântica e uma avaliação pragmática normalmente de teor pejorativo.

A título de contraposição, traremos agora a visão de Sant’Anna (1988) sobre a paródia, ressaltando, desde já, que consideramos a perspectiva de Hutcheon mais adequada para o tipo de leitura que intentamos realizar.

Sant’Anna, em seu livro *Paródia, paráfrase e cia* (1988), constrói aos poucos um conceito de paródia. Observa primeiramente que ela é um recurso cada vez mais freqüente na modernidade e que seu uso denuncia uma necessidade da literatura versar sobre a própria linguagem.

O autor recorre à noção de desvio ou de distanciamento de um texto original para distinguir paródia, paráfrase e estilização, concluindo que a primeira apresenta um desvio total do texto original, a segunda, um desvio mínimo, e a última, um desvio tolerável. Afirma também que na paródia um discurso é retomado para ser questionado, sendo o texto parodístico e o original naturalmente contrastantes. Assim, para Sant’Anna, a paródia é contestadora ao estabelecer relações com um tipo de discurso e simultaneamente se

distanciar dele, fazendo com que o leitor identifique a origem de um determinado texto enquanto presencia a sua dessacralização. Para ele, a paródia é como uma lente que, ao focalizar os detalhes do texto fonte, exagera-os e, assim, altera o sentido daquele, gerando novas significações. Na estilização, por sua vez, não há contestação de um texto fonte e sim desvios em diferentes níveis.

Aqui já se identificam algumas diferenças entre Sant'Anna e Hutcheon, pois, ao contrário do que o crítico afirma, Hutcheon não vê a paródia apenas como um modo de questionamento de um texto fonte, defendendo a existência de vários níveis de distanciamento crítico (da zombaria e do ataque até uma certa ludicidade), além de visualizar ao mesmo tempo, no procedimento paródico, uma ruptura e uma continuidade do texto de que se parte.

Sant'Anna (1988, p. 28) considera ainda que a paráfrase representa uma continuidade e a paródia uma descontinuidade da ideologia dominante. Na paráfrase verifica-se um efeito de condensação (dois elementos equivalem a um), enquanto na paródia observa-se o efeito de deslocamento, ou seja, um elemento com “memória” de dois.

Segundo Sant'Anna, a paródia tem a sua importância ao assumir uma posição contra-ideológica, pois, se a ideologia acaba por repetir sempre as mesmas coisas, o processo paródico diferencia-se ao denunciar a repetição e fazer crítica à ideologia.

Também Hutcheon observa, como Sant'Anna, que o processo paródico é um recurso cada vez mais presente na produção contemporânea. Para ela, tal fato evidencia um impulso de auto-legitimação que acaba por fazer com que a obra inclua uma crítica em si mesma.

A autora conceitua a paródia como “uma forma de imitação caracterizada por uma inversão irônica, nem sempre às custas do texto parodiado [...], [uma] repetição com distância crítica” (1989, p. 28). Hutcheon aponta diferentes graus de ironia na paródia.

Desse modo, afirma que, pela não obrigatoriedade de ridicularização de um texto fonte, existem “paródias a sério”, ou seja, paródias que não são cômicas, mas que pela sua ironia marcam um distanciamento crítico. Assim, a paródia pode ser “uma crítica séria” ou “uma alegre e jovial zombaria de formas decodificáveis” (1989, p. 28).

A estudiosa canadense problematiza a subversão da paródia frente ao texto parodiado como um paradoxo que produz tanto o questionamento quanto a elevação daquele, em outras palavras, na paródia identifica-se a repetição com diferença, uma releitura que se realiza por meio de uma visão crítica sobre o texto fonte, visão que se manifesta por meio da ironia, que também pode ser construtiva ou destrutiva. A paródia representa, então, simultaneamente, uma ruptura e uma continuidade, pois exige que o leitor reconheça os textos do passado e reinterprete-os, havendo assim uma elevação do texto fonte.

A ironia vista como uma estratégia de linguagem que intercepta diferentes vozes e se faz a partir da interação entre um decodificador e o texto que ele lê apresenta-se nos contos selecionados como *corpus* desta dissertação. Assim, em “A república dos corvos” percebe-se a mistura entre a voz narrativa em 3ª pessoa e a da personagem corvo Vicente, bem como a demarcação do ponto de vista dessa em contraposição ao de outras personagens, como o sacristão. Também se observa a transfiguração de discursos tradicionais por meio da paródia às lendas de São Vicente e de Santo Antônio.

Em “O pássaro das vozes” a ironia é contemplada na contraposição das vozes tanto do narrador em 3ª pessoa e do Contabilista Industrial, como na da personagem Azougueiro com relação às demais. Aqui se verifica o caráter político da ironia, trabalhado por Hutcheon em *Teoria e política da ironia* (2000), uma vez que são detectadas as forças ou posicionamentos argumentativos que se confrontam a partir das ações e diálogos entre as personagens. Por outro lado, a figura dos entendidos também serve de contraponto à

história narrada pelo Contabilista no momento em que, pela interação que se estabelece, chama a atenção do leitor para a possível ironia construída no texto.

Em “As baratas” e em “Lulu” o entrecruzar de discursos manifesta-se principalmente na paródia a textos consagrados como, *A metamorfose* (1915¹) e *O processo* (1925²) de Franz Kafka, no primeiro conto, e a poemas de T. S. Eliot, ao romance *O cão de Baskerville* (1902³), de Sir Arthur Conan Doyle, e ainda a heterônimos de Fernando Pessoa, no segundo conto. Tanto em “As baratas” como em “Lulu” percebe-se o aspecto político da ironia ao se entrelaçar diferentes vozes e transfigurar discursos. Em “As baratas” visualiza-se a PIDE em contraposição à personagem Kapa e também o discurso de um padre germanófilo nazi, trazido pelo narrador, em construções que sugerem uma ironia fina. Em “Lulu” a ironia pode ser interpretada a partir da cena grotesca entre o cachorro Duque e a personagem Sandra Luísa, no final do conto, como indício da atrocidade da guerra colonial de Angola, onde se encontrava o marido de Sandra, sinalizando-se, assim, para a penetração e invasão de um elemento estranho (Portugal) em terras alheias (Angola).

Em “Ascensão e queda dos porcos-voadores” identifica-se a ironia por meio dos diálogos entre um juiz e um cirurgião e pela voz do narrador em 3ª pessoa. Além disso, o processo irônico é percebido no contraponto entre a personagem juiz e uma menina e ainda pela sugestão da relação entre o magistrado e suas visões, a qual será explicitada no 4º capítulo.

Além da ironia e da paródia, a caricatura aparece de forma bastante peculiar nos contos de Cardoso Pires, observando-se a construção de personagens caricatas que estabelecem ligação com características de animais. A caricatura construída desse modo

¹ Nas referências ao texto *A metamorfose*, nos utilizaremos da tradução de Calvin Carruthers, publicada em 2002, pela editora Nova Cultural.

² Nas referências ao texto *O processo*, nos utilizaremos da tradução de Torrieri Guimarães, sem data, publicada pela editora Tema.

³ Nas referências ao romance *O cão dos Baskerville*, nos utilizaremos da tradução de Rosaura Eichenberg, publicada em 1998, pela editora L&PM.

aparecerá principalmente no conto “Lulu”, em que o cão, ao encarnar o papel do dono, indiretamente o qualifica.

Em “Ascensão e queda dos porcos-voadores”, o processo de caricaturização do juiz é perceptível na relação de suas ações e de sua linguagem com seu ofício de magistrado, como também na ligação que se estabelece no conto entre a personagem juiz e os animais alados que ele vê no horizonte quando se encontra nas *Thermas* para tratamento de saúde.

Pela ligação que os contos estabelecem entre as personagens humanas e os animais e pela presença desses últimos, acreditamos ser significativa a menção ao termo “bestiário” em alguns contos, já que tal referência pode apontar para uma releitura dessa palavra, empregada normalmente, segundo Ramos (2003, p. 172), para se referir a um grupo determinado de textos que focaliza diferentes animais.

A utilização de figuras de animais nos contos e a qualificação de seres humanos animalizados seguem a nosso ver a “tradição na qual uma pessoa é retratada como animal para revelar mais claramente um aspecto de seu caráter” (FERREIRA, 2005, p. 132). Essa forma de caracterização das personagens, de acordo com Hodgart (1969, p.119), pode revelar uma intenção satírica, tendo em vista que uma das técnicas da sátira é a redução, a qual consiste em mostrar os aspectos mais baixos do homem para ridicularizá-lo e denunciar seus vícios. Propp (1992, p. 66-67), por sua vez, acrescenta que a comparação entre homens e animais é satírica e/ou cômica apenas em algumas condições: quando ela é feita com animais cuja aparência nos lembra certas características humanas negativas.

A caricatura, aliada ou não à sátira, assim como a ironia, não é um recurso exclusivo da arte literária, podendo manifestar-se em outros tipos de linguagens como, por exemplo, na arte pictórica. Grombrich (1986, p. 351), ao estudar a caricatura nas artes plásticas, aborda questões que também são de interesse para a literatura. O autor valoriza as técnicas pictóricas que tinham como objetivo “enganar o olho”, afirmando que “a descoberta das

aparências não se deveu tanto à observação cuidadosa da Natureza, mas à invenção de efeitos pictóricos”. O crítico acredita que o desenvolvimento da caricatura foi possível devido a um distanciamento da intenção de se representar o real e ao desejo de se criar recursos deformadores de um padrão acadêmico de pintura. O público também é responsável pelo desenvolvimento da caricatura e outros tipos de técnicas pictóricas, uma vez que aceita o “grotesco e o simplificado”, colocando-se como um elemento que complementa a obra por reconhecer traços que criam uma ilusão plástica.

De certo modo, a apresentação das personagens caricatas também leva a um esvaziamento do seu caráter “mais humano”, propiciando ao leitor a possibilidade de as contemplar naquilo que elas manifestam de mais automático. Segundo Bergson (2004, p. 42-43), esse automatismo das personagens também conduz ao riso do espectador em algumas situações, ou seja, é responsável pelo efeito cômico.

Em sua obra *Comicidade e riso* (1992, p. 91), Propp também observa certas características da caricatura ao relacioná-la ao cômico. Para ele, a caricatura é uma forma de exagero na qual se escolhe um detalhe que é ressaltado de forma exclusiva enquanto os demais são esquecidos. Ela também é cômica por fazer a correspondência entre um defeito físico e visível e um moral. A caricatura, ao se centrar no exagero do pormenor, difere da hipérbole, que se caracteriza como um processo que intensifica o todo. A caricatura também se distingue do grotesco, em que o exagero torna-se monstruoso, extrapolando os limites da realidade e penetrando no terreno do fantástico. O grotesco, assim entendido, manifesta-se no conto “Lulu” no momento em que o cão Duque violenta sua dona, Sandra Luísa.

Um outro recurso de que nos valem em nossa dissertação é a sátira, definida por Frye (1973) como uma “ironia militante”, tendo em vista que carrega dentro de si um potencial para o ataque.

Hutcheon, no artigo intitulado “Ironie, satire et parodie: une approche pragmatique de l’ironie”, publicado na revista *Poétique* (1981, p. 146-147), relaciona e ao mesmo tempo faz a distinção entre os procedimentos da ironia, da sátira e da paródia. Diferencia a paródia da sátira pelo fato desta última conter um *ethos* sarcástico que veicula uma crítica mordaz de âmbito moral e social. A ironia, por sua vez, contém um *ethos* zombador que articula uma gama de valores que vai da deferência ao deboche, enquanto a sátira, ao mesmo tempo em que compartilha desse *ethos*, torna-o ainda mais pejorativo, quase que de desprezo e desdém, além de apresentar como objetivo a denúncia dos vícios humanos. A paródia abarca um *ethos* quase neutro ou lúdico com um “grau zero de agressividade”. Nos contos de Cardoso Pires, identificamos alguns momentos satíricos, que serão apontados durante as análises nos próximos capítulos.

Deter-nos-emos agora em mais dois recursos estilísticos: o humor e o cômico. Segundo Pirandello (1996), a principal característica do humor é o sentimento do contrário, o qual se dá a partir do embate entre a vida real e o ideal humano, ou entre nossas aspirações e nossas fraquezas. E é por esse motivo que o humor se situa entre o pranto e o riso, enxergando a realidade com um olhar cético.

Diferentemente da sátira, o humor se faz e se define por uma ausência de ética ou de moral. Em contraste com a ironia, entendida como verbal ou retórica no estudo de Pirandello (1996), o humor surge da observação de uma contradição não somente expressa em palavras, mas presente substancialmente no homem. Na zona fronteira com a sátira e com o cômico, pode-se dizer que o humor revela uma reflexão a respeito da imagem ilusória que construímos de nós mesmos, o cômico rirá dessa constatação, o satírico desdenhará dela, o humorista verá o lado sério e doloroso dessa ilusão, a desmascará, rirá dela, mas também se compadecerá.

Enquanto em outras manifestações artísticas a ordenação e a concentração de elementos servem a uma expressão ideal dos seres humanos e das coisas, na expressão humorística as estruturas se descompõem, desordenam e discordam. Segundo Pirandello (1996, p. 167), “Para o humorista, as causas, na vida, não são nunca tão lógicas, tão ordenadas, como nas nossas obras de arte comuns, nas quais, tudo é, no fundo combinado, organizado, ordenado para os fins que o escritor propôs”.

Pelo fato de o humor assim se configurar, sua percepção em um texto não se observa apenas pela identificação de determinadas construções, mas sim pela percepção de um tom que se afasta do cômico para ceder espaço para a reflexão. Assim, nos contos selecionados, dificilmente poderemos isolar uma construção frasal e designá-la como humorística. O tom deverá surgir de uma avaliação do texto como um todo.

Nesse sentido, percebemos a presença do humor em “O pássaro das vozes” devido à situação enfrentada pela personagem Azougueiro, pois se numa primeira leitura identifica-se aí um tom mais cômico, esta vem a ser reinterpretada a partir de seu aspecto mais sério. No conto, esse lado mais sério do riso está relacionado à tentativa de imposição de uma cultura à personagem vista como exótica pelos portugueses.

Por fim, com relação ao fenômeno cômico, vamos nos fundamentar nas considerações de Bergson e Propp. Entre os processos utilizados para provocar o riso, Bergson (2004, p. 69-72) destaca a repetição de palavras e a inversão ou troca de papéis das personagens. No entanto, a repetição só será cômica se colocar em jogo certos valores morais por parte de quem as pronuncia. O autor ainda afirma que uma situação é cômica quando há a interferência de duas séries de acontecimentos distintos, como acontece, por exemplo, no quiproquó, momento em que duas personagens discutem assuntos diferentes acreditando que estão falando sobre a mesma coisa. A conceitualização das diferentes séries de assuntos ou significações também serve para uma das explicações sobre a ironia: ela tem

a possibilidade de ser cômica por fazer valer e oscilar dois sentidos distintos, um implícito e um explícito.

Propp, por sua vez, em *Comicidade e riso* (1992, p. 19), defende que não há clareza na definição do risível e que, por isso, muitas afirmações equivocadas são transmitidas sem a devida averiguação. Uma dessas afirmações é a de que o cômico se opõe completamente ao trágico, quando, na verdade, ele faz fronteira com o não-cômico ou com o sério, existindo obras que são cômicas pelo estilo, mas trágicas pelo conteúdo.

Visando a uma análise do fenômeno cômico que seja mais apropriada, o crítico propõe-se a explorar certos aspectos da comicidade a partir de diferentes formas de riso. O principal deles é o riso de zombaria, possível por meio da observação tanto de aspectos físicos quanto morais do homem. Além disso, para que o riso aconteça, é necessária a presença tanto de um objeto ridículo quanto do espectador que ri. No entanto, para Propp (1992), diferentemente do que defende Bergson (2004), o riso nem sempre é um fenômeno coletivo, já que existem pessoas que não se manifestam de tal forma mesmo em condições favoráveis. Em nosso estudo, ao nos determos na identificação e análise do cômico, tentaremos contrapor as visões dos dois críticos e explorar em que sentido seus apontamentos contribuem para uma melhor leitura do texto.

O cômico aparece de forma mais visível em “Ascensão e queda dos porcos-voadores”, texto em que a figura metódica de um juiz é ridicularizada pela exposição da mecanicidade de suas ações, pela demonstração de sua visão a respeito das figuras que enxerga e pela ligação que o conto estabelece entre a personagem e os porcos-voadores.

Por fim, reafirmamos nossa convicção na impossibilidade de estudar separadamente a ironia, a sátira, a caricatura, a paródia, o humor e o cômico, tendo em vista que o modo como esses recursos se manifestam nos contos de Cardoso Pires não permite uma delimitação absoluta de suas fronteiras.

Nesse sentido, no capítulo a seguir, trabalhar-se-á, de maneira mais integrada, a paródia e a ironia, aliadas à questão da identidade portuguesa, ao mesmo tempo em que se perceberá, em alguns momentos, o ridículo da caricatura e o aspecto mais sério do humor. No 3º capítulo, as análises tendem a se centrar mais na questão da paródia, mas a ironia e toques de humor também se fazem presentes. No 4º capítulo, a análise de “Ascensão e queda dos porcos-voadores” entrelaçará o cômico, o humor, a caricatura e a ironia.

2. O PESO DA PENA E A MUDEZ DA VOZ

2. 1. “A república dos corvos”

O conto “A república dos corvos” de José Cardoso Pires abre a coletânea homônima (1988a) e indicia, logo nas primeiras linhas, a ironia como principal procedimento escolhido para se problematizar a questão da identidade portuguesa, ironia que se infiltra na narrativa de diversas maneiras: ora se instala no discurso do narrador, ao mascarar posicionamentos a respeito dos conflitos apresentados, ora se revela como elemento transfigurador, na paródia realizada da lenda do traslado de São Vicente, ora se mostra nas atitudes de algumas personagens. Nos primeiros parágrafos do texto, o entrecruzar das vozes do narrador, da Enciclopédia e do próprio Corvo, indica o jogo irônico na tentativa do narrador em qualificar a ave:

São Vicente para ser São Vicente e entrar na História como entrou, teve necessidade de dois corvos para o acompanhar que, por sinal, lhe foram sempre fiéis até hoje. Ora, dum ave como esta, tão convivente e tão enigmática, conta-se muita coisa. A própria Enciclopédia Portuguesa e Brasileira, depois de muitos rodeios, afirma que o corvo é velhaco e ladrão, e isto, bem entendido, com a devida consideração pela agudeza e pela independência no trato que toda a gente lhe reconhece.

“Caguei para a Enciclopédia”, diz o Corvo. E para comprovar alça a cauda e, zás, despede um esguicho de caca esbranquiçada. Caca esbranquiçada numa criatura tão negra é que ninguém esperava. (p. 9)

Nessa passagem, resgata-se a lenda de São Vicente e focaliza-se a figura dos corvos que acompanharam o corpo do mártir na trajetória rumo a Portugal. Fica evidenciado, na primeira frase, o intuito do narrador em minimizar, momentaneamente, a figura do santo, pois, segundo seu relato, a presença de São Vicente na história está vinculada às atitudes dos corvos quando, na verdade, foram os feitos daquele que permitiram sua caracterização como mártir. Assim, na focalização do pássaro há uma elevação proposital, mas que será

direcionada para um outro sentido, perceptível também no trecho “duma ave como esta, tão convivente e tão enigmática” (p. 9), que assinala uma oposição implícita pelo uso do advérbio de intensidade, reforçando os adjetivos citados. Desse modo, as expressões “tão convivente e tão enigmática”, pelo paralelismo, caráter repetitivo e certo exagero, revelarão a atitude irônica do narrador, que dissimula uma crítica possível ao corvo.

A ironia da passagem também se observa na contrariedade entre o discurso do narrador, que caracteriza o corvo de forma questionadora, e o da Enciclopédia, que avalia a personagem de modo negativo. A “voz” da Enciclopédia é cortada pela fala do pássaro no início do segundo parágrafo citado, revelando, então, a discordância explícita da personagem Corvo em relação às críticas dirigidas à sua espécie.

O uso do termo chulo e a presença da atitude escatológica mostram uma veia satírica que será tangenciada em alguns momentos do conto. Aqui ela se manifesta em razão do ataque direto a uma autoridade (enciclopédia), a qual, no entanto, enuncia aspectos não totalmente contrários aos que se mostrarão nas atitudes da personagem Corvo durante o conto. A presença do termo “caguei”, seguida do próprio ato, também mostra uma veia cômica do texto, ao evidenciar o entrelaçamento dos sentidos conotativo e denotativo do verbo “cagar”. Finalizando o 2º parágrafo da citação, reaparece o advérbio de intensidade “tão”, que retoma as expressões “tão convivente e tão enigmática”, intensificando a ironia.

O modo como o corvo é descrito encontra, de certa forma, correspondências em outra personagem: a galinheira. Por vezes, para descrevê-la, o narrador também se utiliza do advérbio de intensidade “tão”, que servirá como uma espécie de mote para caracterizá-la: “um coração tão grande e universal” (p. 10), mote visto ironicamente por contrastar sua suposta bondade, sugerida na metáfora do coração, com outras afirmações a respeito da personagem, como o fato de ela poder ter assassinado o marido.

A bondade irônica da galinheira é referida em um outro momento do conto: “Malha para crianças desvalidas, é o passatempo da mulher. Sobrevoada por cadáveres depenados, produz gorros, casaquinhos e abafos de berço numa lã angorá tão mimosa que faz lembrar a penugem dos pintainhos, um dois três laça, um dois três mate, então por cá, vizinho?” (p. 18).

