

“IMAGENS, INCONSCIENTE, ROMANCE”

LUCIA MARIA MOUTINHO RIBEIRO
Faculdade de Letras - UFRJ

RÉSUMÉ

Les conceptions de signe, allégorie et symbole sont le fondement de cette étude sur les images présentes dans l'oeuvre de l'écrivain portugais contemporain, José Cardoso Pires. Ces images évoquent la sexualité môme aux romans *O anjo ancorado*, *O delfim* et *Balada da praia dos cães*. Cette sexualité s'exprime à travers le bestiaire, caractéristique de cette oeuvre. Et tous ces éléments conduisent à un panorama de la société portugaise sous le totalitarisme salazariste.

Três romances enfeixam este ensaio sobre José Cardoso Pires. São eles: *O anjo ancorado*, *O delfim* e *Balada da praia dos cães*. Ficcionalista português contemporâneo, focaliza os seguintes temas: a denúncia da injustiça social, mas não panfletária nem

moralista nem maniqueísta; a opressão sobre a classe pobre e sobre as mulheres e os meios com que driblam tal dominação; a contradição entre as classes sociais; o trabalho e o trabalhador; o ócio e o lazer; o jogo, o acaso e a linguagem. Alguns desses temas o classificam logo como um escritor neo-realista, muito preocupado, por isso mesmo, com a verossimilhança de seus enredos e personagens, conforme comenta o narrador de um dos romances mais célebres - *O delfim* - sobre o protagonista: “*cumpre-me prestar bem o ouvido às palavras e repeti-las como uma testemunha que vai ditando ao escrivão, fiel à sua consciência e ao seu juramento. Uma testemunha que procura o rigor para não macular covardemente o retrato que se reflecte nele, Tomás Manuel*” (Pires, 1971: 312). A tais características se aliam técnicas de “nouveaux romans” e, nos seus escritos mais recentes, pós-modernas, recobertas de camada simbólica, que merece decifração.

Existe uma contradição imanente na concepção humana do mundo e da vida, sob qualquer perspectiva, seja mítica, religiosa, artística, teórica, filosófica, científica, porque é na dialética entre sujeito e objeto, unidos indissolivelmente, que se chega a um contato com a realidade. A fantasia, a ilusão, a subjetividade, características do sujeito, e o fato de ser a percepção humana limitada por sua natureza podem deformar a apreensão de um objeto, que, ademais, é passível de modificar-se pela concorrência da nossa ação sobre ele (Messer, 1927:22). Conhecer equivale a captar os objetos tais como são? E o que é o objeto? O objeto não é só o palpável, o concreto, o material e o físico. A fantasia e a ficção também são fontes de conhecimento da realidade - objetiva ou subjetiva. A linguagem como mediadora entre homem e mundo é que o enuncia. A linguagem, pois, ao manifestar tanto o real como o imaginário e ao possibilitar tanto o conhecimento da realidade como o da fantasia, não deixará de existir, não deixará de ser linguagem, será verdade, portanto. Quer dizer, o falso é também verdadeiro na medida em que só pode ser pronunciado pela linguagem mediadora e intérprete da realidade, segundo suas próprias convenções, que, por sua vez, não deixam de ser falsidade. Se se chamasse homem de cavalo quem haveria dizer que estava errado ou era falso? Será que só a linguagem que reproduz a verdade é que é linguagem? E a linguagem que reproduz o que é falso não é linguagem? E o que pertence à linguagem falsa é falso? Não, embora o signo não seja o mesmo que o objeto que

designa (Platon, 1961:51). Essa questão se resolve contemporaneamente com os conceitos lingüísticos de enunciado e enunciação. O primeiro corresponde ao objeto e à possibilidade de atualização deste pela língua e o segundo, ao envolvimento do sujeito nesse processo (Dubois, 1969: 100). Ora, o exame científico de um objeto não tem mais valor do que uma fantasia a respeito dele, porque ambos se servem do signo para dizê-lo, porque correspondem ambos a um enunciado, produto de uma enunciação. Assim, sucessivamente, um discurso remete a outros discursos e, por isso, admite mais de uma interpretação.