A ação da galinheira de fazer malhas contrapõe-se à tarefa de degolar os pássaros, pela oposição que se cria na descrição dos “cadáveres depenados” e dos casaquinhos de “lã mimosa”. Também a indicação de que as aves mortas encontram-se dependuradas acima da galinheira causa estranheza por apontar novamente tanto o seu ofício quanto a morte dos animais. A descrição da lã como um material que faz lembrar a “penugem dos pintainhos” assinala ainda mais a sobreposição das ações de abrigar e de matar, reforçada pela inserção da fala da galinheira em “um dois três laça, um dois três mate”. Colocado dessa maneira, o verbo “matar” adquire duas feições distintas, aludindo ao fechamento do ponto do tricô e à execução dos pássaros, os dois trabalhos realizados pela galinheira. A ação de “matar” não está apenas relacionada à profissão da personagem feminina, podendo ligar-se à sugestão do texto de que a galinheira teria matado o marido com gemadas envenenadas.

A inserção da fala da galinheira em meio ao texto, sem a sinalização das aspas, faz um paralelo entre a trama de suas malhas e a do tecido narrativo, ou seja, o ato de tricotar da galinheira sugere o entrecruzar de discursos que se observa no conto:

“Sabes, vizinho, este meu coração...” Com isso quer dizer muita coisa, o Corvo sabe. Angina de peito, tontura, medicações. O Corvo sabe, o Corvo sabe. Faltas de ar também. Um dois três mate, um dois três laça [...]. O Corvo, ouvindo-a sempre com a maior atenção, remata todas às vezes da mesma maneira: “Deixe lá, vizinha, deixe lá, que mais dia menos dia todos os males da gente têm fim” [...].(p. 11)

A alternância entre a fala da galinheira em discurso direto e a do narrador em discurso indireto e discurso indireto livre confere ao texto um aspecto semelhante a uma

colcha de retalhos. Essa percepção é reforçada pela presença do verbo “rematar” que, referindo-se à fala final do Corvo, conjuga novamente o ato de tricotar com o diálogo entre as personagens e a escrita do texto. Assim, pelo discurso indireto livre, marcado pelas expressões repetidas “O Corvo sabe” e pela inserção da voz da galinheira em “Um dois três mate, um dois três laça”, o conto também se faz pela co-participação das personagens e pela inserção de suas vozes no tecido do texto. A fala do Corvo, que pretende “consolar” a galinheira, também pode ser lida como irônica se entendermos que “os males” da galinheira são interpretados como excessivos.

A ironia dirigida à galinheira, como uma forma de avaliá-la negativamente, entrecruza-se com uma visão caricatural da personagem quando se identifica no conto um exagero na maneira de descrevê-la:

Parece uma gata gorda de bigodes assanhados, uma bichana doméstica que preenche o tempo a dar à agulha [...]. Mas isso não passa de aparência porque, coitada, o que a consome é aquele coração que Deus lhe deu [...]. Daí estar sempre no cadeirão a balouçar, a balouçar, como se procurasse dar ar ao peito ou, então, como se tomasse balanço para se projectar pelos ares, rumo a Deus nosso senhor.(p. 10)

A repetição do som /g/, marcando os traços depreciativos da personagem, produz um ruído que os intensifica. Juntamente com esses elementos, a imobilidade e a conformação aparecem de maneira implícita na referência à mulher como uma “bichana doméstica”. Essa visão caricaturesca é ainda parcialmente atenuada pelo uso da conjunção adversativa “mas”, que introduz uma nova fala irônica do narrador, aspecto reforçado pelo adjetivo “coitada”, que aparece propositalmente entre vírgulas. A ironia ainda se manifesta na linguagem popular cristalizada em “coração que Deus lhe deu” e “Deus nosso senhor”.

Também na citação acima, a menção ao balanço da cadeira, como um ato que se dá pela repetição de movimentos, encontra correspondência com o saltitar do corvo, pois nem um nem o outro podem empreender grandes deslocamentos. Segundo Piteri (2007, p. 222),

a relação entre o Corvo e a galinheira sugere um pacto entre as duas personagens, já que ambos “apresentam uma deficiência: ela sofre de falta de ar e ele tem as asas cortadas, deficiência indicada pelo narrador com uma pitada de humor, sinalizadora de uma ausência mais grave, a de uma identidade enquanto povo, almejada pelo Corvo, [...] mas não atingida, porque implicaria uma ação coletiva que não houve”.

Nesse sentido, julgamos possível enveredar para a discussão da identidade portuguesa, discutida pelo crítico Eduardo Lourenço, no livro *O labirinto da saudade* (1991), que a pontua como forjada ao longo da história em função dos diversos discursos gerados em momentos de traumas sofridos por Portugal. Para o autor, a tentativa de combater as imagens falsas criadas a partir de discursos correntes sobre o que é ser português não é alcançada pelos discursos históricos tradicionais, que acabam por criar contra-imagens, as quais apenas substituem as primeiras, não permitindo uma discussão eficaz sobre a realidade lusa.

Segundo Lourenço (1991, p. 52-53), a maneira apropriada de se discutir a ficção que se tornou a formação da identidade portuguesa é por meio do imaginário e não por meio de uma cultura que tratou de repetir as mesmas “práticas”. O imaginário, por meio da transfiguração do mundo, pode trazer da inconsciência para a consciência ativa as verdadeiras forças que se embatem na formação do que seria o ser português.

Essa capacidade do imaginário é visualizada no conto de Cardoso Pires pela transfiguração do real, como também pela crítica à tradição portuguesa, haja vista o movimento pendular da cadeira de balanço da galinheira, que metaforiza a repetição do mesmo discurso lendário, e a relação do Corvo com a lenda de São Vicente, Corvo que refuta a história contada e recontada pela personagem sacristão, por exemplo, o que vem reforçar a crítica dirigida a esse tipo de discurso. O primeiro movimento (o da cadeira) interliga-se ao segundo (o recontar da lenda) pelo processo da repetição. Por outro lado, a

relação da personagem Corvo com a lenda de São Vicente adquire características específicas por configurar-se como uma paródia, aqui entendida, nos termos de Hutcheon (1989, p. 17) como repetição com distância crítica nem sempre às custas do texto fonte.

Segundo a lenda de São Vicente, dois corvos acompanharam o corpo do mártir em dois momentos distintos: primeiramente quando o corpo do santo é exposto às feras, como uma espécie de defesa do castigo ordenado pelo prefeito e governador de Valência, Daciano; e depois no traslado da Espanha para Portugal, quando os corvos indicaram o caminho aos navegadores (GREGORIUS, 1957, p. 7).

A lenda de São Vicente não deixa de propagar uma idéia ligada aos mitos fundadores da identidade portuguesa, colocando a nação lusa como uma terra escolhida, já que, em uma de suas versões, após uma fracassada tentativa de resgate do corpo do santo, um sacerdote tem um sonho em que uma aparição “o convida a dirigir-se a Valência, para de lá trazer para Lisboa o corpo do mártir saragoçano” (GREGORIUS, 1957, p. 11-12).

A lenda é transfigurada no texto de Cardoso Pires pela focalização da imagem do Corvo como uma espécie de anti-herói, o que produz a diferença e o choque entre a lenda e o conto.

Essa imagem do corvo como um ser que se manifesta de forma contrária àquela ditada pela tradição lembra-nos o conto “Vicente”, da coletânea *Bichos* (1940), de Miguel Torga. Nesse texto, um corvo chamado Vicente foge da arca de Noé a fim de marcar seu posicionamento contrário aos desejos divinos. A personagem não concordava que os animais deviam ficar presos na arca por causa dos erros humanos, por isso foge da arca e instala-se no topo de um morro, sendo observado por Noé e pelos outros animais, que acham que Deus irá puni-lo pela ousadia.

O conto de Torga recorre, assim, a mesma lenda de São Vicente, recuperando alguns de seus elementos, como a barca, o nome do mártir e a presença do corvo, ao mesmo

tempo em que os transfigura, destacando-se Vicente como a representação do revoltado, fato que o eleva, pois ele se assume como ser individual, movido pelo senso de liberdade, diferenciando-se dos outros animais e de Noé, que são submissos a Deus.

A contraposição entre as imagens das ondas que levam a arca e a terra onde Vicente finca as garras remete-nos também à imagem das grandes navegações e o ato de Vicente reveste-se de uma tentativa simbólica de desviar o olhar que o povo português sempre teve para fora, para as colônias, para o mar e seu passado de glórias e dirigi-lo ao pequeno espaço geográfico ocupado por Portugal no território europeu.

A narrativa “Vicente” se constitui como uma paródia que contém uma ironia mais fina e, nesse aspecto, diferencia-se do conto “A república dos corvos”, que se aproxima por vezes de um tom mais sarcástico, próprio da zombaria. Independentemente disso, o conto de Cardoso Pires se relaciona com o de Torga: são praticamente os mesmos elementos transfigurados em um e outro conto, ambos possibilitando uma reflexão sobre a identidade portuguesa, trazendo por meio de suas personagens, corvos “Vicente”, a tentativa de se impor como indivíduo diferenciado. O fim destinado ao corvo, entretanto, será diferente nos dois contos: se na narrativa de Cardoso Pires, o corvo passa a reproduzir os gestos dos corvos da lenda, numa transfiguração paródica, no texto de Torga, o corvo permanece com as garras fincadas na terra, num final que parece propor a possibilidade de ruptura total com a tradição.

Voltando à lenda e, especificamente ao Corvo de Cardoso Pires, observa-se que, diferentemente do que se verifica no registro lendário, o Corvo do conto será humanizado e afirmará sua personalidade ao não aceitar as observações feitas sobre ele a partir da lenda de São Vicente. Seu embate com outras personagens pode ser lido como uma busca da individualidade frente a uma identidade que lhe é outorgada.

Manipulando a questão da identidade, o conto denuncia a ficção forjada da lenda, reproduzida pela coletividade, o que é visto negativamente pelo narrador e pelo Corvo. Nesse sentido, a repetição contínua da lenda de S. Vicente feita pelo sacristão vem caracterizada como uma “diarreia de língua” (p. 15). Some-se a isso o relato que ele também sempre faz da lenda de Santo Antônio:

O Corvo Taberneiro sabe-a de cor, era uma vez um Santo Antônio que andava descalço pelo mundo a pregar aos animais, e, pronto, a estória começava assim.

[...]

Dantes a parábola acabava aqui [...]. Mas desta vez o sacristão ainda tem qualquer coisa a acrescentar, qualquer coisa de muito ensinamento que muda o rumo da estória. (p. 15-16)

A maneira pela qual a voz do narrador, entrecruzada à visão crítica do Corvo, refere-se aos acréscimos realizados pelo sacristão, é irônica, pois indicia a não aceitação da postura do sacristão, que, além de contar diversas vezes a mesma história, amplia-a, exagerando ainda mais o martírio de Santo Antônio, cujo corpo “durante anos e anos foi visto a deslizar pelo rio em imagem serena e luminosa, transportando dentro de si os peixes assassinos” (p. 16).

A referência a Santo Antônio faz-nos recordar um outro episódio que se propagou a respeito de seus sermões, tendo-se conhecimento de sua pregação aos peixes, pois os homens não o queriam escutar. Numa relação paródica com o conto de Cardoso Pires, o sacristão, auxiliado pelos efeitos do vinho, assume o lugar do pregador, é ouvido pelos “bebedores” (p. 12) que se encontram na taberna, local que não condiz com a sua função de sacristão, mas é rechaçado pelo corvo Vicente, que não aceita, de forma alguma, essas histórias sobre santos, corvos e milagres.

Ainda com relação à figura do sacristão, destaca-se uma metáfora que reafirma a visão negativa do Corvo e do narrador: “o sacristão quando se entorna esvoaça de abutre

enxertado de albatroz, porque só vê cadáveres navegantes por toda a parte” (p. 16-17). A alusão ao abutre, além de relacionar-se ironicamente com as lendas que essa personagem narra, em função da presença dos corpos de São Vicente e Santo Antônio, em histórias que, segundo o Corvo, já buliam “de bichos podres e cheiravam ainda pior” (p. 13), denuncia a falsidade e exagero dos relatos do sacristão, o que é corroborado pelo uso do termo “enxertado”.

Um outro tipo de analogia é utilizado na qualificação de uma freira que andava de bicicleta: “Como uma bruxa imaculada a cavalo numa vassoura” (p. 17). A comparação, que mostra um pensamento do Corvo a respeito da imagem que observa, apresenta na expressão “bruxa imaculada” a junção de um adjetivo, ligado ao divino, a um substantivo depreciativo, que contrasta com o adjetivo, evidenciando um posicionamento irônico em relação a figuras associadas à instituição religiosa.

De modo semelhante, no trecho: “Tlão, tlão – é o sino da capela a tocar. Lá vai a freira de bicicleta, armada em pomba do Espírito Santo, lá vai ela” (p. 17), a onomatopéia que imita o som do sino indica, novamente, o caráter repetitivo, o alastrar das mesmas idéias e atitudes de personagens como o sacristão, a freira e os clientes da taberna. O próprio som onomatopaico /tãw/ é reiterado na palavra “sacristão”. E, na imagem da freira, mais uma visão irônica, uma vez que se associa o esvoaçar de sua roupa com a imagem símbolo do Espírito Santo, o que é ainda reforçado pela repetição dos vocábulos “lá vai”, induzindo, outra vez, à aceitação de crenças, de lendas trazidas pela tradição, contadas e recontadas ao longo dos séculos.

Diferentemente, a tentativa de criação de uma identidade própria da personagem Corvo se faz notar textualmente pelo uso da inicial maiúscula no substantivo comum “corvo”, distinguindo-o das demais personagens, que são referidas apenas pelas suas funções (freira, sacristão, galinheira). É significativo observar que a maiúscula é utilizada

pelo narrador, o que é uma forma de registrar a diferença em relação aos corvos que acompanharam o santo e, portanto, uma ruptura com a tradição, enquanto as demais personagens, com exceção da galinheira, chamam-no corvo Vicente, uma evidência da perpetuação da lenda.

A revolta do Corvo frente às outras personagens e aos diferentes tipos de registros que tentam enquadrá-lo, anulando sua individualidade, torna-se explícita no uso do superlativo sintético em trechos como:

Está farto de corvos históricos, está farto da barca do São Vicente que anda a navegar de boca em boca sempre que se fala de Lisboa, está farto de a ver por toda cidade com aquelas duas aves desavergonhadas, desenhadas em estandartes, talhada na pedra dos chafarizes públicos, reproduzida em porta-chaves e em guias turísticos, recortada em chapa de ferro nos candeeiros das avenidas engalanadas. Farto dessa fantochada, pois então, fartíssimo. Por outro lado, como corvo legítimo que é, acha uma realíssima estupidez terem-lhe posto aquele nome, Vicente para aqui, Vicente para ali, Vicentes eram todos os corvos que havia nesta Lisboa, ora merda (p. 14).

Após a repetição, por três vezes, do adjetivo “farto” na construção paralelística, o superlativo “fartíssimo” destaca-se como ponto máximo da indignação da personagem. Também o adjetivo “real” aparece na forma superlativa para qualificar como grande estupidez o fato de o Corvo ter sido nomeado Vicente. Na passagem, nota-se ainda a presença da metáfora por meio da imagem da barca que navega de boca em boca, denunciando a reprodução oral da lenda de S. Vicente, reprodução também satírica e visualmente marcada, tanto é que são arrolados os vários locais e adereços onde se presencia a figura dos corvos, o que deixa também transparecer um viés cômico.

O superlativo aparecerá ainda em outro momento da narrativa: “Ai, ai, muitas penas tem o Corvo no seu triste labutar. As deste estão cada vez mais escuras e pesadas, à medida que o sol vai baixando. Pesadíssimas” (p. 17). Aqui, o narrador caracteriza ironicamente as penas do corvo como “pesadíssimas”, como a colocá-lo em um papel de vítima que não é

compatível com as atitudes dele demonstradas até então. A utilização do superlativo, aliada às interjeições “ai, ai”, indicia uma certa ironia na qualificação do modo de vida do pássaro, que se faz de passeios, namoros e vadiagem.

A palavra “pena” apresenta duplo sentido, pois pode expressar tanto um castigo como a penugem do pássaro, além de sugerir o instrumento com que se escreve, aproximando-se, nessa última interpretação, à visão crítica do corvo a do narrador, possibilitando que se visualize o pássaro como um ironista. Piteri (2007, p. 222), ao se deter nessa passagem, também afirma que a “cor negra do Corvo e o peso de suas penas reafirmam o seu penar, acentuado pela noite, também negra, momento em que cresce na taberna a propagação da história dos corvos”.

A utilização da interjeição “ai, ai” ainda liga o corvo à figura da galinheira, que se manifesta em trechos como: “Ai, diz ela. O ai da galinheira serve para tudo [...] Ai, menino, diz ela às vezes para o Corvo [...]” (p. 18). A interjeição imprime um ritmo sincopado ao texto, que se relaciona a uma sensação de monotonia vivida pela galinheira, observada pelo Corvo, e manifesta na seguinte passagem: “Sossego na loja, sossego lá fora. Um cadeirão incansável, a balançar como se fosse vencer ondas. A sombra dela no chão. A aumentar e a encolher em compasso lento, um, dois. O rádio da taberna a derramar sons esfarrapados pela rua” (p. 20). A monotonia aqui é explorada textualmente pelo paralelismo presente nas sentenças “Sossego na loja, sossego lá fora”, em que a sintaxe se repete, mostrando a semelhança entre os dois espaços e o movimento lento e a pouca mudança no dia a dia da galinheira. Além disso, o balançar da cadeira, associado ao movimento da onda, simula o próprio movimento da barca de São Vicente.

A sensação de não progressão também transparece na frase nominal “A sombra dela no chão”, separada do restante do parágrafo pelos pontos finais das outras duas frases que a limitam. O movimento da cadeira é então novamente trazido pela focalização da sombra da

personagem feminina, que aumenta e diminui de acordo com a projeção da luz. Esse movimento é comparado ainda a uma espécie de cadência musical pelo uso do termo “compasso lento” (p. 20) e pela citação aos numerais “um, dois” (p. 20), como a marcar o ritmo, som que se identifica também na alusão ao rádio. Por fim, os verbos no infinitivo impessoal em “a balançar” e “a derramar” mostram, mais uma vez, o ritmo dissipado, seja pela cadeira, seja pelo rádio.

O movimento da cadeira é interrompido no final do conto com a morte da galinheira, que acarreta uma mudança no comportamento do Corvo. A ironia manifesta-se nesse momento mostrando uma outra maneira de incorporação da lenda no texto, tendo em vista que a personagem Corvo do conto incorpora o movimento empreendido pelos corvos da história tradicional:

Num golpe, finca as garras no alto do espaldar da cadeira e desata a gritar por socorro.

Vem gente, vem polícia, vem o bairro, mas ele, Corvo, não despega. De bico afiado e a bater as asas mantém-se à cabeceira da defunta, não consentindo que ninguém lhe toque e lançando, num cracrá aflitivo, a mais íntima e pessoal de todas as suas vozes.

Dizem que ainda hoje lá está.

Fim. (p.26)

O ato simbólico do corvo de fincar as garras na cadeira remete à imagem do posicionamento dos corvos na barca que levou São Vicente da Espanha para Portugal. Essa transfiguração permite novamente que se fale em uma perspectiva paródica, pois identificam-se aí dois movimentos: um, de reintegração do corvo Vicente à tradição pela retomada indireta da lenda, e outro, de subversão, devido à substituição do corpo do mártir pelo da galinheira. Essa mobilização sugere a dessacralização da lenda, ao se elevar, pela comparação implícita, a vizinha ao caráter divino e, paralelamente, São Vicente ao mundano.

Ainda no trecho citado, observa-se que o Corvo se despersonaliza ao não ter mais uma voz reconhecida como fala humana; em seu lugar, passa a imperar um “cracrá aflitivo”, um “grasnar” (p. 26), típico do animal. Ao mesmo tempo, entretanto, o som da ave é caracterizado como “a mais íntima e pessoal de todas as suas vozes” (p. 26), numa referência à ligação que o conto estabelece entre as personagens do Corvo e da galinheira, indicando tanto a relação de amizade entre eles como a identificação possível entre as personagens a partir de suas impossibilidades em se movimentar.

A alusão aos que atendem aos gritos do pássaro é marcada pela estrutura paralelística nas sentenças: “Vem gente, vem polícia, vem o bairro” (p. 26), construção que sugere a continuidade da lenda, questionada durante toda a narrativa pelo Corvo, mas que se rende a ela no final.

As duas frases curtas que encerram o conto aparecem como que desprendidas de todo o resto, marcando uma postura crítica e até de indignação por parte do narrador, pois a idéia de continuidade, de permanência, trazida por elas reforça a presença da lenda, que se perpetua *ad infinitum*, pois na lenda e no mito, conforme enunciam Machado e Pageaux (1988, p. 126), distingue-se “a negação de todo e qualquer processo cronológico, de todo e qualquer porvir”, contendo, portanto, “um tempo circular”, que nunca se finda.

A forma impessoal do verbo “dizer” (“dizem”), quase encerrando a narrativa, é mais uma evidência da propagação da lenda, da mesma forma que o termo “Fim”, última frase do conto, nos permite estabelecer uma relação com a fábula, ao marcar não apenas o desfecho da história, mas também sua continuidade no tempo, tendo em vista que as fábulas perduram.

A impossibilidade de recusa total da lenda de São Vicente por parte do Corvo no momento final da narrativa possibilita ainda um questionamento a partir do significado de mito segundo Barthes (1972). O crítico entende que o mito é “constituído pela eliminação

da qualidade histórica das coisas: nele, as coisas perdem a lembrança de sua produção” (1972, p. 163). Assim, o mito tem uma potencialidade para alienar, mostrando a realidade histórica como natural, rasurando suas implicações. Para Barthes (1972, p. 163-164), “a função do mito é evacuar o real”, o discurso mitológico consiste em uma “fala despolitizada” que “abole a complexidade dos atos humanos”. Seguindo essa perspectiva, consideramos que a reiteração da lenda de São Vicente pode ser vista como um modo de alienação do corvo de sua própria individualidade, forçando a propagação de uma identidade já aceita pelo coletivo.

O alastramento da lenda como um discurso homogeneizante, aliado à revolta da personagem Corvo, que entende que “deveria ser preservada a sua individualidade e não haver uma generalização, um vazio em que tudo se equipara” (PITERI, 2007, p. 218), é reavaliado, entretanto, ao final da narrativa, tendo em vista a mudança de atitude por parte do Corvo, como assinalado nos parágrafos anteriores. No momento final do conto, o vazio proveniente da proliferação dos mesmos discursos retorna, num movimento paradoxal de repetição das ações da lenda pelo corvo, apontando ainda para uma impossibilidade de subversão absoluta das imagens da tradição.

De outra forma, a repetição da lenda denuncia a própria falta de elementos que permitam uma definição concreta do que seria o ser português, o que se alia à discussão do processo de formação da identidade portuguesa, segundo a perspectiva de Eduardo Lourenço, que vê, na abundância de aspectos fantasiosos que circundam a história de Portugal, representados por sua mitologia, a ausência de elementos verdadeiros que permitam a formação de uma identidade portuguesa genuína.

Antes de concluir a análise de “A república dos corvos”, julgamos significativo estabelecer uma outra relação possível despertada pelo conto de Cardoso Pires. Trata-se do

poema “O corvo” de Edgar Allan Poe. Uma das correspondências entre os dois textos se pauta na observação dos diálogos estabelecidos pelas personagens do conto e do poema.

Assim, tal como os diálogos do poema “O corvo”, as conversas entre o Corvo e a galinheira, contêm, por vezes, um tom melancólico, como a indiciar a doença da personagem feminina e sua morte futura. Por outro lado, se os diálogos entre o corvo e o eu poemático apontam para a finitude da vida, as conversas entre o corvo Vicente e as demais personagens do conto indicam um prolongamento do mito.

A atitude de distanciamento irônico apresentada pelo corvo de Poe também aparece no corvo de Cardoso Pires nos momentos em que ele escuta personagens como o sacristão. Entretanto, se a linguagem do primeiro desemboca para um tom de suspense, a do segundo liga-se, por vezes, ao deboche, numa atitude de ridicularização do sacristão.

Por fim, o empoleirar do corvo na cadeira da galinheira, na parte final do conto, lembrar-nos o pouso do corvo de Poe no busto de Palas Atenas. A paródia se complementa na observação dos mesmos recursos para sugerir a continuidade da perpetuação de uma imagem do corvo. Assim, no poema, também é o recurso da repetição e do paralelismo que indica a continuidade do sentido da efemeridade da vida. No conto, é a figura do corvo ligada à lenda de São Vicente que se perpetua continuamente.

Nessa insistência no uso de recursos que apontam para a continuidade de uma situação dada, o final do conto assinala a impossibilidade de negação da lenda de São Vicente e, por extensão, a impossibilidade de afirmação de uma identidade portuguesa não pautada na ficcionalização da história. Assim, para se desvendar tal ficcionalidade, a própria criação artística se mescla de textos vários, numa atitude de transfiguração que significa.

2.2. “O pássaro das vozes”

Semelhante ao que se discutiu em “A república dos corvos”, em “O pássaro das vozes”, detecta-se também, mas sob outra perspectiva, a problematização de questões identitárias, recorrendo-se à ironia, que, no conto, se traduz de diversas maneiras. A ironia aqui não pode ser contemplada apenas como um recurso retórico, entendido na fórmula: dizer A para significar B (FERRAZ, 1987, p. 16), mas sim como um procedimento discursivo, arquitetado por meio da revelação e ocultamento de posicionamentos argumentativos.

Os primeiros recursos flagrados como modos de produzir a ironia na leitura são a existência de dois narradores distintos, o que possibilita a aproximação e o afastamento com a história narrada, evidenciando a visão crítica de cada um deles, e a presença de elementos fabulosos, que revela, paralelamente à ironia, incidências satíricas no conto.

O distanciamento de um modelo de narrativa mais “realista”, possível por se admitir a existência de um pássaro que emite variados e estranhos tipos de som, por exemplo, leva o narrador em 3ª pessoa a tecer sérias críticas às personagens humanas, tendo em vista que realça, na ave denominada Azougueiro, sua capacidade de julgamento, que se mostra, às vezes, superior à das outras personagens.

O início da narrativa apresenta um Contabilista Industrial que exalta as qualidades do pássaro que leva para casa, mas que são rapidamente desmontadas pela esposa, que percebe nele não a grandeza e a capacidade de articular diversos sons e falar várias línguas, mas sim o “ar de louco”. Nesse sentido, a mulher do Contabilista atua como ponto de contraste ao menosprezar a valorização que o marido atribui à ave, revelando um ponto de vista que se distancia do do marido.

Nesse primeiro momento, o narrador, de modo estratégico, entremeando-se à fala das personagens, deixa transparecer diretamente as manifestações delas. O conflito

apresentado com a focalização das reações do Contabilista, de admiração, e de sua mulher, de rejeição, frente ao pássaro exótico, propiciam ao leitor a visualização da cena cômica.

Na seqüência desse embate, um outro se apresenta, quando o marido e a mulher tentam decidir qual é o melhor lugar para a ave:

Azougueiro ouvia tudo, caladíssimo. Viu-se em cima do aparador da sala de jantar como se estivesse exposto num altar de cristais, mas ali não convinha que ele ficasse, sujava tudo, protestou logo a esposa dona de casa, e se não, bastava que se olhasse para os montes de caca acumulada na gaiola [...] Era o pássaro algum morcego ou noitibó para o condenarem à penumbra? Não, realmente a sala de visitas também não, concordou o Contabilista tornando a pegar no Azougueiro e levando-o, para onde? (p. 198)

De perfil e olho fixo, o Azougueiro observava a gente com que estava metido. Era como se o tivessem empalhado, salvo seja. (p. 198-199)

No calor da discussão, o destaque é para o Azougueiro, que assume um posicionamento superior, haja vista seu olhar “de alto” e sua visão crítica frente ao imbróglio que presencia. A “personalidade” do Azougueiro ainda se traduz num distanciamento irônico, explorado pelo narrador por meio do superlativo sintético “caladíssimo” e pela descrição “de perfil e olho fixo”.

Seguindo esse raciocínio, o humor aqui manifesto revela sua outra face, ou seja, a que leva a refletir sobre o caráter mais sério do trecho, pois, se, por um lado, a altivez do pássaro ridiculariza as personagens humanas no ato de ele perceber “com que gente estava metido”, por outro, o movimento em busca de um lugar para o pássaro acaba por afastá-lo cada vez mais para o exterior da casa da família. Nesse sentido, ele é tratado como um elemento exótico e estrangeiro, “ave decorativa”, com o intuito de entreter as outras personagens, colocando-se à margem do convívio com os moradores da casa.

A movimentação com a gaiola do pássaro representa em microcosmo um deslocamento que ocorrerá no texto como um todo, tendo em vista que, retirado de seu *habitat* natural por um comerciante português residente em Angola, o Azougueiro passará,

depois, a seu cunhado, empregado de uma fábrica em Portugal, e, posteriormente, ao Contabilista, retornando, no final, à fábrica. Realiza-se, portanto, um percurso da África para Portugal, num movimento contrário ao das colonizações, mas semelhante ao das imigrações, demonstrando a ave, de certa forma, um olhar estrangeiro ou deslocado sobre os portugueses. A ave percorre, não por escolha, mas por imposição do comerciante português, o caminho do imigrante angolano que vai para Portugal.

A organização encaixada, isto é, o fato de existir uma história dentro da outra, uma que narra os acontecimentos relativos ao Contabilista e a outra sobre o comerciante português, remete-nos aos valores incrustados na elaboração de uma história, bem como em seu poder como instrumento argumentativo por colocar em questão a maneira pela qual tomamos conhecimento de tudo o que ocorre. Pela “estória de moldura” (GOTLIB, 2002, p. 7), que se caracteriza pela presença de um emissor que conta histórias a outras personagens, discute-se o próprio narrar.

A segunda narrativa, contada pelo Contabilista e referente aos fatos que ocorrem com o comerciante, é posta em xeque pelas personagens que ouvem a versão do Contabilista. Esse tipo de suspeita das personagens faz com que o leitor também desconfie do texto que lê.

A exploração da fala das personagens e a presença de perspectivas diferentes permitem a contemplação da narrativa como um mosaico de vozes. Ao construir-se dessa maneira, como também ao trabalhar com a ironia, a narrativa adquire um aspecto fragmentado, constantemente refeita pelas idas e vindas no discurso, realizadas pela personagem Contabilista. Esse modo de construção indicia criticamente as possíveis intenções argumentativas dessa personagem e permite que o leitor coloque as afirmações do Contabilista em dúvida por meio dos comentários dos “entendidos” em pássaros e do

narrador em 3ª pessoa do conto, que tecem observações críticas a respeito do discurso do Contabilista.

O apontar da narrativa para o seu próprio processo de construção, assumindo-se como um fazer a partir de diferentes vozes, prossegue na inserção de um manual de pássaros:

Sem convicção, mas apenas por rotina de quem investiga, recorreram então aos manuais [...]. Lá estava, sim senhor: Azogueiro (*Cerotogynna Oediva*), ave africana, tal e tal; pelo que era dado apurar o indivíduo era de subespécie, um produto híbrido, de duvidosas procedências, como de resto eles próprios se tinham apercebido logo no primeiro relance. O azogueiro era comparado ao camaleão, pelos indígenas que lhe atribuíam o poder de alterar a coloração das penas de acordo com a vegetação circundante. (p. 201-202)

Esse tipo de interdiscursividade promove o repensar do poder da linguagem de criar, instalando uma espécie de jogo que traz à tona a noção da verdade relativa dos discursos. O modo como o discurso típico dos manuais de pássaros aparece promove estranhamento ao se cruzar uma espécie de informação técnica com lendas e comentários dos leitores do manual.

A ironia do narrador é perceptível na manifestação de discursos institucionalizados ao lado de frases que invalidam esse tipo de conhecimento, dessacralizando-o: “Azogueiro ou *Cerotogynna*, o nome era o menos” (p. 205). A afirmação ainda soa irônica ao se perceber que a escolha da nomeação da espécie do pássaro traz conseqüências para o relato, no sentido de que é pelo nome de sua espécie que o Azogueiro adquire sua identidade e existência.

Interrogativos diante da ave exótica, os especialistas a observam detalhadamente, pois se mostram intrigados diante da espécie inusitada, ao mesmo tempo que demonstram certa desconfiança a respeito de informações transmitidas pelo Contabilista:

“Nem eu”, disse o terceiro e último; e, zás, sentou-se também a olhar. Na sua qualidade de investigadores de pássaros, os visitantes mostravam-se desconfiadíssimos como se estivessem a ser enganados com uma cilada qualquer. Azougueiro, azougueiro, que eles soubessem era nome de mosquito, até aí nenhuma dúvida, vinha nos tratados. Mas aprofundando a ave-rara que tinham à frente deles começavam a admitir que se tratasse de um pseudônimo. Pseudônimo, nome de guerra ou de cartaz, qualquer disfarce nesse estilo. Num animal tão clandestino e tão teatral tudo era de admitir.

Sem convicção mas apenas por rotina de quem investiga, recorreram então aos manuais que traziam na pasta e, de dedo apontado, puseram-se a ler linha a linha. (1988a, p. 201)

Nota-se, nesse trecho, um certo desleixo no comportamento dos “entendidos”, que, despreocupadamente, abrem os manuais em busca de alguns dados sobre a ave. Limitam-se a ler o que aí encontram, fato avaliado de forma mecânica, pois não há por parte dos chamados especialistas nenhuma contribuição inovadora sobre o pássaro. Ao invés de serem verdadeiros pesquisadores, eles são trazidos na condição irônica de meros reprodutores de informação.

A referência ao substantivo “Azougueiro” como uma espécie de “nome de guerra”, aliada à sua descrição como uma ave que parece uma “mistura de pássaros” e ao seu poder de camuflar-se e reproduzir diferentes sons e vozes, contribui para uma leitura alegórica, o que permite ver o pássaro como representante das vozes de Angola, tendo em vista o contexto da Guerra da África, episódio da história portuguesa trabalhado textualmente no conto. Nesse sentido, a menção à camuflagem liga a qualidade do pássaro à técnica utilizada pelos soldados em conflitos bélicos para se esconderem dos inimigos. Por outro lado, a citação à “mistura de pássaros” pode referir-se ainda à diversidade de vozes e etnias silenciadas pela guerra e aqui metaforizadas na figura do pássaro.

O final da Guerra de Angola é mostrado na narrativa como algo desastroso, que fez com que “ricos fazendeiros se pusessem a andar para a Pátria-mãe aos berros de alarme de toda a ordem” (p. 204). Nesse contexto, a referência a uma vila chamada Salazar, feita pelo

Contabilista Industrial ao relatar a história do comerciante, acrescida do comentário de que ela figurava no mapa com uma “algunha qualquer” e de que “As guerras [...] sempre trazem confusões à geografia” (p. 204), revela, por um lado, a arrogância e dissimulação do Contabilista ao fazer a última afirmação, já que a sentença tem como centro uma tentativa de diminuir os efeitos da guerra, reduzindo as conseqüências do conflito a meras mudanças de cartografia; e, de outro, sugerem que o deslocamento de poder depois do conflito em nada modificou a imagem equivocada que os portugueses fazem de si mesmos.

A questão da guerra colonial também aparece na narrativa a partir da abordagem da figura e da história do comerciante português. A sua trajetória de Portugal para Angola e sua volta na condição de “retornado” são marcadas pela repetição da palavra “mentido”, a qual deixa transparecer uma crítica que tem como alvo a tentativa fracassada de os portugueses, pela colonização, almejarem uma extensão territorial maior e, assim, repetirem, para si mesmos, a época áurea das expansões marítimas, superando uma espécie de complexo de inferioridade, vivido por toda a nação, pelo fato de não se aceitar Portugal como uma pequena nação:

Senão, vejamos: mentido pela África que lhe prometeu mundos e fundos [...]; mentido pelos ricos das colônias com alarmes de bradar os céus, levando-o a fugir também; [...] mentido pela natureza que lhe dera um filho mudo; mentido depois aqui, na sua pátria natal, pelo egoísmo dos que cá estavam e pelos políticos da saudosista Angola Nossa. (p. 210-211).

No seu retorno à aldeia do Pereiro, local de seu nascimento, o comerciante tentará fazer com que o Azougueiro, único bem que conseguiu trazer da África, se manifeste, a fim de recuperar, de alguma forma, o *status* perdido, tentativa que também não será bem sucedida, mostrando em paralelo a resistência do pássaro à colônia, frente às investidas e ataques dos portugueses.

No conto, o fato de se narrar, concomitantemente, o percurso do pássaro e o de um comerciante português adquire significado, já que tanto a trajetória da ave quanto a do comerciante, no caminho de volta a Portugal, são realizadas contra a vontade deles. Nesse sentido, paralelamente à desmitificação da idéia de grandeza da nação portuguesa, pela narração da trajetória da fuga desastrada do comerciante, a ave Azougueiro pode ser vista como o angolano que presenciou a guerra e foi retirado à força de sua terra natal. Em outro sentido, entretanto, a presença da ave ainda pode ser interpretada como a própria questão da África trabalhada pelo texto como elemento/assunto visto como exótico e incômodo.

Além dos aspectos já mencionados, ao se contemplar a trajetória do português e do pássaro, percebe-se a aproximação da personagem humana a características de animais, como uma forma de ridicularizá-la:

Enquanto o dono, armado em professor, batia os beiços a papaguear, o Azougueiro, fitava-o de perfil, mudo e com um olhar de censura que faria vergonha a qualquer mortal.

Claro que assim que o homem virava costas, deixava passar um intervalo de silêncio, horas às vezes, e desatava a discorrer numa linguagem que ninguém esperava. Os tais gritos. As tais gargalhadas. Os tais comentários desgarrados [...]

No dia seguinte nova lição [...] Com o filho mudo pela mão voltava ao Azougueiro, falava, falava, e sentia-se envergonhado, porque afinal o pássaro falante era ele e não o da gaiola, mas tanto teimava, tanto teimava que havia de conseguir. (p.206-207)

No trecho, a postura irônica da ave é reafirmada pelo seu olhar de perfil, cheio de censura. Esse olhar, ligado aos gestos do comerciante, ridicularizam-no, ainda mais ao comparar o português, indiretamente, a um animal, tendo em vista o uso do verbo “papaguear” e a referência a seu falar como “bater os beiços”. A sonoridade também aparece como um modo de apresentar o “papaguear” do comerciante pela repetição dos fonemas /p/ e /b/ dos vocábulos destacados. O vocábulo “beiços” diminui a personagem pelo seu teor vulgar. E a comparação com o animal fica mais nítida em função da metáfora em “o pássaro falante era ele e não o da gaiola” e pelas tentativas de o comerciante fazer o

Azougueiro se pronunciar, mostradas pela repetição da palavra “falava” por duas vezes, seguida da expressão “tanto teimava”.

A frase “o pássaro falante era ele e não o da gaiola” também contém uma inversão de papéis e a reiteração de “falava” ainda torna-se risível por associarmos a atitude da personagem comerciante, ligada à ação própria de um papagaio, a um aspecto moral: a tentativa desenfreada de recuperar o prestígio social por meio da ave, que se negava a se manifestar de acordo com o que o português lhe ensinava.

Aliado a esse fato, no momento em que o comerciante reside em Angola, entende-se que há um choque entre as identidades portuguesa e angolana; em um segundo momento, porém, no retorno a Portugal, há um novo impacto pelo fato do comerciante não se reconhecer mais como um português autêntico. Assim, a manifestação do pássaro de uma maneira diferente daquela que o comerciante esperava relembra os dois fracassos da personagem em sua tentativa de ser bem-sucedida tanto em Angola como em Portugal, e, paralelamente, em macrocosmo, remete-nos ao fracasso de Portugal em confirmar sua imagem de grande nação como ponto crucial de sua identidade forjada.

A ironia da passagem citada anteriormente ainda pode ser contemplada pela negação do Azougueiro em se manifestar ou fazê-lo apenas de acordo com a sua vontade. O modo pelo qual suas manifestações ocorrem também é significativo: “Os tais gritos. As tais gargalhadas. Os tais comentários desgarrados” (p. 207). A estrutura paralelística demonstra de maneira mais explícita a quantidade de vezes e a intensidade com que o animal se manifestou. A sonoridade das palavras também é explorada para imitar a intensidade dos gritos do pássaro, já que existe uma insistência no uso do som /a/ em “gargalhadas” e em “desgarrados”; nesse último termo também chama-se a atenção o fonema /r/ como a reforçar o som marcante dos vocábulos. A situação vivida pelo comerciante irá repetir-se em outros momentos do conto:

E respirou, aliviado. Dali em diante sentia-se reabilitado aos olhos da aldeia, e isso, parecendo que não, compensava-o das horas de sono que tinha perdido. Agora, pronto, o pássaro voltara ao seu natural. De noite, sempre de noite, remoía lembranças de sons distantes no escuro da sua solidão. Soltava gritos de vigia ou algo assim, pios de corujão, silvos, gargalhadas breves, craquejares de bicos de ave a esburacarem troncos gigantes. De sessão em sessão aprimorava mais as suas vozes, e o desfile nocturno foi aumentando numa algazarra tão assustadora que já era a selva em peso a sair daquela gaiola e a espalhar-se pela aldeia toda. “Eu mato o filho da puta”, berrava o comerciante aos saltos na cama (p. 212).

Na descrição dos acontecimentos, nota-se o fato de o pássaro se manifestar sempre à noite, o que intensifica de maneira mais contundente a irritação do comerciante em ouvi-lo, como se a voz do Azougueiro apresentasse de forma indireta na narrativa a memória dos sons da guerra e do fracasso de Portugal em manter as colônias africanas.

No excerto, os sons do Azougueiro chegam a ser simulados no nível fônico por meio da combinação de determinados sons “ruidosos” em palavras como: “gargalhadas”, “craquejares”, “esburacarem”, “troncos”. Esse artifício produz uma sonoridade perturbadora que culminará no vocábulo “algazarra”, cujos sons intensificam o ritmo contundente já iniciado com “gargalhadas”, gerando a visualização de uma situação drástica de guerra na selva africana.

A interpretação dos sons emitidos pelo pássaro como relacionados à guerra se intensifica pelo impacto sonoro da seqüência “craquejares de bicos de aves a esburacarem troncos gigantes”. Assim, o pássaro encarna ainda o papel da testemunha de guerra, palavra altamente significativa que aparecerá em outro momento da narrativa: “O pobre guarda [...] tinha trazido [o Azougueiro] do Quanza, distrito norte de Angola, como quem traz uma testemunha das vozes do pântano e dos cafezais” (p. 209), sentença que o reafirma como metáfora do angolano emigrado. A progressão dos sons emitidos pela ave é ainda reforçada pela presença da hipérbole e da metáfora contidas na frase: “já era a selva em peso a sair

pela gaiola e a espalhar-se pela aldeia toda”. Os sons do Azougueiro irritam profundamente o comerciante, que se expressa, então, com o grito “Eu mato o filho da puta”.

Como uma outra forma de manifestação da relação entre os portugueses e o pássaro Azougueiro, destaca-se o encontro entre o pássaro e uma criança muda, o filho do comerciante. No entanto, pela criança ser muda e o Azougueiro não se manifestar de acordo com o que seu dono esperava, estabelece-se um diálogo de silêncios e há, desse modo, uma aproximação entre a figura do pássaro e da criança. Seguindo o pensamento que vínhamos desenvolvendo, se o pássaro é testemunha de guerra e pode ser visto como um africano, o menino talvez pudesse ser interpretado como a pequena voz dos portugueses oponentes à guerra, como parte da população portuguesa que tentava se manifestar, mas era silenciada. Nesse sentido, o desaparecimento do menino ainda o liga às pessoas que morreram na guerra ou foram perseguidas pelo governo salazarista. A atitude de provocação do Azougueiro no gesto de imitar os uivos da criança perdida parece reafirmar a mudez das vozes opostas ao regime.

A figura do pássaro também pode ser aproximada à do escritor, aspecto sugerido pela sua descrição que, em determinado momento do texto, de sua “cabeleira eriçada de poeta espavorido” (p. 200). Um dos pontos que contribuem para esse tipo de leitura está na observação de que o papel de ironista do narrador é por vezes compartilhado pelo pássaro, que mantém seu posicionamento de superioridade, até momentos antes do final da narrativa, ao observar os humanos, ao notar “com que gente estava metido” (p. 199) e ao acompanhar o relato do Contabilista Industrial com uma “secreta ironia” (p. 205).

Seguindo esse raciocínio, e focalizando-o por outro prisma, o narrador tal como o pássaro têm a capacidade de criar e articular diversas vozes, bem como a de se camuflar e utilizar um tom irônico para se posicionar criticamente diante dos fatos que narra. A relação entre o pássaro e o articulador de histórias liga-o mais uma vez à figura do escritor ao

promover a leitura do duplo sentido da palavra ‘pena’ em “um pássaro enfeitado de vozes de outros animais [...] respirando uma voz por cada pena” (p. 208). Nessa frase, o sentido da palavra ‘pena’ sugere o instrumento de escrita por meio do qual o artista articula as vozes dos mais diversos discursos, tal como o pássaro traz para a narrativa as vozes da África.

O sentido da palavra “pena” como instrumento de escrita aparece também no conto “A república dos corvos”. Nessa narrativa, um suposto “sofrimento” do corvo Vicente se mostrará ironicamente em “Ai, ai, muitas penas tem o corvo nesse triste labutar. As deste estão cada vez mais escuras e pesadas, a medida em que o sol vai baixando. Pesadíssimas” (1988a, p. 17).

Na sentença, o sentido duplo do substantivo será acentuado pela referência a cor escura da penugem do corvo de modo a jogar novamente com o sentido literal e figurado do vocábulo. Na afirmação, percebe-se ainda a repetição das interjeições “ai, ai”, ligando a fala do pássaro ao mote da galinheira, modo de ironizar, nesse momento, a figura do corvo que manifesta a sua revolta à tradição apenas até determinado ponto.

A citação do vocábulo “pena”, ao permitir o estabelecimento de uma relação entre o conto “O pássaro das vozes” e “A república dos corvos”, também nos leva ao poema “Perdigão perdeu a pena” de Camões, justamente por este fazer uma comparação entre a ave e o artista. O poema possibilita a associação da figura do perdigão à do poeta pela presença do termo “pena” e pelo jogo que se faz a partir da intertextualidade com o mito de Ícaro. Desse modo, no poema, como no mito, a vontade de transcendência, de busca de um ideal do homem e do poeta, mostra-se fracassada. Essa situação de incapacidade de afirmação, liberdade e transcendência se alia, portanto, ao que observamos em relação aos contos: o fracasso na tentativa de individualização e construção de uma identidade por parte

do corvo, que tem as penas cortadas, deficiência que o impede de voar, e também na figura do Azougueiro, engaiolado, como representante de vozes que são silenciadas.

De outro modo, na narrativa “A república dos corvos”, a questão da identidade é trabalhada pela tentativa do corvo em negar as imagens que o relacionam à lenda de São Vicente, mostrando-o, assim, como um ser que busca a sua própria individualidade, enquanto em “O pássaro das vozes” as personagens tentam fazer com que o pássaro renegue e cale a sua voz, metáfora das vozes das testemunhas angolanas da guerra colonial, e passe a repetir a voz do colonizador português.

A aproximação entre o Azougueiro e o corvo Vicente se faz possível, então, pelo fato de as duas personagens defenderem até certo ponto a criação de uma identidade independente daquela imposta pelas demais personagens. Se o corvo Vicente repete a ação dos corvos da lenda numa transfiguração paródica na parte final da narrativa “A república dos corvos”, o Azougueiro irá repetir os sons da fábrica no desfecho de “O pássaro das vozes”.

Assim, de forma mais detalhada, na parte final da narrativa “O pássaro das vozes”, o posicionamento distanciado mantido pelo Azougueiro passa por uma transformação, já que, após ter sido levado a uma fábrica e ficar longos anos em silêncio, a ave começa a reproduzir os apitos das máquinas de maneira contínua. Tal atitude pode ser lida, então, como resultado do processo de submissão pelo qual a ave passa, indicando ao mesmo tempo a repetição automática das vozes da metrópole. Desse modo, e retomando todo o conto, a tentativa de fazer com que o Azougueiro falasse mostra-se como uma maneira de indiciar um dos meios de imposição dos portugueses sobre ele, de forma a sugerir, em uma segunda leitura, a imposição da cultura portuguesa sobre a angolana no processo de colonização.

3. METAMORFOSE E EMPRÉSTIMO: uma rede textual

3.1. “As baratas”

No conto “As baratas” (1988a) identifica-se o recurso paródico em função de nos reportar aos textos *A metamorfose* (2002) e *O processo* (s.d.) e ao autor de ambos, Franz Kafka. Uma das primeiras sugestões provém da abreviatura do nome da personagem Franzisko Kapa, de “As baratas”, tendo em vista que a forma “Franz K.” apresenta-se ao leitor como um signo a ser decodificado no nome do autor austríaco.

A abreviatura do nome da personagem no conto corresponde-se à da personagem Joseph K. de *O processo*, e a escolha desse propicia estabelecer relações logo no início da narrativa, momento em que dois guardas, Willen e Franz, detêm Joseph K. em sua própria casa. O fato de um dos guardas chamar-se Franz e o acusado Joseph K. pode até sugerir uma ligação com o próprio nome do escritor Franz Kafka. Por outro lado, Joseph K. é caracterizado como tendo uma personalidade incompleta, inacabada e difusa, tal como o próprio enredo de *O processo* e como a personagem Franzisko Kapa de “As baratas”.

A ligação entre a personagem textual de “As baratas” e Kafka, escritor que constrói a narrativa da transformação de um ser humano em inseto em *A metamorfose* (2002), não é ocasionada apenas pelos enredos do texto de Cardoso Pires e de Kafka. A conexão que se estabelece exige o conhecimento de mundo do leitor para que ele possa captar a relação entre a personagem de “As baratas” (Franzisko Kapa/ Franz K.) e o autor de *A metamorfose* e *O processo* (Franz Kafka).

Na focalização de uma das atividades de pesquisa de Kapa, o animal desenhado por ele é nomeado de “personagem” (1988a, p. 64), substantivo que o qualifica e chama a atenção para o trabalho de criação do protagonista, mostrando-o como um transfigurador da

realidade ou como um articulador de signos, aspecto que atualiza sua relação com a figura do escritor Franz Kafka.

Nesse sentido, ao dirigir seu olhar aos insetos que estuda e ao desenhar e exagerar os traços de um louva-a-deus, por exemplo, Kapa aparece como alguém que metamorfoseia o mundo a sua volta, possibilitando que o leitor estabeleça outras ligações:

Tinha uma cabeça-caveira que a tornava semelhante a um carrasco encapuçado e dois braços recolhidos em posição de oração mas revestidos de espinhos para agarrarem a vítima, dois braços que prendiam rezando, como monges da Inquisição; olhos fixos, gelados; e a boca miúda, donde espreitavam dois ganchos vorazes.

[...]

Talvez sem perceber, carregou as asas de solenidade, transformando-as num manto austero; onde estava verde pôs tons de cobre que não tardavam a escurecer até o púrpura negro; as patas revestiu-as de muitas unhas e no abdômen cavou os anéis em forma de cruz; ensombrou os olhos, alongou a cabeça de tal forma que se assemelhava a uma mitra de um cardeal. (p. 64-65)

A descrição da imagem do louva-a-deus, aproximando-o a um monge da Inquisição e a um carrasco, remete-nos à figura de um “agente” da morte, modo de se atentar para a violência do período da perseguição religiosa, aspecto também trazido pela expressão “dois braços que prendiam rezando”. A deformação do inseto, de modo a sugerir a ferocidade daqueles que praticavam a perseguição das pessoas que se opunham a um conhecimento outorgado ou às crenças da igreja católica, incluindo-se aqui os judeus, relaciona-se com a violência utilizada na perseguição de Kapa. Assim, a violência do regime nazista, responsável pela fuga de Kapa e seu exílio, liga-se à da Inquisição ao configurar-se também como uma perseguição a um grupo de crenças distintas daquelas que eram normatizadas.

No desenho feito por Kapa destacam-se as unhas, inseridas nas patas do inseto, o que se associa à função de prender uma vítima. Os olhos qualificados de “fixos” e “gelados” atribuem um caráter sombrio ao animal, e, por extensão, à figura do monge na primeira parte da citação. A presença da “boca miúda” contrasta com a dos “ganchos

vorazes”, causando uma deformação que aterroriza por tornar possível o paralelo entre as duas instâncias, humana e animal.

O nome do inseto (“louva-a-deus”) soa irônico por poder ser lido de duas maneiras: diretamente, como o substantivo composto que é, significando apenas o animal, ou, por partes, como o verbo “louvar” que tem como complemento “a deus”, que remete novamente aos “monges da Inquisição”. A descrição do animal transfigurado é também marcada pelo termo “manto austero” e a mudança gradual de sua aparência é notada na seqüência “carregou as asas de solenidade”. A primeira referência mostra uma característica da figura religiosa, ressaltando um aspecto exterior (o manto) ao mesmo tempo em que revela um interior (austeridade). A segunda, por sua vez, trabalha a relação entre o desenho e o modo como a figura do cardeal vai se formando, assim, a sentença “carregou as asas de solenidade” liga o ato de pintar a um olhar de Kapa, responsável pela deformação realizada no desenho e que aproxima a figura do inseto e a do monge da Inquisição. Ao mesmo tempo, aglutinam-se na sentença elementos, do inseto (asas) e um qualificador humano (solenidade).

Os tons negros acrescentados ao desenho do animal produzem a imagem do manto que se complementa pelos anéis no abdômen em forma de cruz. Acrescido desses elementos, o alongamento da cabeça do louva-a-deus lembra a “mitra de um cardeal”, complementando, assim, a transfiguração animal-homem e vice-versa, que se fecha com o ensombramento dos olhos, que pode sinalizar para ações escusas.

O modo de exploração das gravuras de Kapa parece manter relações com as transfigurações realizadas pelo pintor Tintorelli em *O processo* (s.d., 115):

[...] sob trêmulas pontas dos lápis se ia formando ao redor da cabeça do juiz uma sombra avermelhada que se irradiava para fora e ia perder-se nas margens da tela. Pouco a pouco esse jogo de sombras rodeou a cabeça

como se fora uma jóia ou o signo da realeza. Em troca, ao redor da figura da justiça tudo era tonalidades claras e delicadas, em meio das quais a figura se destacava fortemente, já nem sequer recordava a deusa da justiça muito menos a da vitória. Antes parecia agora a deusa da caça.

A pintura realizada por Tintorelli é a de um juiz que parece ter a cabeça coroada por um jogo de luz e sombra, característica que se relaciona indiretamente com a descrição do desenho de Kapa na citação anterior de “As baratas”. No desenho presente no conto de Cardoso Pires, o ato de Kapa sombrear os olhos do louva-a-deus soma-se às mudanças de cores que caracterizariam o inseto, gerando uma deformação que sugere a ligação entre o animal e a figura religiosa. Em *O processo*, por sua vez, Tintorelli desenha uma espécie de coroa de sombras ao redor da cabeça do juiz do quadro, ato que assinala para a negatividade que a figura do juiz adquire nessa narrativa. Nesse sentido, o aspecto negativo do cardeal, indiciado pelo desenho de Kapa, corresponde ao do juiz no quadro de Tintorelli e, assim, as duas figuras passam a comungar outras características, como a crueldade e o gosto pela perseguição de diferentes vítimas.

A figura do juiz compartilha no quadro o espaço com uma imagem que é, na narrativa de *O processo*, inicialmente reconhecida por Joseph K. como a deusa da justiça, mas que vai se descaracterizando e se transformando em deusa da caça, numa alusão à ausência de justiça e de vitória no encaminhar do processo de Joseph K., personagem que sofre uma perseguição irracional semelhante, em outro nível, à sofrida por Kapa em “As baratas”.

As “metamorfoses” operadas pelo conto de Cardoso Pires, porém, não estão ligadas apenas à transmutação dos insetos que Kapa desenha, mas também à sua situação imediata de reclusão e às suas respostas diante disso.

Em *A metamorfose* (2002), a transformação da personagem Gregor Samsa em inseto é acompanhada por determinadas atitudes de sua família, numa forma de adaptação à mudança ocorrida. Quando a mãe e a irmã de Samsa decidem esvaziar o quarto dele, a

“voz” da personagem surge, indagando-se sobre essa atitude: “Teria de fato vontade de transformar o quarto aconchegante e confortável, com os móveis da família, numa caverna, onde decerto poderia rastejar em todas as direções sem que fosse incomodado, correndo o risco de esquecer total e rapidamente seu passado humano?” (KAFKA, 2002, p. 64). Percebe-se aí a resistência da esfera humana de Gregor frente à metamorfose pela qual ele passa, num movimento contrário ao de sua mãe e de sua irmã, uma vez que a retirada dos móveis significaria uma aceitação da situação de Gregor como um evento sem volta, num processo de animalização crescente.

O movimento de retirada dos móveis como um passo a mais no processo de despersonalização reaparece em “As baratas”, no entanto, nesse conto, tal ato é realizado pelo próprio Kapa, que procura desvencilhar-se de seu passado:

Para lhes fazer frente [às baratas] tinha reduzido a habitação ao essencial. Com o tempo, fora-se libertando dos móveis infestados de larvas, tapando frinchas e buracos, eliminando os recantos suspeitos. A casa, outrora secretaria de inquisidores seiscentistas, era agora vasta sala de monge [...]. Nenhuma recordação do passado, nada que lhe pudesse lembrar gente, família, paisagens ou vozes do tempo vencido. Como ilustração tinha a caveira em labaredas a iluminar o tecto, mas isso era da história do casarão e não da sua.(PIRES, 1988a, p. 55-56)

Nesse trecho, a retirada dos móveis, marcada pelo uso dos verbos no gerúndio (“libertando”, “tapando” e “eliminando”), mostra, literalmente, o embate entre Kapa e as baratas que invadem a sua casa, ao mesmo tempo que adquire um sentido metafórico, pois assinala o processo de alienação e isolamento da personagem, causado em parte pela presença das baratas e em parte pela própria vontade de Kapa, processo que culmina na tentativa de ele se desligar totalmente de seu passado particular (o fato de ele ser um refugiado de guerra que fora perseguido pelos nazistas e que passa a ser vigiado pela PIDE (Polícia Política de Portugal), quando de sua chegada à Portugal) e esquecer um passado

coletivo e histórico que não lhe dizia respeito (a perseguição religiosa representada pela Inquisição).

A tentativa de desligamento evidencia-se pelo uso dos termos “nenhuma” e “nada”, no trecho, indicando a anulação de aspectos da vida de Kapa que poderiam conferir a ele uma identidade. Negá-los traduz-se numa perda em favor de sua condição de prisioneiro, fugitivo de guerra ou exilado, já que a casa descrita lhe fora destinada pela PIDE, apresentando-se como único refúgio e proteção frente à perseguição aos judeus, realizada durante a Segunda Guerra Mundial, acontecimento referido no texto de Cardoso Pires.

Na descrição de um outro espaço do conto, a mina onde Kapa é obrigado a trabalhar, observa-se a continuidade do processo de despersonalização da personagem por meio de sua animalização indireta. O laboratório envidraçado da mina (“uma gaiola de ácidos a fumegar”), aliada à presença de “uma luz branca, gelada” (p. 60), confere um tom sombrio à cena e focaliza o engenheiro como um prisioneiro, um animal engaiolado.

Essa visão da personagem como um animal, uma coisa ou um ser que nega ou tem sua identidade negada, transparece desde o início do conto: uma das tentativas de explicação do nome dado ao engenheiro centra-se na equivalência fônica dos vocábulos “Kapa” e “capa”, que sugere a coisificação da personagem ao aproximar seu nome à sua vestimenta. A explicação do nome da personagem nesses termos também produz um trocadilho entre o substantivo comum que designa sua roupa e o sobrenome “Kapa”.

O processo de desumanização de Kapa deve-se à marginalização a que é submetido. Esse processo, ao mesmo tempo que possibilita criar uma nova comparação do conto com a narrativa *A metamorfose* (2002), realiza-se de modo diferente em um e outro texto. Em Kafka nota-se um efeito de estranhamento por se partir da situação de Gregor metamorfoseado em inseto até torná-la banal, anulando o efeito do fantástico, ou, nos termos de Todorov (1975, p. 179), “*A metamorfose* parte do acontecimento sobrenatural

para dar-lhe, no curso da narrativa, uma aparência cada vez mais natural”. Além disso, o evento sobrenatural em Kafka não perde seu viés concreto.

No texto de Cardoso Pires, a transformação da personagem Kapa deve ser lida de maneira metafórica: “Nesta sua metamorfose de criatura apátrida e sem família circulava de dia pelos labirintos subterrâneos que ia escavando incansavelmente e à noite fechava-se em casa a desenhar insetos e a beber aguardente de medronho” (PIRES, 1988a, p. 50-51). Ou seja, em “As baratas”, a metamorfose configura-se como um acontecimento resultante da reclusão e progressiva perda de identidade de Kapa. A menção à movimentação de Kapa pelos labirintos o aproxima da imagem dos próprios insetos, que também encontram refúgio no subterrâneo. Esse movimento ainda pode sugerir um processo de ensimesmamento da personagem, aspecto indiciado tanto pela presença do termo “subterrâneo”, significando a interioridade de Kapa, como pela presença do verbo “fechava-se”, como a mostrar a incomunicabilidade da personagem, que também se traduz na narrativa pela ausência de diálogo entre Kapa e as demais personagens, ficando sua voz limitada a trechos em que se entrecruza com a voz do narrador, representando apenas momentos em que a personagem falava consigo mesma.

O tom de suspense e perseguição faz-se presente também em um outro ponto de aproximação entre o conto e a narrativa *O processo* (s.d.), já que neste a personagem é processada e mostra-se incapaz de defender-se verdadeiramente, pois nunca lhe é explicado o motivo de sua condenação. De outro modo, na narrativa de Cardoso Pires, o suspense permanece até o final, e o evento insólito do isolamento de Kapa revela um acontecimento histórico (a perseguição aos judeus na Segunda Guerra, seguida da vigilância da PIDE) como monstruoso, capaz de metamorfosear e despersonificar a personagem. A relação entre os textos deixa ainda transparecer que o grau de absurdo, provocador da sensação de

estranhamento em Kafka, pode ser entendido como uma forma de configuração das relações humanas que se baseiam na violência e no extermínio.

A referência ao local onde Kapa trabalhava como um labirinto encontra também correspondência em *O processo* (s.d.), visto que, nesse texto, é excessiva a exploração de espaços labirínticos, em que por vezes se confundem imagens cotidianas e um tanto surreais. Nota-se no texto de Kafka, por exemplo, a cena em que Joseph K., por não ter sido avisado onde seria a sua audiência, vê-se obrigado a passar por diversas casas à procura do tribunal. Em outro momento do texto ainda, a personagem presencia o castigo dos guardas Willen e Franz por um carrasco dentro de um compartimento do banco em que trabalhava.

Assinalando, de forma ainda mais incisiva, a grande quantidade de baratas que habitam o laboratório da mina onde Kapa passa a morar, destacam-se a estrutura paralelística e a reiteração: “Gerações atrás de gerações, uma praga. E o terrível é que de pais para filhos, as baratas aumentavam de número e apareciam cada vez mais avisadas, cada vez mais engenhosas e carregadas de um cheiro pestilento. Uma praga, realmente. Um pesadelo” (PIRES, 1988a, p. 51).

Os termos “gerações” e “praga”, repetidos em frases nominais, parecem indiciar a rápida reprodução e o alastramento dos insetos. Por sua vez, o recurso paralelístico (“cada vez mais avisadas, cada vez mais engenhosas”) intensifica não só a quantidade de insetos, como também aponta para a descrição que aproxima sua natureza do humano. Uma certa “humanização” das baratas marca-se pela referência a termos como “pais” e “filhos” ou ainda pela caracterização delas como “avisadas” e “engenhosas”.

Esse último adjetivo possibilita estabelecer uma relação entre as baratas e o engenheiro, como se as duas entidades fossem dotadas de uma habilidade criativa. O fato do protagonista ser “engenheiro” remete-nos à qualificação das baratas pela semelhança

entre os vocábulos utilizados para qualificar esses seres (Kapa e as baratas, engenheiro/ engenhasas).

O alastramento marcante das baratas aparece ainda em outro trecho:

Franzisko Kapa acordava, sobressaltado por murmúrio de antenas a vibrar, um rocegar sedoso de patas e um cheiro áspero e crestado, cheiro de decadência e de mistérios de esgotos, e lá estavam elas outra vez. Elas, pois, as baratas. Vinham às centenas povoando a escuridão num fervilhar de patas, correndo e immobilizando-se à mais leve suspeita de luz; hesitando e progredindo às arrancadas; deixando ovos à paisagem – larvando, larvando. (p. 52-53).

Se a seqüência “murmúrio de antenas a vibrar” remete-nos aos sons dos insetos, “cheiro áspero e crestado” assinala o odor repugnante, relacionando-se aos esgotos de onde as baratas surgiam, ficando evidenciadas, assim, diferentes sensações para marcar a presença das baratas na casa de Kapa. Além disso, os adjetivos “sedoso”, “áspero” e “crestado” apontam para o sentido do tato, assinalando na passagem, a aproximação progressiva dos insetos em direção a Kapa. Some-se a esse quadro a recorrência ao gerúndio (“povoando”, “correndo”, “hesitando”, “immobilizando-se”, “progredindo”, “deixando” e “larvando”, por duas vezes) que vem a reafirmar, mais uma vez, a invasão das baratas.

Paralelamente a essa reprodução vertiginosa dos insetos, observa-se a obsessão do protagonista em descrevê-los e estudá-los, obsessão identificada pelo uso do pretérito imperfeito e do gerúndio, acrescidos da conjunção “e”, na seqüência: “Bebia e sublinhava [...] E bebendo e passando páginas [dos seus registros de insetos]” (p. 59). Também quanto a essa construção pode-se dizer que as ações de Kapa aproximam-se das realizadas pelas baratas: paralelamente à rapidez da reprodução das baratas, observa-se o crescimento da dedicação de Kapa em estudá-las para tentar eliminá-las.

No conto, o registro dos insetos feito por Kapa é denominado “bestiário”, termo que significa o conjunto de descrições de animais, realizada na Idade Média (LANCIANI e TAVANI, apud AMORIM, 2003, p.38) com o intuito de vincular um preceito religioso ou moral (IZZI, apud RAMOS, 2005, p. 172). O uso desse termo, aliado à descrição realizada por Kapa, faz com que o conto tangencie o insólito e o fantasioso, aspecto que o aproxima dos bestiários, já que eles se constroem a partir de seres reais e não reais e a própria nomeação dos insetos sugere a mistura de aspectos de animais diversos numa deformação monstruosa. Assim, no bestiário de Kapa, os escorpiões adquirem asas, os pulgões são denominados “pulgões-elefantes” e os percevejos são caracterizados como eremitas.

E mais: se em um primeiro momento se distingue, nas anotações de Kapa, a existência de diferentes tipos de animais, posteriormente, à medida que a obsessão de Kapa pelas baratas vai aumentando, ele só consegue enxergar e registrar aspectos de baratas em todos os animais: “Barata enxertada em libélula, barata com unha assassina de lacrau ou com trompa velocíssima do mosquito, barata escaravelho, córnea e de mandíbulas com serrilha, baratas-matriarcas [...] baratas, sempre baratas” (PIRES, 1988a, p. 60).

No processo paródico que temos evidenciado ao longo deste capítulo, a ironia faz-se presente de maneira significativa. Atentemos, primeiramente, para o seguinte trecho de *A metamorfose* (2002, p. 46): “Nunca, porém, teria podido imaginar até que ponto chegaria a bondade da irmã. A fim de testar seu paladar, ofereceu-lhe variado sortimento [...] Eram legumes murchos, meio apodrecidos; ossos do jantar rodeados por um molho branco já endurecido; algumas passas e amêndoas [...]”.

O exagero no elogio da atitude da irmã, visto pelo uso da expressão “até que ponto” e a caracterização de seus atos como “bondade”, ligados à má qualidade de muitos dos alimentos que ela oferece a Gregor, mostra uma contrariedade que revela o discurso irônico, em um tom que causa desconfiança a respeito do que é dito. A presença de uma

ironia ligada mais ao conceito tradicional, “dizer uma coisa para significar outra”, é ampliada no tipo de leitura que estamos realizando dos textos de Kafka e do conto “As baratas”. No trecho citado, já se percebe uma sobreposição de significados na relação paródica entre os textos. Nesse tipo de transfiguração, acreditamos que o tratamento dado às personagens é significativo e revela em ambos uma postura irônica do narrador ao misturar seu ponto de vista com o das personagens, permitindo ao leitor a construção de uma visão mais crítica a respeito do que lê.

De modo diferente do que ocorre na maior parte de *A metamorfose*, a ironia em “As baratas” não se dirige apenas a personagens que de alguma maneira oprimem Kapa, mas atinge também o engenheiro, devido à modulação da voz narrativa que traz informações, por via de outras personagens, como é o caso do padre “germanófilo nazi”.

Desse modo, em “As baratas”, o menosprezar de uma personagem pode denunciar o preconceito religioso da outra, quando da focalização de sentenças que diminuem a figura de Kapa, mas que fazem também uma crítica velada ao possível enunciador de tais frases: “[...] com semelhante nome nunca homem algum poderia ser um verdadeiro cristão nem que andasse vestido de São Pedro” (p. 47-48). O exagero aí contido explicita uma avaliação negativa sobre o engenheiro, denunciando certa agressividade do padre, que assinala, dessa maneira, a diferença entre cristãos e judeus.

Ainda sob a perspectiva do padre, identifica-se uma outra manifestação de hostilidade em relação a Kapa, quando explicado que seu sobrenome “não seria mais do que a inicial luterana K. disfarçada em extenso por motivos clandestinos” (p. 48), e também na associação feita à vestimenta do engenheiro (Kapa, capa). A primeira referência aponta para rivalidades religiosas, tendo em vista que é sugerida a relação entre Kapa, um judeu, e, portanto, uma personagem que não compartilha as mesmas crenças que o padre

germanófilo nazi, e o líder da reforma religiosa luterana. A segunda referência expande-se na sentença: “[...] dado que os semitas são capazes dessas judiarias e outras muito piores” (p. 48), que tenta explicar ironicamente o motivo pelo qual Kapa teria supostamente inventado seu sobrenome fazendo alusão à sua capa. Na frase destacada também chama a atenção o termo “judiaria”, que constitui um trocadilho com a palavra “judeu”, apelando para a ambigüidade adquirida pelo vocábulo, que pode, nesse caso, remeter a “prejuízo” (no sentido literal) e a “ações próprias dos judeus” (no sentido sugerido) indiciando, assim, uma ironia.

Sentenças como, “[...] teria fugido à invasão dos guerreiros que *in namen des Führer* lhe queimariam as irmãs e a mulher nos fornos de Treblinka, de Belsen, ou doutro campo de concentração qualquer” (p. 49), soam irônicas. O período citado chama a atenção principalmente pelo uso dos termos “*in namen des Führer*”, que se assemelham a “em nome do pai”, expressão utilizada pelos cristãos, mas que, aparentemente, tem um propósito distinto da frase em alemão, a qual se liga a ações realizadas por ordem do ditador nazista Hitler. No resto do período, o uso das palavras “fornos” e “ou doutro campo de concentração qualquer” chocam porque participam de um discurso que acentua a violência.

A ironia manifesta-se também na passagem em que o narrador alude ao episódio em que o tribunal do Santo Ofício, que outrora funcionava na mesma casa em que Kapa foi destinado a morar, condena alguns ricos comerciantes espanhóis. Nesse momento o narrador utiliza-se da expressão “por artes do Diabo e da Santa Madre Igreja” (p. 49) para designar pelo poder de quem tais pessoas seriam condenadas. Na junção dos elementos “Diabo” e “Santa Madre Igreja” identifica-se uma contrariedade irônica, tendo em vista que são utilizados dois substantivos distintos para se referir indiretamente às agressões e torturas realizadas pela Igreja no período da Inquisição. Desse modo, o termo “santa” ganha

uma conotação pejorativa, sugerindo a intenção de se dizer o contrário do que se expressa. E mais: ao se utilizar-se da conjunção “e” para designar as autoridades que teriam o poder de condenar os que eram levados a julgamento, o narrador acaba por equiparar a instituição Igreja à figura do diabo, transferindo a ela a crueldade normalmente vinculada à figura do demônio. Ainda é possível considerar que a frase citada no parágrafo anterior (“em nome do pai”) reflete um outro sentido, agora pejorativo, pois, dizendo-se “em nome de Deus”, os representantes da Igreja, no caso, os inquisidores, agiram de forma inescrupulosa.

A ironia também é contemplada na focalização de outros acontecimentos vividos por Kapa, sendo identificada em algumas expressões que parecem eufêmicas:

Como engenheiro sabe-se que foi remetido, por quem de direito, para aquele povoado fronteiriço com a Espanha [...] Castro Alvor chamava-se àquilo. Umhas dezenas de habitações de mineiros com uma igreja a comandar, um poço, uma tenda – e disse. (p. 48).

[Subinspector Alvernaz da Polícia Política, *Informação*: “De conhecida competência profissional, o citado não vem mantendo quaisquer relações pessoais, quer no local de trabalho, quer na vizinha povoação onde reside”].

Por tudo isso, por ser tão reservado é que pouco ou nada se conhece do passado de Franzisko Kapa [...] (p. 50).

Na primeira passagem, a sentença “sabe-se que foi remetido, por quem de direito” anuncia uma contrariedade própria do discurso irônico, contrariedade que se pauta na tentativa de camuflar os verdadeiros agentes da reclusão forçada de Kapa. Lingüísticamente, a partícula “se” marca a indefinição do sujeito do verbo “saber”, o que é reafirmado pelo pronome “quem”, de modo a não revelar a pessoa ou grupo que teria enviado Kapa para as minas de Castro Alvor. O uso da expressão “de direito” legitima ainda a ação desse grupo. Na verdade, o que a expressão esconde é a ação da PIDE, defendida ironicamente como legítima.

Também causa estranhamento o uso do travessão seguido dos vocábulos “e disse”. Entende-se que eles aparecem aqui como uma forma abrupta de interromper a descrição do

povoado em que a personagem iria morar, fato que tem o intuito de assinalar por meio de marcas lingüísticas as proibições e o controle de informação realizados pela PIDE.

Na segunda passagem citada, a expressão “Por tudo isso, por ser tão reservado”, na seqüência do relatório da PIDE, também pode ser lida pelo viés irônico, haja vista que a caracterização de Kapa como “reservado” ganha outras conotações, podendo sugerir um eufemismo que esconde as verdadeiras causas de seu isolamento. Ainda com relação à última passagem, percebe-se o processo de construção da narrativa também como um entrelaçamento de outros textos, pois a citação das próprias anotações da PIDE reafirma sua presença na vida de Kapa e atualiza o clima de perseguição, perseguição que, sob outra perspectiva, manifesta-se na obsessão de Kapa pelas baratas e na sua tentativa de eliminá-las.

Nesse sentido, pode-se dizer que, em macrocosmo, Kapa é vítima da PIDE e das baratas, em microcosmo, as baratas são vítimas de Kapa, o que se traduz em alguns momentos do conto, numa troca de papéis entre vítimas e perseguidores.

No trecho: “Sete anos, sete guerras, o campo de mortos crescia, crescia, era uma extensão de cascos escuros, e no ar deslizava o árido e terrível odor de bichos como uma exalação da peste” (p. 56), o substantivo “guerra” tanto pode se referir à Guerra Mundial quanto ao extermínio dos insetos por parte do engenheiro. Assim focalizados, como corpos de vítimas de guerra, os insetos aproximam-se dos humanos que morreram dessa forma. No entanto, suas características de animais parecem prevalecer pelo resto do período, na referência aos seus “cascos” e ao “odor de bichos”. A repetição do verbo “crescia” marca a continuidade do extermínio tanto das baratas como das vítimas da guerra.

De outro modo ainda, ao mesmo tempo em que o “documento” da polícia política se insere no fluxo narrativo, trazendo informações sobre Kapa, a repetição do signo “baratas”

ao longo do conto intensifica a presença delas em todos os espaços, o que sugere que a presença deletéria da PIDE na vida da personagem é transfigurada na infestação de sua casa pelas baratas como a limitar a liberdade de Kapa, forçando a sua reclusão e causando seu “auto-exílio”.

Se no conto como um todo pode-se perceber os diferentes tipos de metamorfoses trabalhados pelas transfigurações dos insetos e de Kapa, a transformação desse último é a mais explorada, já que em sua situação de reclusão e abandono, ele se descaracteriza, promovendo comparações entre ele e os insetos que estuda.

Desse modo, Kapa aproxima-se da esfera animal por estar recluso e sujeito à eliminação, tal como as baratas. A sua despersonificação marca seu processo de marginalização, o qual, por sua vez, ainda vai sendo sugerido pelo desligamento gradativo da personagem também do tempo presente. Esse desligamento é mostrado pela perda de consciência por parte de Kapa, a qual faz com que ele se desconecte do mundo à sua volta ao mesmo tempo que o impede de entrar em contato com sua própria identidade.

A perda da noção de tempo pela personagem é explorada em passagens como: “Subitamente pareceu despertar, era dia, era noite? Encostou o relógio ao ouvido, o tempo não tinha parado. Mas que tempo? E que lugar?” (p. 68). O período de inconsciência de Kapa faz eco à sua tentativa de afastamento de seu passado. Desse modo, a consciência que a personagem tem de si mesma é temporariamente abalada, já que existe o apagamento de suas principais referências.

Na parte final do conto, o processo de marginalização de Kapa parece aproximar-se ainda mais da metamorfose sugerida em todo texto e que estabelece ligações com o livro *A metamorfose* de Kafka. Kapa, então, aparece descrito cada vez mais de modo a parecer um inseto. A perda de seus óculos promove o começo de uma transmutação da personagem, a qual pode ser lida de maneira metafórica:

Cego, cego, como o inseto **mais** negro e **mais** subterrâneo.

Chorou agarrado a esse punhado de estilhaços de vidro que era a luz dos seus olhos até ficar seco por dentro e aceitar que estava **mais** sozinho e **mais** fechado em escuridão [...]. E fechou-se, apavorado, na capa que estava rígida, revestida de fezes secas já, e era um manto áspero, uma casca [...].

[...]

Por baixo do negro manto que lhe cobria o dorso apareciam uns dedos frágeis que tateavam a medo e da boca pendia-lhe um fio de baba até ao chão. (p. 69, grifos nossos).

A repetição do adjetivo “cego” ressalta a situação drástica pela qual a personagem passava, apontando para toda a sua fragilidade. A repetição do advérbio de intensidade “mais”, para qualificar de “negro” e “subterrâneo” o tipo de inseto com o qual Kapa está sendo comparado, reaparece no segundo parágrafo, criando uma estrutura paralelística que acaba por aproximar os adjetivos dos termos “mais sozinho e mais fechado”. O paralelismo apresenta-se, então, como um outro recurso que aponta para a simbiose entre a figura de Kapa e a dos insetos, num processo que também liga características exteriores dos insetos a aspectos interiores da personagem, como a sua solidão.

O ato de Kapa fechar-se em sua capa completa a figura do homem-inseto em função de seu manto ser comparado à casca que o envolve. Chama a atenção ainda a proximidade sonora dos vocábulos “capa” e “casca”, reforçando a ligação sugerida. A comparação também possibilita uma leitura que assemelha os “dedos frágeis” às patas dos insetos.

A metamorfose vivida por Kapa se tornará mais completa no embate final entre ele e as baratas, no momento em que tenta fugir da mina e os insetos avançam sobre seu corpo:

Estatelou-se sobre um **carvalho** vivo, **uma** **nuvem** **negra** e **rumorejante** que se **apossou** dele **rapidamente**, **penetrando-o** **pela** **roupa**, **pela** **carne**, **pelos** **cabelos**, e essa **nuvem**, essa **praga** **obstinada**, **crepitava**-lhe no corpo com **milhares** de **pequenas** **patas** e de **estalitos** **secos**. Baratas [...] **Esperneava**, **esmagava** **corpos**; em **pouco** **tempo** estava **afogado** **numa** **massa** **leitosa** de insetos **esventrados**, **queimando**, **ressequido** pelo **terrível** **cheiro** das baratas no meio de um **amontoado** de **destroços**, **cartilagens**, **vibrações** (p. 70, grifos nossos).

Na passagem já se nota a exploração do aspecto sonoro pela repetição de fonemas como /n/, /m/, /p/, /r/ e /k/ em trechos que denominam o grupo de insetos de “nuvens”. A insistência no uso desses fonemas justifica-se pela tentativa de expressão de um processo contínuo, sugerido pelo uso do /m/, na mimetização do som do andar e do esmagar das baratas, ruído reforçado pelo uso do /r/. A sonoridade é ainda explorada pela listagem dos lugares do corpo de Kapa que as baratas invadem, antecidos pela preposição “por” em “pela carne”, “pelos cabelos”, “pela roupa”. O ato de se nomear a infestação dos insetos como “nuvem” ou como “praga” reforça seu alastramento, como a sugerir que a linguagem desdobra-se na expressão da ação das baratas.

A focalização dos eventos que aqui ocorrem com Kapa ilustram a sua luta e atingem seu cume com a utilização do termo “afogado”, que sugere a leitura da invasão do corpo de Kapa como uma mistura completa entre a personagem e as baratas. A presença das baratas como um ataque derradeiro a Kapa é reforçada pelo agitar-se da personagem, fato marcado pelo uso do pretérito imperfeito em “esperneava” e “esmagava” e pela presença do substantivo “vibrações”, que remete tanto ao som das baratas ao percorrerem o corpo de Kapa quanto ao ato da personagem de esmagá-las.

Na descrição da cena, a menção a uma “pasta leitosa”, num movimento que sugere o envolvimento do corpo de Kapa pelos fluídos próprios dos insetos, reafirma uma incorporação indireta das características das baratas pela personagem, acentuando sua despersonalização, que se torna completa no final do conto, com a morte de Kapa.

Por outro lado, a exploração de imagens oníricas relacionadas a uma paisagem agradável, como um prado de girassóis, que aparece também no final do conto, talvez indicando a representação da morte como uma espécie de paz conseguida pela personagem no momento derradeiro de sua vida, remete-nos ao final do romance *O processo* (s.d.), em

que a execução de Joseph K. e a vergonha pela qual ele passa parece absolvê-lo de sua culpa, sugerida e explorada em todo texto.

3.2. “Lulu”

O conto “Lulu” (1988a) é a única narrativa entre os textos que constituem o *corpus* de nosso trabalho narrada em 1ª pessoa, verificando-se em seu início a presença de um narrador que se entrecruza com a voz narrativa presente no romance *Alexandra Alpha* (1987⁴). Tal procedimento permite o estabelecimento de relações entre as duas obras, despertando o interesse em desvendá-las.

Em função do reconhecimento de referências à obra *Alexandra Alpha* (1988b), discute-se o narrar por meio da modulação da voz narrativa que tece comentários a partir dos fatos descritos no romance. Desse modo, tal voz chama a atenção do leitor para que ele realize uma leitura crítica do conto, observando aspectos de sua construção, como os jogos intertextuais. A ambivalência da realidade do que é narrado é mantida no conto pelo trabalho com a linguagem, responsável por esfumçar os limites entre os significados expressos e subentendidos dos discursos e da realidade textual:

Conforme escrevi na altura, Alexandra Alpha só conheceu a dita rua por descrições de uma amiga [...] mas não passou daí e jamais viu ou vislumbrou o propriamente Bisonte luminoso que **estaria** lá dentro, atrás do balcão, com um cigarro pendurado na boca e em toda a imponência do tumor luzidio que lhe caia dos queixos até o peito da camisa crepitante. Camisa de nylon, escusado será dizer, o Bisonte usava sempre camisas de nylon cigano, daquele que despede eletricidade e eriça a pele, mas Alexandra ignorava o pormenor. (1988a, p. 73-74, grifo nosso)

Percebe-se, na passagem, a correspondência criada entre os narradores das duas obras no ato de a voz que conta a história assumir que teria escrito *Alexandra Alpha* (1987). Nesse sentido, o narrador, ao utilizar-se do futuro do pretérito (“estaria”), realizar uma suposição sobre a presença do Bisonte e sua aparência e, assim, desperta desde esse momento uma suspeita sobre o que é relatado, suspeita fortalecida pelo fato de o conto ser narrado em 1ª pessoa. Na passagem também se visualiza a construção da personagem do Bisonte, de modo quase idêntico àquela apresentada em *Alexandra Alpha* (1988b, p. 222):

⁴ O romance *Alexandra Alpha* foi publicado em 1987, pela Editora Dom Quixote. Utilizaremos a edição brasileira de 1988, publicada pela Companhia das Letras.

[...] o que a deixou estonteada [a Maria] foi o brilho que irradiava do Bisonte da leitaria da esquina da rua. O Bisonte, pois, o bisonte. Portado à porta da loja com ares de proprietário (na mesma posição que ela tinha descrito à Alexandra), o homem, em mangas de camisa e cachaço arqueado, despendia cintilações do volumoso tumor que lhe pendia dos queixos. Parecia um peru de Natal a exhibir o monco. O sol refletia-se com tal violência na superfície lustrosa daquele volume que estilhaçava as vidraças das janelas das redondezas.

Os dois textos atentam para o aspecto grotesco do Bisonte. A personagem, além de receber o nome de um animal, apelido dado pela personagem Maria de *Alexandra Alpha* (1988b) ao dono da Leitaria, aspecto que contribui para o rebaixamento de sua figura, é caracterizada grosseiramente pelo tumor que apresentava. O que há ainda de perturbador nas cenas de sua descrição é um modo de mostrá-lo que, ao direcionar-se principalmente às suas características físicas, dá lugar a seus aspectos negativos mais sombrios e desperta um sentimento de repulsa perante sua imagem. Assim, o tumor do Bisonte se liga indiretamente ao motivo da doença e da morte e a caracterização da “imponência do tumor luzidio” aponta para uma arrogância vazia da personagem.

No entanto, se no romance *Alexandra Alpha* a referência ao Bisonte restringe-se a uma pequena passagem, no conto, a Leitaria do Bisonte é o local de encontro entre o narrador e uma das personagens, o tradutor Alberto Soares, sendo citada em outros momentos por meio da reiteração de frases interrogativas, numa problematização da interação entre narrador e leitor: “Realmente, neblina ali porquê. Com que sentido. E a leitaria? Alguém podia conceber uma lojeca tão sórdida num centro burguês de Lisboa como a Avenida de Roma?” (1988a, p. 74.). Enquanto o questionamento do narrador a respeito da localização da “Leitaria do Bisonte” em *Alexandra Alpha* (1988b) faz com que se atente ao discurso ficcional, colocando-se em causa alguns pormenores da criação do espaço naquele romance, em “Lulu”, a descrição do Bisonte ganha outra dimensão, sugerindo o teor grotesco que o conto irá assumir em determinados momentos.

A intertextualidade presente no conto “Lulu” expande-se num entrecruzar paródico de outros discursos presentes na focalização da personagem Alberto Soares:

[...] eu próprio o vi assim nas várias vezes em que entrei na leitaria para me encontrar com Alberto Soares, correspondente comercial e tradutor não publicado de T. S. Eliot.

*“Tu não tens juventude nem idade
mas isso é como se fosse um sono depois do jantar”,*

dizia-lhe o poeta à noite enquanto ele o traduzia num quarto com janela para a rua por onde passavam rolos de fumo de quando em quando. E então era como se ele estivesse em viagem para a posteridade, sentado a uma secretária, com o mundo a desfilar-lhe na vidraça em nuvens de saudação: Viva, Senhor Alberto das odes conceituadas. Viva, professor Channing-Cheetah, respeitosa saudações ao honorável Sweeney e a todos os cães de Baskerville. Cheer up, allmighty Lord. Quão é gratificante conhecer Mister Eliot com seus traços de cunho clerical! (p.76)

Na passagem, a janela aberta para a rua e a referência a fumos parecem se ligar ao ato da tradução, cadenciado pela expressão “de quando em quando”. Depreende-se também um momento de abertura para a imaginação de Alberto, como que a indicar que o texto que lemos se faz de um balanço entre o revelar e o ocultar, num ritmo próprio à narrativa.

Esse movimento de esconder e revelar aparece na relação do conto com outros textos. O trecho em itálico é uma epígrafe do poema narrativo “Gerontion” de T. S. Eliot, texto que parece caracterizar a personagem de que trata a partir da focalização da solidão e da velhice. Integrada no conto de Cardoso Pires, esses elementos se mesclam à imagem de Alberto. Também é significativa para a relação entre esse poema e o conto, a focalização de outra personagem do poema: uma mulher que faz chá, figura que remete indiretamente à personagem feminina do conto, Sandra Luísa, que é mostrada em suas atividades domésticas. Por outro lado, a focalização do eu poemático em uma casa de aluguel relaciona-o, mais uma vez, a Alberto, que também mora em um quarto alugado na casa de Sandra.

As saudações imaginadas por Alberto no trecho se dão na forma da repetição da interjeição “viva” e de outras, tanto em português como em inglês, e demonstram sua

vontade de ser reconhecido como tradutor. O ponto máximo dos elogios encontra-se na frase em inglês “Cheer up, allmighty Lord” (Viva, Senhor todo-poderoso), próxima do nome da personagem “Channing-Cheetah”, proveniente do poema narrativo “Mr. Apollinax” de T. S. Eliot. Esse poema parece ainda aproximar-se do trecho destacado por seu tom satírico, já que os elogios presentes no poema ganham outra conotação, apontando para a bajulação que cercaria as personagens do texto de T. S. Eliot. Nele também entrevê uma ironia fina que permite uma dupla leitura.

As conversas de Mr. Apollinax podem, então, ou levar o eu poemático às reflexões que desenvolve ou realizar uma comparação implícita que tende, pelo exagero de que está investida, denunciar a caricatura feita do Mr. Apollinax. Por outro lado, a referência ao professor e à senhora Cheetah é feita quase de passagem e acaba por indiciar a pequenez e esnobismo da situação de recebimento da visita que vem de fora. Relacionam-se essas características das personagens do poema a uma certa arrogância de Alberto Soares ao se imaginar sendo elogiado pelo seu elevado nível intelectual.

Torna-se também significativa, no trecho, a escolha do nome da personagem aliada à saudação que faz referência às “odes conceituadas” de Alberto. Esses elementos aparecem como pistas que nos lembram os heterônimos de Fernando Pessoa. Assim, “Alberto” remete a “Alberto Caeiro”, “Soares”, a “Bernardo Soares” e as odes, àquelas escritas por Álvaro de Campos. Essas relações reafirmarão a personagem Alberto como um ser que apresenta uma personalidade indefinida, ligando-se a diversas referências ao mesmo tempo em que dedica a sua vida à escrita, mais especificamente à tradução de T. S. Eliot.

As odes citadas no conto parecem remeter às de Álvaro de Campos pela existência da interjeição “viva”, recorrente em poemas desse heterônimo. Frases como “Viva, Senhor Alberto das odes conceituadas” e “Viva, professor Channing-Cheetah” nos lembram o verso “Viva eu porque estou morto! Viva!” (*CD Fernando Pessoa Multimédia*, 1997) de

Álvaro de Campos, bem como as exclamações de poemas como “Sentir tudo de todas as maneiras”. O tom irônico do verso de Álvaro de Campos fornece um outro sentido às saudações imaginadas por Alberto, sugerindo a ausência de vida pessoal da personagem, que se dedica integralmente às traduções e não é reconhecido por isso. Dessa forma, a relação paródica entre o conto e o poema é responsável por um certo tom humorístico à caracterização de Alberto no sentido que desmascara o vazio de sua vida.

Há também, nas saudações de Alberto, referência aos “cães de Baskerville”, numa menção a um livro de Sir Arthur Conan Doyle, livro que narra a investigação da morte do dono de um Solar em circunstâncias sobrenaturais, sugerindo-se, em um primeiro momento, ser um cão fantasma ou demônio o responsável por aquela morte. Essa história estabelece uma relação irônica com o conto, em virtude do cão descrito no texto de Cardoso Pires guardar semelhanças com o cachorro apresentado no livro de Doyle ou com a maldição ligada ao animal.

A descrição do cão Duque feita pelo narrador possibilita a aproximação do conto com as histórias de suspense pela tendência sobrenatural, perceptível na qualificação do cachorro:

Chamava-se Duque, não me perguntes porquê, contou-me ele. Era uma besta de boca negra com um amarelo assassino no olhar e, se bem que corpulento e enormíssimo, deslocava-se com a sutileza duma sombra. [...] Parecia que sabia coisas inconfessáveis do mundo e que o mundo não lhe interessava absolutamente para nada” (1988a, p. 80-81).

Ao se confrontar essa caracterização de Duque, animal doméstico da personagem Sandra Luísa, dona da casa onde Alberto morava, com a que se encontra em *O cão dos Baskerville* (DOYLE, 1998, p. 184): “A boca aberta expelia fogo, os olhos brilhavam com um fulgor ardente, o focinho, o pêlo das costas e a papada delineados por chamas bruxuleantes”, nota-se que o olhar assassino e amarelo de Duque parece corresponder ao “fulgor ardente” do cão que teria assassinado o dono do solar no texto de Doyle. Uma

diferença entre eles reside no fato de que, enquanto o cão em Doyle liga-se à criação de uma atmosfera de suspense própria do romance policial, o animal do conto passa da descrição como um ser bestial e poderoso a um tipo de apresentação que sugere semelhanças com sentimentos humanos, como o ciúme.

A caracterização do animal permite ainda uma visualização de um novo momento paródico com relação a alguns poemas de T. S. Eliot. Em determinada parte do conto, o narrador afirma acreditar que Alberto não gostava de Duque pelo fato de os escritos de T. S. Eliot serem dedicados em parte à descrição de gatos. Em alguns dos poemas de *Old Possum's Book of Practical Cats* encontram-se textos em que os gatos são humanizados e acabam por revelar determinados tipos de personalidade. Nesse sentido, a ligação com o conto “Lulu” estabelece-se pela sugestão de que Duque seria dotado de uma certa “personalidade”.

A aproximação de Duque com o humano torna-se mais evidente em função do cão assumir indiretamente o papel do marido de Sandra Luísa, seja pela caracterização do lugar, onde Duque se instalava, como sendo um “posto estratégico” (p. 82), seja pela referência aos seus “instintos militares” (p. 80). Esse último aspecto parece tecer uma crítica velada ao autoritarismo representado pela figura do soldado, autoritarismo que se traduz nas atitudes do cão por ele apresentar uma rigidez e vigilância extremas com relação à Sandra Luísa, transfigurando, assim, o sentimento de posse do soldado com relação à esposa.

Além dessa espécie de relação entre o cão e o soldado, a presença do militarismo como uma forma de questionar a Guerra da África manifesta-se no conto em outras situações. O chamado do soldado para a guerra é explorado de forma significativa: “Recebeu a notícia na vertical, ou seja, de rosto alto e em sentido, e depois do bater de calcanhares da praxe fez meia volta e foi dar a sua mãozinha à pátria ameaçada” (p. 80). A descrição das posturas usuais militares, aliadas ao recebimento da notícia da guerra,

revelam uma certa comicidade ao focalizar o soldado por seus movimentos formal e mecânico exigidos pelo cargo. O uso do diminutivo em “dar a sua mãozinha à pátria ameaçada” também encerra uma ironia que ridiculariza o soldado.

De outro modo, a ironia do narrador com relação à situação da guerra prossegue em frases como “o sargento se ausentava para a guerra em defesa de todos nós” (p. 79), que indicia uma anuência fingida em relação à guerra. A atitude do sargento em considerar Alberto um “hóspede do maior respeito” (p. 79), juntamente com a aquisição do cão de guarda, também geram o efeito de ironia, camuflando a hipocrisia do militar, que não admite seu ciúme e sua necessidade de controle sobre a mulher. A figura do sargento torna-se, de certa forma, caricata, fato que se intensifica na descrição de sua foto com calções de pele de leopardo, vestimenta que, se, por um lado, sugere força, de outro, produz uma imagem que o ridiculariza.

A referência, no conto, a Alberto como “hóspede”, mas agora como “**hóspede [...]** **da vida dos outros**” (p. 87), leva-nos a um trecho d’ *O livro do desassossego*, do heterônimo Bernardo Soares (CD *Fernando Pessoa Multimédia*, 1997): “Para os mais naturalmente íntimos fui sempre um **hóspede**, que, por hóspede é bem tratado, mas sempre com a atenção devida ao estranho, e a falta de atenção merecida ao intruso”. Aqui, o vocábulo “hóspede” adquire um sentido diferente do que foi registrado no parágrafo anterior, porque a “ocupação” agora se dá em um outro nível. Da mesma forma que Bernardo Soares é um “hóspede” (heterônimo) de Fernando Pessoa, ou seja, um ser criado pelo autor português e, por isso, vinculado diretamente a ele e à sua obra; a personagem Alberto Soares do conto é um “hóspede duplo”, pois, além de já condensar em seu nome próprio o nome de dois heterônimos de Pessoa, ainda vive de “empréstimo” da obra literária de outros, tendo em vista a sua atividade de tradutor.

O procedimento paródico faz-se presente ainda em situações envolvendo a personagem Sandra Luísa:

[...] Alberto via-o [o cão Duque] atravessado no corredor como uma barreira a quem se atrevesse a ir ao fundo da casa: daquela linha em diante nem pensar. Daquela linha em diante era o castelo onde Sandra estava prisioneira, agarrada às agulhas de tricot, fotonovelas, folhetins de rádio e televisão, tecendo em suma, a sua armadura com rendas e lendas enquanto o marido não regressasse coberto de medalhas e cicatrizes. E o Duque a postos. Sempre. O Duque senhor da casa e da dona a partir do ponto estratégico que achava mais conveniente. Os cães onde se instalavam ganham logo um sentido de posse, toda a gente já viu isso (p. 91).

Visualiza-se, nesse excerto, a paródia a contos de fadas pela menção à casa como castelo, à mulher como prisioneira e ainda pela sugestão do cão, como aquele que guarda a castidade da princesa. No entanto, se os textos dos contos de fadas são marcados por personagens idealizadas em suas ações e que representam altos valores humanos, no conto, em função da troca de papéis das personagens e inadequação delas nessas posições, existe um rebaixamento daquele tipo de narrativa, bem como a observação de uma intenção irônica em seu uso. Na passagem, a ironia e o tom cômico advêm de uma visão crítica que percebe a distância entre as personagens idealizadas e a mediocridade e caricatura daquelas expostas no conto.

O modo de focalização da personagem Sandra Luísa alia-se também à paródia devido aos trechos musicais cantados pela personagem, promovendo uma relação de aproximação e distanciamento das músicas dos Beatles, “Yellow Submarine” e “All you need is love”. A semelhança sonora entre os versos em inglês e os cantados em português, “*Ela e seu marido*” e “*Oh, Leonilde, is love*” (p. 80), ocasiona efeito cômico por apresentar-se como uma espécie de “interferência de séries” (BERGSON, 2004, p. 71) em que os códigos da língua portuguesa e da inglesa se mesclam. Durante todo o conto, os versos das canções dos Beatles, entoados de maneira errada, aparecerão como um refrão ou mote a caracterizar de maneira cômica a personagem.

Esse procedimento é reafirmado na referência ao seu apelido de menina, Lulu, o que leva o narrador a denominá-la também Sandra Lulu. Acrescente-se a isso, o fato da situação vivida por ela se assemelhar à das outras mulheres que moravam na mesma rua, como se pode constatar no seguinte trecho:

Ainda estou para saber que espécie de gente é esta, dizia ele quando nós os dois, à porta da Leitaria do Bisonte, olhávamos a correnteza de damas debruçadas no peitoril que ilustravam um e outro lado na rua. Estavam todas de cão ao lado, essas mulheres. Todas acompanhadas do seu cachorro mui doméstico e mui adaptado, cada qual, dona e cachorro, perfeitamente alheio ao outro. Ambos coabitando sem se olharem mas dia a dia mais parecidos: numa janela havia a velha pó-de-arroz, tão arruinada de dentes como o pekinois que estava com ela [...]. E de janela em janela era tudo assim, sucessivamente, com pares de criaturas expostos em retângulos ordenados a assistirem ao desfiar dos dias [...]. Ao fim de meses e de anos as damas-de-janela-e-cão deviam ter-se convencido de que jamais alguém, marido, parente ou amante atravessaria as cancelas do apeadeiro, acenando-lhes uma saudação. Tatatan, tatatan, Uuuh... Alberto costumava dizer que aquilo era uma passagem sem destino. (p.77-78)

A insistência na imagem, um tanto quanto decrepita, das mulheres, na janela, acompanhadas de seus cachorros, imagem que se liga à expectativa de retorno, praticamente impossível, de maridos, amantes ou parentes que devem estar na guerra colonial, traça um quadro humorístico do cenário observado pelo narrador e por Alberto.

O tom humorístico da cena destacada, que acaba quase por igualar as diferentes mulheres e cães culmina na sentença “pares de criaturas expostas em retângulos ordenados”. Esse nivelamento, ao reduzir o caráter individual, abre espaço para a caricatura, destacando-se, no texto, também algumas comparações pejorativas, como a do o pekinois e sua dona, aproximação que reaparece na criação do neologismo “damas-de-janela-e-cão”. A ridicularização das figuras femininas, tendo em vista as comparações que, de certo modo, as animalizam, acena para o teor grotesco do trecho, fazendo com que o processo de ridicularização vá se distanciando do risível, daí a relação que fizemos com o humor.

O uso da onomatopéia “Tatatan, tatatan, Uuuh...”, no final da citação, representando o som do comboio, que passava próximo do local descrito, fazia Alberto imaginar que tal transporte vinha sem condução ou que seu condutor vinha envolvido em fumaça, o que reforça a idéia de imobilidade, do tempo parado, da espera inútil das mulheres.

A fumaça que envolve o apeadeiro aparece também na descrição da trajetória até a Leitaria do Bisonte e dá a esses dois espaços um teor mais negativo. O caminho até a leitaria ainda sugere velhice e abandono, pela presença da cancela cerrada de ervas e pela referência ao “apito antigo” das máquinas a vapor.

Paralelamente à focalização de Sandra Luísa, Alberto e do cão Duque, o conto traz duas personagens que são descritas como um casal de amantes que tem encontros secretos em um local que ficava acima do quarto de Alberto. Os sons emitidos pela mulher perturbam Alberto e ele começa a fazer conjecturas, tentando descobrir quem seriam os amantes. Esse caráter investigativo de Alberto aparece em forma de perguntas entrelaçadas ao texto, interligando-se, assim, com a voz do narrador e, possivelmente, com voz da mulher amante:

A coisa começava sempre assim e crescia pela noite adiante. Os passos aceleravam-se [...] um armário?, um roupeiro? Silêncio, novamente [...] Suspiros. Agora ouviam-se suspiros; Alberto nunca sabia quando eles começavam, sabia apenas que iam crescer e prolongar-se em gemidos [...] que acabavam em saltos, em gritos, arrancadas de prazer [...] aquilo era um badanal de fornicções de bradar aos céus.

[...]

Mas nada garantia que amanhã, daí a uma semana ou quando menos se esperasse, não desse por si a ser espezinhado mais uma vez pelos sapatos de mulher que cruzavam o tecto, sobrevoado a seguir por suspiros e murmurares ansiados, assim, querido, assim, e tudo a acabar num desespero gritado, Jesus, Jesus, Jesus que ele mata-me, mata-me, cabrão, então eu não sei que estás a matar?, como se numa guerra tão às abertas o mundo não existisse senão para eles. (p. 85-86)

A descrição do ato sexual na passagem é marcada por frases longas e curtas, adquirindo um ritmo próprio devido à presença de pontos e de vírgulas. A descrição reflete ainda uma espécie de gradação, marcada pelos verbos “começar”, “crescer”, “prolongar-se”

e pelos substantivos “saltos”, “arrancadas”, gradação também perceptível por meio dos substantivos “suspiros”, “murmurares” e “desesperos gritados”. Por outro lado, a atmosfera que ilustra o desconhecimento da identidade das personagens é recriada pela linguagem por metonímias, como é o caso de “sapatos de mulher que cruzavam o teto”.

O final da citação, ao trazer o verbo “matar” e o substantivo “guerra”, possibilita que enveredemos para um outro tipo de associação que se distancia do ato sexual descrito, pois nos conduz a uma outra referência presente no conto, a da guerra colonial, e por extensão, às atrocidades que se verificam normalmente em guerras, reflexão nossa que encontra respaldo maior no final da narrativa ao se verificar a cena que indicia um ataque de Duque à Sandra Lulu. A ligação física, corporal, mostrada pela violência sexual causada pelo cão à sua dona, confere um sentido grotesco à cena, seja pela deformação monstruosa, seja pela anormalidade em si. Nesse instante, a repressão, a censura e o autoritarismo, representados pelo cão, podem ser visualizados na imagem gritante do ato sexual, como a sugerir que o poder de castração do militarismo vem à tona num movimento contrário e pervertido. Na imagem grotesca da cena, o que foi reprimido retorna em forma de monstruosidades.

O motivo erótico trabalhado pelo texto também aparece na citação que o conto realiza da epígrafe do poema “Portrait of a lady” de T. S. Eliot, logo após um dos momentos em que Alberto dedica sua atenção a ouvir os sons dos amantes:

[...] Vencido, mas completamente incapaz de dormir, voltava-se então para a mesa de trabalho onde estava o seu Eliot e onde por acaso, no *Portrait of a Lady*, havia uma citação que nem de propósito: *Tu praticaste/ A fornicação; mas isso foi em outro país/ E além disso a mulher morreu* (1988a, p. 90).

O poema de T. S. Eliot aproxima-se e se distancia do conto de Cardoso Pires ao apresentar os encontros e desencontros de um casal num tipo de relacionamento indefinido

que resulta em solidão para o eu poemático que, ao final do texto, também parece assumir a figura do escritor. A solidão desta figura contrasta com a de Alberto que passa a ouvir o casal de amantes e converte seu desejo em críticas a eles.

Desse modo, a solidão de Alberto traduz-se numa crescente obsessão em descobrir a identidade dos amantes: “Alberto confessou-me que passou horas atrás das vidraças para os ver sair. Horas e horas até se cansar, sentia-se nesse direito, como não? [...] E o festim doíalhe, poça, era uma perversidade” (p. 87). A fixação de Alberto, trabalhada pela repetição dos substantivos “horas”, mostra o movimento de atração e repulsa diante dos sons que escutava. A menção à “dor” que o ato dos amantes lhe causava e a descrição do ato como uma “perversidade” revestem as reações da personagem de um exagero, mostrando o contraste de seus sentimentos, pelo fato de ele desqualificar os amantes por sua exibição, ao mesmo tempo em que serve de platéia.

Paralelamente à obsessão de Alberto em ouvir o casal parece haver um desligamento voluntário em relação às questões bélicas. O que esse simulado apagamento denuncia é novamente a aproximação entre a personagem Alberto e o heterônimo Bernardo Soares. Pode-se afirmar isso ao se perceber que o poeta sugere em algumas partes d’*O livro do desassossego* a defesa da inação ou ainda a defesa do pensamento e da expressão poética como uma forma de colocar-se no mundo. Assim, a linguagem teria um viés libertador maior que a ação efetiva.

Por outro lado, entretanto, é marcada fortemente no conto a reação de indignação de Alberto perante a notícia do ataque de Duque à Sandra Luísa. Assim, a revolta da personagem ainda pode ser lida como uma forma de posicionamento contrário à violência da guerra, trazida de modo metaforizado no ato sexual forçado entre o cão e sua dona. A esse respeito acrescenta-se que tal acontecimento insólito teria ocorrido no período de férias

de Alberto, em agosto de 73, data que marca também um momento de acirramento da Guerra da África.

Por outro prisma, pode-se afirmar que no conto mesclam-se a transfiguração do evento da guerra, a recriação que Alberto realiza dos encontros dos amantes e as traduções que ele realiza. Dessa forma, os versos de Eliot que afirmam que “cada tentativa de usar as palavras é um começo sempre novo”, citado ao final do conto, aliado ao contexto do poema “Easter Coker” de *Four Quartets*, se relaciona com a dinâmica do próprio conto que, pelo entrelaçar de outras obras e de outros textos, como o histórico, acaba por os recriar e re-significar.

Essa dinâmica de re-leitura de textos já consagrados pela tradição, aliado a um novo olhar com relação à história, também aparece no conto “As baratas”. Os dois contos reunidos neste capítulo apresentam, então, o recurso da paródia como um dos responsáveis pela re-visitação e re-interpretação de momentos importantes da história contemporânea de Portugal numa dinâmica que promove, em um e em outro conto, a crítica à violência causada tanto pela perseguição da PIDE, quanto pelas guerras coloniais.

4. O CORPO E O PORCO: “Ascensão e queda dos porcos-voadores”

O conto “Ascensão e queda dos porcos-voadores” traz a figura de um juiz aposentado que, no período em que esteve hospedado em umas termas, viu porcos-voadores atravessando o horizonte. Essa imagem, que abre a narrativa, já chama a atenção devido à presença de elementos insólitos que suscitam, no mínimo, duas possibilidades de leitura. A primeira pode se pautar no estudo do conto como pertencente ao gênero fantástico ou estranho, e a segunda tem como ponto de partida a ironia, chegando à ridicularização da figura do juiz.

Optamos, de acordo com o propósito de nossa dissertação, por esse segundo caminho, visando explorar as visões do juiz, o qual demonstra interesse excessivo pelos porcos-voadores. O fato de o juiz ser referido no conto não pelo nome próprio, mas pelo cargo que ocupava, a que se soma seu caráter “investigativo”, histórico e formal, enfatiza ironicamente sua carreira profissional privilegiada, ironia que se intensifica ao se observar suas considerações:

Visivelmente compreensivo, o Doutor Juiz manifestou todo o apreço pela prudência científica do Doutor Cirurgião em relação ao fenômeno [...]. Óbvio. Em matéria de conclusões a dúvida era essencial. Indiscutível [...]. Não obstante, como Juiz de longa carreira ao serviço da Verdade, propunha que o Cirurgião se interrogasse sobre as estranhas criaturas do pôr-do-sol [...] que as não pusesse de parte como um simples *divertissement* (sic) queria ele dizer; nem como uma alucinação, longe disso; que, por simples método de análise, aquilo que designara a pouco por “estranhos vultos alados” fosse classificado provisoriamente como AVNIS “animais volantes não identificados”, enquanto não dispusessem de novos dados de investigação. De acordo? (p. 36-37)

O adjetivo “compreensivo”, no trecho citado, apresenta-se como irônico por demonstrar uma atitude polida do juiz frente às argumentações contrárias do Cirurgião Sequerra, identificando-se aí uma linguagem de eufemismos, própria do trato político que cerca as duas figuras. Situação semelhante é perceptível na notação “apreço pela prudência

científica”, ou seja, uma maneira polida de não desqualificar o interlocutor, no caso, o cirurgião, para depois tentar convencê-lo a respeito do ponto de vista oposto. Essa aceitação da idéia do outro para posterior negação é gradativamente trabalhada pela inserção das frases nominais “Óbvio”, “Indiscutível”, que pressupõem a “voz” do juiz no discurso indireto livre. Também soam irônicas as formas de tratamento “Doutor Juiz” e “Doutor Cirurgião”, indicando uma certa imponência que é questionada pelo narrador.

O tom formal de argumentação do juiz continua pelo uso da expressão “Não obstante”, identificando-se seu verdadeiro ponto de vista na medida em que se recusa a aceitar as hipóteses do cirurgião. Na tentativa de convencimento, recorre-se ao fato da profissão de juiz estar “a serviço da Verdade”, grafada, note-se, com a inicial maiúscula, indicativo irônico da arrogância aí embutida ao se colocar a função de magistrado em um patamar mais elevado. O uso da palavra “divertissement”, acompanhada de (sic), sugere ironicamente o pedantismo do juiz, que, ao empregar um termo de língua francesa, para se expressar, deixa transparecer seu orgulho.

A defesa do ponto de vista do juiz também se faz, ironicamente, em termos científicos consagrados, como se percebe na transfiguração do termo OVNI (objetos voadores não-identificados) em AVNI, “animais volantes não-identificados”, que provoca o riso ao se confrontar uma expressão conhecida para designar um novo elemento fantasioso e absurdo.

Paralelamente aos argumentos do juiz, as colocações do Cirurgião Sequerra aparecem como uma forma de contraponto às investigações do magistrado sobre os porcos-voadores, além de se mostrarem como uma outra espécie de discurso irônico que objetiva também manter a conversação polida entre ele e o juiz, a qual, na verdade, camufla a tentativa de imposição de uma única opinião.

A ironia instaurada no conto chama a atenção para as supostas intenções das personagens ao se comunicarem, cabendo ao leitor reconhecê-las a partir das marcas do texto:

‘Suínos de verdade?’, com o devido respeito, o Doutor Cirurgião franzira o nariz. Achava que, numa matéria tão desconcertante, toda prudência era pouca [...] Pelo sim e pelo não, aconselhava, ou, melhor, sugeria, que se aguardasse o parecer dos especialistas. Isso, os especialistas. (p. 29-30).

Este, na sua qualidade profissional, teve a natural hesitação do prático científico perante o fenômeno inesperado: não só pôs respeitosa reticências [...] como admitiu que a refração das nuvens [...] fosse a causa de tão intrigantes imagens. Conseqüentemente, punha à meritíssima consideração do Juiz a probabilidade, naturalíssima, aliás, de ter sido vítima de qualquer miragem [...].(p. 36)

Na primeira passagem, a pergunta “Suínos de verdade?” e a seqüência “Isso, os especialistas” permitem identificar a voz do médico, que assinala de forma irônica a sua não aceitação perante as histórias do juiz. Soma-se a isso a sua atitude de franzir o nariz e o entrelaçamento de sua fala com a do narrador, o que pode ser observado pela inserção de “com o devido respeito” ao lado do verbo franzir na 3ª pessoa. Assim, ao mesmo tempo em que se visualiza a fala da personagem, constata-se a atitude crítica do narrador, presenciando-se aqui o fenômeno irônico a partir da mescla de significados e de vozes.

A alusão, por duas vezes, aos “especialistas” também participa do discurso irônico ao remeter a eles a responsabilidade de aceitar ou refutar os argumentos do juiz, uma maneira do cirurgião expressar de forma incisiva, mas ao mesmo tempo indireta, pois pauta-se no uso da linguagem dúbia própria da ironia, sua verdadeira opinião a respeito das visões do magistrado. A modulação da voz do cirurgião de modo a não confrontar diretamente com o juiz também aparece na reformulação de seu discurso no trecho “aconselhava, ou melhor, sugeria”.

Na segunda passagem, a referência à atitude do doutor Sequerra de colocar “respeitosas reticências” em relação às hipóteses sobre os porcos-voadores chama a atenção

sobre o tipo de discurso utilizado pela personagem, mostrando novamente, pela expressão, o tom falsamente polido que reveste sua linguagem para desmontar os argumentos do juiz. Também a indicação de uma “natural hesitação de prático científico” mostra que, diferentemente do cargo de juiz, a atividade médica está associada ao conhecimento comprovado, documentado, não simplesmente empírico, o que reafirma o posicionamento irônico do médico em relação ao magistrado.

A explicação para as visões do juiz como um fenômeno da física, refutando as argumentações dele, encontra-se na refração das nuvens e na indicação dos porcosvoadores como sendo uma miragem. A anteposição do adjetivo “intrigantes” ao vocábulo “imagens” reforça o efeito irônico aí contido.

Na seqüência da citação, os termos “meritíssima” e “naturalíssima” indicam afetação da linguagem no diálogo entre o juiz e o médico, pois recria-se de modo irônico o pronome de tratamento utilizado para juizes de direito com o propósito de evidenciar, mais uma vez, a formalidade e o tom artificial e cerimonioso inerentes a profissão de juiz.

Situação semelhante verifica-se ainda em um outro trecho do conto, trecho permeado pelo tom humorístico:

Embora retirado há muito tempo do exercício das leis, este cidadão da república dos honrados nunca esquecia os princípios de dúvida e de segredo que fazem regra na magistratura [...] Em Direito, noli tangere sed tangere, já lá diziam os romanos, e nessa conformidade, o Juiz tratou mas foi de se calar muito bem caladinho e de continuar na disciplina das águas, como todos os outros hóspedes. (p. 31)

A expressão latina alia-se ao discurso, marcado pela erudição do juiz e assinala ironicamente a continuidade dos preceitos da magistratura em sua forma de viver, mesmo estando aposentado há algum tempo, o que é acentuado pelo diminutivo “caladinho”, que adquire aqui também um tom depreciativo.

O contraste apontado entre a fala formal do juiz e a informal do narrador indica uma incorporação e um distanciamento do discurso do magistrado, caracterizando uma paródia à sua linguagem. Nesse sentido, o procedimento paródico se propõe como um meio de demonstrar que “por trás das formas exteriores de uma manifestação espiritual, não há nada, que por trás delas existe o vazio” (PROPP, 1992, p. 85). Ou seja, por trás do discurso aparentemente refinado do juiz, não existe uma sabedoria ou conhecimento que sustentem suas argumentações. A paródia do discurso jurídico aparece como uma forma de ridicularizar a personagem por meio da focalização quase exclusiva de sua profissão como uma maneira de defini-lo. Paralelamente, questiona-se o conhecimento e o poder de autoridade remetidos à figura de um magistrado, tendo em vista que as falas do juiz são direcionadas a questões fúteis, metaforizadas no conto, pela visão dos porcos-voadores.

O narrador ainda ridiculariza o juiz ao utilizar-se de construções como “este cidadão da república dos honrados”, que, além de lembrar expressões utilizadas para a argumentação em discursos retóricos, principalmente pelo uso da palavra “cidadão”, denuncia, por seu exagero, o contrário do que afirma. Ou seja, ao inclui-lo na “república dos honrados”, o narrador aponta a mediocridade do magistrado, que age constantemente de acordo com as premissas de sua profissão e nunca de forma espontânea.

O processo paródico destaca-se também, no final da narrativa, por meio da reformulação de provérbios pelo juiz: “Não é verdade que *de porco e de louco todos temos um pouco?* E não é igualmente verdade que *se queres ver o teu corpo mata o teu porco?*” (p. 44). Observa-se aqui, possivelmente, a assimilação e o distanciamento, uma vez que frases do conhecimento popular ganham novo sentido em função das mudanças realizadas, que quebram a expectativa sobre aquilo que já é conhecido. O emprego desse uso da paródia, segundo Bergson (2004, p. 83), torna-se cômico devido à inserção de novos signos em um molde consagrado.

As alterações operadas nos provérbios acima centram-se na troca de signos pela palavra “porco”, fazendo com que os dois ditos populares remetam, de maneiras diferentes, ao final da narrativa. O primeiro provérbio transfigurado sugere que as pessoas apresentam características próximas as do animal porco, mensagem que soa irônica ao se ter conhecimento, no final do conto, da presença de um quisto, semelhante a uma cauda de porquinho, no magistrado. O segundo provérbio, por sua vez, chama a atenção para a aproximação sonora entre os signos “corpo” e “porco”, ao se notar a inversão de sílabas, o que acentua o efeito cômico, o que acentua o efeito cômico ao lembrarmos do quisto.

Por outro prisma, as críticas à personagem juiz aparecem também de forma indireta por meio da focalização de suas atitudes:

Salão-concerto, muito bem, mas só para **passear** e discorrer de um lado para o outro a largas passadas, era a regra do Juiz. E sempre cá ao fundo, sempre o mais longe possível dos cinco ou seis hóspedes que faziam horas para a cama diante do écran estupificador. **Passear**, pois. Eles aí estavam, os dois doutores, o do corpo e o da razão. **Passear** com largueza debaixo de candelabros de cristal [...] permitia ao magistrado didáctico novos comentários (p. 42, grifos nossos).

A referência ao modo de passear do juiz, mostrado, pelo uso do advérbio “só” em “só para passear”, aliado à citação das largas passadas como “regra do juiz”, apontam para a repetição e monotonia de seus atos. O uso do termo “pois” em “Passear, pois” reafirma esse comportamento, mostrando indiretamente a futilidade do dia a dia do magistrado, ao mesmo tempo em que indicia certo desprezo por parte dele em relação aos outros hóspedes em função da distância que impõe. Acrescenta-se ainda que o juiz via negativamente a atitude dos hóspedes de se postarem diante do “do écran estupificador”. A arrogância do juiz também é indiciada pela focalização dos candelabros de cristal, modo de se atentar para o suposto refinamento do salão e, em paralelo, da personagem que lá caminhava, aspecto intensificado pelo adjunto adverbial de modo “com largueza” a caracterizar a maneira pela qual o juiz passeava.

O verbo “discorrer” adquire duplo sentido, pois tanto pode estar se referindo à movimentação repetitiva do juiz, ao andar “de um lado para outro”, quanto aos rodeios de seu discurso e sua insistência no assunto escolhido em seus diálogos com o médico. Esses sentidos do verbo “andar” são retomados na focalização da maneira pela qual o cirurgião recebe a argumentação do juiz: “O Cirurgião, para cá e para lá, começava a andar perdido naquelas confusões de sóis poentes” (p. 42-43). Assim, a menção ao “andar perdido” do Cirurgião conjuga-se com o sentido de caminhar, referindo-se aos passeios que era obrigado a fazer com o juiz, ou com o fato de ele se aborrecer com as conversas do magistrado, sentido reafirmado nas analogias possíveis entre o relato do magistrado e a comida ingerida pelo cirurgião no jantar:

Dentro de si? Animais particulares? Sequerra pôs-se a riscar a toalha com o garfo.(p. 40)

Mastigava sem vontade uma comida de dieta que era ou lhe pareceu naquela noite desnecessariamente insossa. Beringelas em rodelas tão transparentes que não tinham sabor nenhum. Vitela cozida em águas tristes como num repasto de frades pedintes. E tudo isto em pratos de boa porcelana e talheres de cristofle num exibicionismo pretensioso. Tudo isto com um Meritíssimo carregado de doutrinas a zumbir-lhe aos ouvidos (p. 41).

As interrogações “Dentro de si? Animais particulares?” mostram a desconfiança do cirurgião perante as argumentações do juiz, além de marcarem um posicionamento contrário ao defendido por ele, fato perceptível pela focalização da atitude de Sequerra de riscar a toalha com o garfo, demonstrando todo o seu enfado.

A referência à “comida de dieta” e “insossa”, ao descrever uma percepção do cirurgião e de maneira indireta, o discurso do juiz, o que é intensificado pelo advérbio “desnecessariamente”, prossegue na descrição das beringelas “sem sabor” e da “vitela cozida em “águas tristes”.

Com sentido semelhante, ao se considerar o uso das porcelanas e dos talheres como um “exibicionismo pretensioso”, realça-se a aparente sofisticação em contraponto à

qualidade dos elementos servidos. A repetição de “tudo isto” aproxima o exibicionismo no uso das louças à da figura do juiz, mostrando que, tal como a comida, o discurso empolado do magistrado escondia, na verdade, seu vazio, já que pautado nos mesmos termos e centrado sempre no assunto dos porcos-voadores. A qualificação do magistrado como “carregado de doutrinas” e a ênfase no verbo “zumbir” levam à percepção de uma fala entendiante e que se quer afirmar como verdade única.

Paralelamente ao confronto observado entre os pontos de vista do juiz e do cirurgião, estabelece-se na narrativa um confronto entre a figura do magistrado e de uma outra personagem: uma criança que passeia agarrada a um burrinho de pelúcia chamado Pintinhas. O juiz e a menina se correspondem e se diferenciam a partir das relações que estabelecem com diferentes animais: se o juiz é atormentado pela visão dos porcos-voadores até momentos antes do desfecho da narrativa, a menina carrega seu boneco para todos os lugares até o instante em que alguém decide levá-lo à lavanderia e, assim, acaba por destruí-lo.

Explorando de maneira mais próxima a relação do juiz com suas visões, percebe-se que, além da referência constante ao termo “porcos-voadores”, o modo de descrevê-los também se utiliza dos mesmos adjetivos; são recorrentes os termos “vampiros” e “suínos” em, por exemplo, “descobriu com toda a nitidez que tinham asas negras de vampiros e corpos roliços e rosados de animais de pocilga” (p. 29) e “Apresentavam asas desprovidas de penas como as dos vampiros e os focinhos arrebitados dos orelhudos suínos” (p. 30).

Nesse tipo de descrição nota-se a insistência no uso do fonema /o/ como a acentuar, no primeiro trecho, o aspecto roliço de tais animais, visto no próprio formato da vogal. O fato da descrição se deter em pormenores como as asas, os focinhos e as orelhas constroem a imagem deformada do suíno. O uso do sufixo “udos” em “orelhudos” assinala o tamanho exagerado das orelhas ao mesmo tempo em que reforça o caráter negativo dos animais.

Por outro lado, o modo de referência ao boneco da garota diverge do tipo de caracterização feita aos porcos-voadores pelo fato de o burrinho Pintinhas ser nomeado pela menina, aspecto que parece revelar um pequeno grau de humanização do brinquedo, que contrasta com a figura dos porcos-voadores. Observa-se ainda que as relações que as personagens estabelecem com os animais escolhidos, o porco e o burro, revelam tanto o aspecto lúdico da criança, que cria a partir da sua fantasia, como o aspecto estéril das falas do juiz ao insistir numa forma de raciocínio aparentemente lógico para explicar as suas visões. Em um desses raciocínios, por exemplo, o juiz afirma entender que haveria um certo motivo na associação dos dois animais que formam a figura dos porcos-voadores pelo fato de a figura do morcego associar-se à feitiçaria e a do porco ser condenada pela maioria das religiões.

Tendo em vista a maneira diferenciada com que a menina lida com o boneco Pintinhas, instala-se no conto uma discussão entre o magistrado e o cirurgião a respeito da importância da companhia dos animais ou de suas imagens para a vida humana. Nesse sentido, a leitura do cirurgião Sequerra centra-se numa tentativa de explicar a relação da menina com o boneco como uma transferência de afeto em que se reconhece que o animal que acompanha a menina ganha um valor diferenciado e distanciado de sua significação original. O burrinho Pintinhas já não seria apenas um brinquedo ou um bicho de pelúcia, configurando-se como “um confidente, qualquer coisa, imagem ou objeto com quem a garotinha comunicava com inteira liberdade e que lhe era indispensável para o equilíbrio do seu universo” (p. 40). O juiz, por sua vez, não concorda com a avaliação do convívio da menina com o boneco Pintinhas e retorna à tentativa de investigação dos porcos-voadores. Acaba por afirmar que cada ser humano “traz dentro de si os seus animais particulares” (p. 39-40).

A argumentação do magistrado fornece subsídios para a leitura de sua relação com os porcos-voadores, além de promover a abertura de novos significados que contribuem para a ridicularização da sua figura. A defesa do juiz quanto à existência de animais a habitar o interior humano apresenta-se como uma transgressão de um tipo de discurso empolado e dito científico por se dirigir à explicação de um evento absurdo e por isso já indica uma primeira ironia. Por outro lado, o fato do juiz apresentar um quisto revestido de pêlos, que faz com que o cirurgião o imagine com uma cauda de porquinho, no final do conto, lembra-nos a afirmação anterior do magistrado, sugerindo que o porco seria a criatura que habita seu interior.

A feição humorística surge aqui ao se entender a afirmação do juiz ao pé da letra e aplicá-la a ele próprio, interpretando-se que a interioridade do juiz, sua essência, era semelhante à do porco. Esse tipo de ligação denuncia uma vez mais a questão da aparência, indicando que por detrás de sua “erudição” pairava algo oculto.

De outro modo, se, por um lado, a relação entre o juiz e os animais que enxerga leva ao rebaixamento de sua figura, a relação da menina com o burrinho se dá de uma maneira diferenciada, como uma forma de resposta à perda que ela enfrenta. O desenho que a menina faz de Pintinhas apresenta-se não como uma incorporação das características daquele animal, como no caso do juiz, num processo ridicularizante, e sim aponta para o fato de que o envolvimento entre ela e o animal segue uma nova direção.

As duas relações trabalhadas na narrativa, semelhantes pela presença de animais, têm, portanto, destinações diferentes. No caso do juiz, a sua obsessão aparece como uma forma de diminuí-lo por meio da ridicularização presente no ato de o cirurgião imaginá-lo com uma cauda de porco; no caso da menina, o processo de substituição do boneco pelo desenho pode ser visto positivamente.

Diante disso, pode-se concluir este capítulo, dizendo que o título do conto, “Ascensão e queda dos porcos-voadores”, anuncia uma dualidade presente na estruturação da própria narrativa. Ao indicar dois movimentos distintos, um de elevação e outro de rebaixamento, e apontar para a presença dos porcos-voadores, o título possibilita, de um lado, que se estabeleça uma relação entre o termo “ascensão” e a obsessão crescente de um juiz que enxerga aqueles animais e, de outro, que se relacione a “queda” à maneira pela qual os porcos-voadores reaparecem no final da narrativa, queda marcada pelo tom cômico: “O cirurgião Sequerra faz um sorriso: tinha vislumbrado por instantes o Juiz Fabulador com uma cauda de porquinho em forma de vírgula a dar a dar” (p. 44-45).

De modo distinto, a perda do boneco Pintinhas apresenta-se como uma outra forma de “ascensão”, tendo em vista que a criança é lembrada de forma “muito exata e tranqüila” (p. 45) pelo médico.

5. DESCORTINANDO CONFLUÊNCIAS

Pela análise dos contos escolhidos como *corpus* deste trabalho, pudemos tecer algumas diretrizes ou tendências quanto ao modo de construção das narrativas de Cardoso Pires a partir da focalização da ironia. Nos contos, ela se configura tanto a partir da ação das personagens como pelo entrecruzar de diversos discursos.

Assim, na primeira e na última narrativa da coletânea, “A república dos corvos” e “O pássaro das vozes”, respectivamente, a ironia alia-se à situação vivida por personagens que querem afirmar sua individualidade e identidade, mas que acabam por se integrar nos discursos de uma cultura. Desse modo, o processo irônico se relaciona, no conto “A república dos corvos”, à negação e posterior reprodução da lenda de S. Vicente pela personagem Corvo, enquanto em “O pássaro das vozes” a repetição dos sons da fábrica pelo Azougueiro, no final da narrativa, mostra-se irônica ao se contrapor à sua atitude de manter-se calado ou de reproduzir sons da África, diante da insistência de seus donos para que ele se pronunciasse.

Em “Ascensão e queda dos porcos-voadores”, a ironia é ligada principalmente à leitura que a personagem Dr. Sequerra faz da informação de que o magistrado, com quem ele conversava nas termas, tinha um quisto: o médico relaciona o quisto a um rabinho de porco, aproximando o magistrado da figura de um suíno e, assim, das visões dos porcos-voadores. Essa leitura tem seu sentido irônico intensificado pela literalização da afirmação do juiz de que todos trazem dentro de si os seus animais particulares.

Em “Lulu”, a comparação entre o cão Duque e o soldado se coloca como um dos procedimentos do discurso irônico desse conto, e, em “As baratas”, há uma inversão irônica central que marca a diferença entre a espécie de metamorfose sofrida por Kapa e aquela

vivida por Gregor Samsa, numa sobreposição e distância que marca a paródia ao texto de Kafka.

Uma outra forma de articular o discurso irônico perceptível nos contos se dá pela observação da linguagem do narrador, que modula a sua voz a partir da inserção de discursos vários, bem como pelo uso de formas impessoais. Aliado a esse fato existe ainda a tendência a uma mescla de vozes com o uso dos recursos do discurso indireto, direto e indireto livre. Pela adoção desses modos de abordar a fala e as maneiras de pensar das personagens, o narrador permite que elas mostrem, mesmo que parcialmente, suas próprias incoerências, bem como seus posicionamentos a respeito dos eventos e das vozes de outros.

Assim, as personagens como o Corvo, de “A república dos corvos”, o Azougueiro, de “O pássaro das vozes” e o Doutor Sequerra, de “Ascensão e queda dos porcos-voadores” acabam por compartilhar o papel de ironistas junto ao narrador. O corvo Vicente ironiza principalmente os discursos do sacristão, o Azougueiro lança seu olhar “de alto” e de superioridade ao Comerciante, ao Contabilista e aos entendidos, e o cirurgião vê de forma ridícula o juiz. No entanto, mesmo ao serem mostradas como personagens que preservam e exercitam o senso crítico diante daquilo que presenciam, elas não escapam da ironia do narrador ou das reviravoltas das ações narrativas.

Em “A república dos corvos” e “O pássaro das vozes”, a existência de outros tipos de texto, como a presença transfigurada de um verbete de enciclopédia ou de um manual de pássaros, mostra, por outro lado, a tentativa de questionar um discurso oficial e científico. Aliado a esse procedimento, a presença de figuras como os “entendidos”, ou seja, representantes de um discurso científico e especializado, coloca-se como um questionamento do saber constituído ou ainda como uma reflexão sobre o verdadeiro conhecimento de tais personagens.

Há também uma espécie de paródia ao discurso jurídico no conto “Ascensão e queda dos porcos-voadores”. Na narrativa, os diálogos do juiz com o cirurgião são marcados por lugares comuns ou clichês, os quais são utilizados pelo magistrado para mostrar sua falsa erudição. A ligação entre a linguagem empolada e o evento fora do comum, a aparição dos porcos-voadores, aparece como uma forma de criticar o discurso da autoridade do juiz pela presença dos animais que apenas ele enxerga.

Em “As baratas”, a inserção de trechos de textos ligados à investigação e aos relatórios da polícia política contribuem para a criação de um clima de suspense, como se trouxesse a busca e a vigilância da PIDE para o texto. Desse modo, nessa narrativa, sugere-se a infiltração da PIDE na vida de Kapa, figurativizada também pela presença das baratas.

Em “Lulu”, são recuperados textos dos escritores T. S. Eliot, Doyle e Pessoa em seus heterônimos.

No entrecruzar dos discursos, a paródia firmou-se, então, como um procedimento presente na maioria dos textos selecionados como *corpus* deste trabalho. Assim, os contos “As baratas” e “Lulu” também se relacionam ao eleger esse processo como principal para suas construções. No primeiro conto, tanto a presença implícita do texto *A metamorfose* (2002) quanto do romance *O processo* (s.d.) contribuem para o questionamento indireto da ação da PIDE e ao tratamento dado aos judeus na Segunda Guerra Mundial. Em “Lulu”, as referências aos textos de Eliot e de Bernardo Soares e Álvaro de Campos auxiliam na construção da personagem Alberto Soares ao mesmo tempo em que a citação ao romance *Alexandra Alpha* (1988b) recoloca a questão da criação artística e chama a atenção para o evento, também tocado pelo conto, da Guerra de Angola.

Por outro lado, em “A república dos corvos” e em “O pássaro das vozes” também contemplamos outros tipos de possibilidades de identificação de paródias. No primeiro conto, percebemos a relação entre o texto e o poema “O corvo” de Edgar Allan Poe, além

de se notar uma possível intertextualidade com o conto “Vicente” de Miguel Torga. Na relação entre os dois contos já citados de Cardoso Pires, com leituras presentes no capítulo 2 desta dissertação, ainda se vê o entrecruzar desses com o poema “Perdigão perdeu a pena” de Camões.

A paródia ainda permite que, em alguns contos de *A república dos corvos*, haja uma discussão a respeito da configuração da identidade portuguesa. A retomada e negação da lenda de S. Vicente, no conto que dá título à coletânea, marca textualmente o movimento de aceitação e a tentativa de recusa das imagens de Portugal, vinculadas pelo discurso da tradição.

No entanto, não é apenas pela paródia que se explora a questão da identidade nos contos, ela também se manifesta na focalização de conflitos entre algumas personagens pontuais e uma coletividade. Em “O pássaro das vozes”, o Azougueiro é instigado a repetir as mesmas palavras que seus donos portugueses e, em um primeiro momento, se cala diante deles; depois, ao final da narrativa, passa a repetir os sons dos apitos da fábrica onde é obrigado a viver. Na análise do conto “O pássaro das vozes” entende-se que a voz do Azougueiro indica, em outro nível, as vozes africanas sufocadas na guerra colonialista. Desse modo, a negação de um lugar para o pássaro, também observada no decorrer da narrativa, se configura na recusa de um lugar para a abordagem de questões ligadas à África.

A questão da identidade é tocada em alguns dos contos de forma bastante diferenciada. Além de ser abordada da maneira pela qual ressaltamos no conto “A república dos corvos” e em “O pássaro das vozes”, o problema da identidade é focalizado em “As baratas” e “Lulu”. Em “As baratas”, ele é trazido na construção de uma personagem protagonista, o engenheiro Kapa, que é descrito como um estrangeiro errante e, assim, como um indivíduo que não tem lugar na sociedade em que vive.

No processo que se verifica dentro da narrativa, a personagem tenta fugir do passado violento, do presente conflituoso e de aspectos de sua origem pelo esvaziamento simbólico da casa onde vive. A analogia entre os tempos que marcam épocas de conflitos religiosos, perceptível na ligação entre a casa onde Kapa mora, como refugiado da 2ª Guerra Mundial, e o passado da Inquisição, é constantemente negada pelo protagonista, que pretende com seu isolamento lidar com as perseguições que sofre. Por fim, a própria dúvida quanto ao verdadeiro nome da personagem instala novamente a questão da identidade, já que Kapa aparece então como um ser indefinido.

Em “Lulu”, a questão da identidade é realizada pela focalização do ofício de tradutor de Alberto Soares, colocando esse fato como um dos aspectos que o definem como um “hóspede” da vida dos outros, em sua “visita” à obra de Eliot e outros escritores. A construção da personagem realizada dessa maneira relaciona-se com a transfiguração de heterônimos de Fernando Pessoa tanto na criação do nome Alberto Soares como na configuração de sua personalidade ligada àquela que transparece no texto de Bernardo Soares.

No entrelaçamento dos recursos observados nos contos, identifica-se ainda a presença de caricaturas construídas de formas distintas. Um de seus meios de manifestação se dá pela nomeação das personagens por suas funções ou profissões, proporcionando uma redução delas às atitudes do dia a dia, como ocorre, por exemplo, em “Ascensão e queda dos porcos-voadores” e “O pássaro das vozes”.

Um outro modo de manifestação da caricatura está no fato de algumas personagens se aliarem a motes repetitivos que, ao serem reiterados, produzem o efeito cômico, como ocorre com a galinheira, em “A república dos corvos”, e com Sandra Lulu, em “Lulu”. Manifesta-se também a caricatura por meio da aproximação das personagens humanas a aspectos próprios dos animais. A galinheira e o comerciante são comparados

respectivamente a uma “gata gorda de bigodes assanhados” e a um pássaro falante. O juiz é imaginado como tendo uma cauda de porco devido à presença de um quisto; Sandra Lulu, por seu apelido, lembra-nos um nome dado a animais, e Kapa, por sua marginalização, é desumanizado e descrito a partir de elementos que o assemelham, no final do conto, às baratas. No conto “Lulu”, o soldado ainda é ridicularizado pela ligação realizada entre ele e o cão Duque.

Juntamente com a presença de animais nos contos, percebe-se a relação já apontada pelos críticos entre as narrativas e o termo “bestiário”. Simões (1990, p. 183) e Petrov (2003, p. 47) já definem o livro como um “bestiário nacional português”, parecendo com isso defender a representatividade de cada animal e de cada personagem para a focalização de diferentes aspectos da identidade portuguesa.

Em “Ascensão e queda dos porcos-voadores”, o termo “bestiário” é trazido dentro de uma das reflexões do magistrado, que afirma que todos os seres humanos conteriam em si mesmos uma espécie de bestiário privado como um tipo de “testemunho da criação”. Nesse sentido, e dentro do contexto do conto, o apontamento do juiz indica indiretamente a presença de elementos ou características dos animais nos homens. Em “As baratas”, a idéia de “bestiário” é trazida pelo fato de Kapa se dedicar ao estudo de vários insetos, entre eles, as baratas.

Por fim, pode-se tentar entender a escolha do uso da ironia, da paródia, da sátira, da caricatura, do humor e do cômico como uma forma de caracterização de um discurso feito do desvio e pluralidade de significados nos contos escolhidos como *corpus* desse trabalho. Refletindo sobre o uso desses procedimentos no *corpus* escolhido, percebe-se tanto a impossibilidade de separá-los como a maneira pela qual a interligação entre eles contribui para a construção de um discurso baseado na ocultação, contrariedade e revelação de novos

significados, num tecido textual que parece responder a uma tentativa de criação de uma visão crítica e combativa a respeito dos discursos arraigados sobre a realidade portuguesa.

6. BIBLIOGRAFIA

De José Cardoso Pires

PIRES, J. C. *A república dos corvos*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1988a.

PIRES, J.C. *Alexandra Alpha*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988b.

Sobre José Cardoso Pires

AMBROGI, M. V. B. *A sugestão metafórica na obra de José Cardoso Pires*. São Paulo, 1988, 165f. Tese (Doutorado em Literatura Portuguesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

BARBOSA, M. H. S. *Uma abelha na chuva e Alessandra Alpha: sob o paradigma da paixão*. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 26, n. 1, p. 81-90, mar. 1991.

COELHO, E. P. *A noite do mundo*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1988.

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

D'ALGE, C. Os limites da solidão e do medo nos romances de José Cardoso Pires. *Revista de Letras*, Fortaleza, n. 2, p. 1-5, jul-dez, 1982.

DÉCIO, J. Uma nova faceta da ficção de José Cardoso Pires. *Uniletras*, Ponta Grossa, p. 131-135, dez. 1988.

GOMES, A. C. A ciranda da infelicidade. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 15 jul, 1979, Suplemento Literário, p. 9.

GONÇALVES, A. Em busca da identidade de Portugal. *Minas Gerais*. Belo Horizonte, p. 2-3, 7 out, 1979.

GONÇALVES, V. M. *Mutilados em conspiração*: um estudo da prosa de ficção de José Cardoso Pires. São Paulo, 1979. 121f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Universidade de São Paulo.

GUARANHA, M. F. *Diluição e ironia*: veículos de questionamento metaficcional e historiográfico de *Balada da praia dos cães* de José Cardoso Pires. São Paulo, 1997. 97f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

LEPECKI, M. L. *Ideologia e imaginário*: ensaio sobre José Cardoso Pires. Lisboa: Moraes, 1977.

LOURENÇO, A. A. A arte de ser português. *Jornal de Letras, Artes e Idéias*, Lisboa, 21 a 27 dez. 1987. p. 22.

MELLO, J. de. As funções do narrador em *O Delfim* de José Cardoso Pires. *Colóquio/Letras*, Lisboa, n. 59, p. 30-41, jan. 1981.

MORAO, P. José Cardoso Pires: a portrait “a la José”. *Colóquio-Letras*. Lisboa, p. 159-160, jan/jun, 2002.

NEVES, J. Diálogo com José Cardoso Pires. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 23 abr 1972, Suplemento Literário, p. 3.

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

PETROV, P. O realismo e “os realismos” na obra de Cardoso Pires. *Estudos portugueses e africanos*. Campinas, n. 41, p. 39-49, jan/jun, 2003.

PIRES, A. José Cardoso Pires, um “fabulador” exemplar. *Brotéria*, Lisboa, n. 6, p. 810-816, jun. 1971.

PITERI, S. H. O. R. O corvo na pena de Cardoso Pires. In: BUENO, A. F.; FERNÁNDEZ, (Org). *Literatura portuguesa: história, memória e perspectivas*. São Paulo: Alameda, 2007. p. 217-224.

PORTELA, A. *Cardoso Pires por Cardoso Pires*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1991.

RIBEIRO, L. M. M. *Uma leitura da narrativa breve de José Cardoso Pires*. Disponível em: <[www.filologia.org.Br/viicull/anais/caderno 09-31. html](http://www.filologia.org.br/viicull/anais/caderno%2009-31.html)>. Acesso em: 29 abr 2006.

SEMEAR: número dedicado a José Cardoso Pires, Rio de Janeiro, n. 11, 2005.

SIMÕES, M. G. A ‘república dos corvos’. *Colóquio-letras*. Lisboa, p. 115-116, mai/ago, 1990.

TORRES, A P. Sociologia e significado do mundo romanescos de José Cardoso Pires. In: _____. *Romance: o mundo em equação*. Lisboa: Portugália, 1967, p. 266-313.

VIEGAS, F. J. José Cardoso Pires. *LER*, Lisboa, n. 28, p. 126-135, out 1994.

Geral

AMORIM, S. V. da S. *Guillaume Apollinaire: fábula e lírica*. São Paulo: Unesp, 2003.

ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. Trad. Antonio Pinto de Carvalho. São Paulo: Difel, 1964.

- BARTHES, R. *Mitologias*. Trad. Rita Buongiorno e Pedro de Souza. São Paulo: Difel, 1972.
- BERGSON, H. *O riso*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BOOTH, W. C. *A rhetoric of irony*. Chicago: University of Chicago Press, 1974.
- BOOTH, W. C. Distance et point de vue. *Poétique*, p. 511-524, 1970.
- BRAIT, B. *Ironia em perspectiva polifônica*. Campinas: UNICAMP, 1996.
- CRUZEIRO, M. M. *Eduardo Lourenço: o regresso do corifeu*. Lisboa: Notícias Editorial, 1997.
- DIAS, A .M. Sátira: a sinfonia do contraste. *Revista Tempo Brasileiro*. Rio de Janeiro, p. 13-32, n. 61, abr. jun. 1980.
- DOYLE, S. A. C. *O cão dos Baskerville*. Trad. Rosaura Eichenberg. Porto Alegre: LSPM, 1998.
- DUARTE, L. P. Ironia, humor e fingimento literário. *Cadernos de Pesquisa*. Belo Horizonte, n. 15, p. 55-76, fev. 94.
- _____. Artimanhas da ironia. *Boletim do centro de Estudos Portugueses*. Belo Horizonte, v. 11, n. 13, p. 7-19, jun. 1991.
- DUARTE, O . Ironia: metáfora da dissimulacamação. *Miscelânea*. Assis, v. 1, p. 87-106, 1993.
- ELIOT, T. S. *The complete poems and plays of T. S. Eliot*. London: Faber and Faber, 1973.
- _____. “Gerontion” Trad. de Ivan Junqueira. Disponível em: <<http://centaurodospampas.blogspot.com/2007/09/gerontion-ts-eliot.html>>. Acesso em: 2 jan 2008.

_____. *Prufrock e outras observações*. Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/idade/exclusivo/201004/Eliot/poesias01.pdf>>. Acesso em: 2 jan 2008.

FERNANDO PESSOA MULTIMÉDIA. Cacén: Texto, 1997. 1-CD-ROOM.

FERRAZ, M. L. A. *A ironia romântica*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1987.

FERREIRA, E. Metáfora animal: a representação do outro na literatura. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*. Brasília, n. 26, p. 119-135, jul/dez, 2005.

FERREIRA, R. M. Um parágrafo da história: a caricatura. *Revista do Instituto Histórico Geográfico de São Paulo*, São Paulo, v. 72, p. 31-38, 1975.

FRYE, N. *A anatomia da crítica*. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973, p. 219-235.

FURTADO, F. A. *A construção do fantástico na narrativa*. Lisboa: Horizonte, 1980.

GOTLIB, N. B. *Teoria do conto*. 3ed. São Paulo: Ática, 2002.

GREGORIUS, A. J. F. O mártir São Vicente e sua liturgia (Resumo histórico, exame de textos litúrgicos. Notas e sugestões) Lisboa: Moraes, 1957.

GROMBRICH, E. H. O experimento da caricatura. In: _____. *Arte e ilusão*. São Paulo: Martins Fontes, 1986, p. 289-313.

HODGART, M. *La sátira*. Madrid: Guadarrama, 1969.

HIGUIET, G. *The anatomy of satire*. sl.: Princenton University Press, 1972.

HUTCHEON, L. Ironie, satire, parodie: une approche pragmatique de l'ironie. *Poétique*, Paris, n. 46, p.440-5, avr. 1981.

_____. *Uma teoria da paródia*. Lisboa: Edições 70, 1989

- _____. *Teoria e política da ironia*. Trad. Júlio Jeha. Belo Horizonte: UFMG, 2000.
- _____. *Poética do pós-modernismo*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- IOZZI, A. Para além da paródia: estudo das implicações teóricas da intertextualidade paródica na crítica contemporânea. *Revista de Letras*. São Paulo, n. 36, p. 85-93, 1996.
- JANKÉLÉVITCH, W. *L'ironie*. Paris: Flamarion, 1964.
- KAFKA, F. *A metamorfose*. Trad. Calvin Carruthers. São Paulo: Nova Cultural, 2002.
- _____. *O processo*. Trad. Torrieri Guimarães. São Paulo: Tema, s.d.
- KIERKEGAARD, S. A. *O conceito de ironia*. Trad. Álvaro L. M. Vales. Petrópolis: Vozes, 1991.
- KOTHE, F. Paródia e Cia. *Revista Tempo Brasileiro*. Rio de Janeiro, n. 62, p. 93-125, jul/set. 1980.
- LIMA, A. D. A forma da fábula. *Significação*. Araraquara, v. 4, p. 60-69, 1984.
- LOURENÇO, E. *O labirinto da saudade: psicanálise mítica do destino português*. 4ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1991.
- MACHADO, A. M. e PAGEAUX, D. H. *Da literatura comparada à teoria da literatura*. Lisboa: Edições 70, 1988.
- MELETINSKI, E. M. *Arquétipos literários*. São Paulo: Ateliê, 1998.
- MENEZES, E. B. O riso, o cômico e o lúdico. *Revista da Cultura Vozes*, Rio de Janeiro, v. 68, p. 5-16, 1974.
- MENNUCCI, S. *Humor*. São Paulo: Piratininga, 1934

MUECKE, D. C. *A ironia e o irônico*. Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1995.

_____. *Irony*. London: Methuen, 1973.

_____. Marcas da ironia. *Cadernos Cespuc de Pesquisa*, Belo Horizonte, 1996.

NESTROVSKI, A. *Ironias da modernidade*. São Paulo: Ática, 1996.

OLIVEIRA, J. A. . Em busca da palavra útil: a ironia. *Uniletras*, Ponta Grossa: UEPG, n. 18, p. 93-96, dez 1996.

_____. Ironia eis a questão. *Uniletras*. Ponta Grossa, n. 17, p. 99-110, dez. 1995

PAIVA, M. H. N. *Contribuições para uma estilística da ironia*. Lisboa: Instituto de Alta Cultura, 1961.

PERREIRA, L. A fábula, um gênero de proverbial sabedoria. *Forma Breve*. Aveiro, n. 3, p. 21-32, 2005.

PIRANDELLO, L. *O humorismo*. Trad. Dion Davi Macedo. São Paulo: Experimento, 1996.

POE, E. A. “O corvo” Trad. Fernando Pessoa. Disponível em: <<http://www.insite.com.br/art/pessoa/coligidas/trad/921.html>>. Acesso em: 18 dez 2007.

POETIQUE: l’ironie. Paris: Seuil, n. 36, 1978.

PROPP, W. I. *Comicidade e riso*. Trad. Aurora Fornioni Bernadini e Homero Freitas Andrade. São Paulo: Ática, 1992.

RAMOS, A. M. As fábulas e os bestiários na literatura de recepção infantil. *Forma Breve*, n. 3, p. 169-194, 2005.

SANT’ANNA, A. R. *Paródia, paráfrase e cia*. São Paulo: Ática, 1988.

TODOROV, T. *Introdução à literatura fantástica*. Trad. Maria Clara Correa Castilho. São Paulo: Perspectiva, 1975.

TORGA, M. *Bichos*. 18ed. Coimbra: Gráfica de Coimbra, 1990.

Autorizo a reprodução deste trabalho

São José do Rio Preto, 29 de janeiro de 2008

RACHEL HOFFMANN