A alegoria terá fracionado o mundo e isolado o objeto do seu contexto para fazê-lo significar. Cifrada e oculta, para expor o que a história omite, deve ser desvendada. Ao denunciar a opressão, o artista explora o seu caráter plástico, hiperbólico, caricatural e prosopopeico. Não foi por acaso depreendida no espaço cênico do drama. Fundamentada na fragmentação e na ruína (Benjamin, 1984:210), isto é, nos processos de recorte e seleção, a alegoria define a obra de arte como ficção, porque preenche o vazio que os fatos deixaram (Kothe, 1976:42). Essa concepção privilegia, pois, o caráter visual e mimético da representação artística. E o conceito de mimese, nessa perspectiva, supõe tanto a imitação quanto a deformação da realidade na ficção. A narrativa fílmica, por exemplo, embora nos pareça a mais verossímil, por utilizar simultaneamente linguagem, som, imagem e movimento, pode tirar proveito da carga semântica do objeto até ao exagero. Os planos e seqüências se sucedem, cortando o real, fazendo

dele um telefone, um rosto, um corpo pela metade, uma paisagem, um céu azul, à medida que a câmera privilegiar determinado objeto em detrimento de outro. A associação de idéias, suscitada pela justaposição de imagens, muitas vezes desconexas, é que lhes trará sentido (Lotman, 1978:84). Nossos olhos só enxergam o que se encontra diante deles, nossa imaginação, porém, se incumbem de suprir a ausência. O leitor da alegoria é um produtor de sentidos, devido ao seu caráter polissêmico, pois "a ambiguidade, a multiplicidade de sentidos, é o traço fundamental da alegoria" (Benjamin, 1984:199). Por outro lado, o cinema de hoje, com a alta tecnologia e os efeitos especiais, nos permite visualizar, ouvir e sentir em reproduções miméticas incrivelmente verossímeis as imagens mais fantásticas, que não existem senão na nossa imaginação, dando-lhes vida. Aí a indústria e a técnica prestam serviço à todo-poderosa fantasia.

A obra de arte é falsa, sim, e em sendo falsa é verdadeira, pois é na conexão entre verdade e mentira que ela sobrevive. Isso é que lhe confere o estatuto de ficção. Significante, alegoria e obra de arte baseiam-se, logo, na convergência entre o verdadeiro e o falso, entre real e irreal...

Enquanto a alegoria tem sua marca histórica, o símbolo é atemporal, embora apresentem características comuns e até mesmo se confundam.

A condição para a existência do símbolo é não ser o que representa, de modo que só será reconhecido em relação à estrutura de que faz parte (Lemaire, 1979:100). Paradoxalmente, essa fratura é que lhe autoriza um poder de significação bem amplo.

Fruto da convenção, a palavra, enquanto símbolo que é, reverbera, não só por alusão homófona, mas por ecoar através de textos, povos, tempos. Ela se relaciona intimamente à heráldica do nosso comportamento, sonhos, aspirações, doenças, e, por isso mesmo, estabelece um elo indissolúvel entre linguagem e ser (Quilligan, 1979:98). Assim, o plano literal, sintagmático e presente de um discurso só será percebido mediante a penetração no metafórico, paradigmático e ausente.

Alegoria, símbolo e signo se assemelham - e diferem - enquanto níveis de simbolização. Os dois primeiros se processam num plano mais visual (o das coisas); o terceiro num plano mais abstrato (o das palavras que designam as coisas). O signo no texto se configura como um meta-símbolo. Adiantemos um exemplo a ser explorado mais tarde: o significante /*delfim*/ do romance que tem esse nome remete ao animal que, por sua vez, remete a um outro significado e abarca ainda uma gama imensa de significações.

Esta leitura, portanto, assume o conceito de cadeia significante (Lacan, 1968:268) como garantia para a recorrência a arquétipos, mitos e ritos que o símbolo cardosiano evoca. Quer dizer: de posse dessa visão, o falante é que imprime ao significante o significado que lhe quiser dar e, assim, ela justifica associações ainda que aparentemente arbitrárias.

O arquétipo se acha em "*resíduos arcaicos*" ou "*imagens primordiais*" que se manifestam na fantasia de todos nós através de figurações simbólicas (Jung, 1977:69). O mito relata lendas que persistem em toda

língua, em todo falante e em toda cultura (Lévi-Strauss, 1977:230). O rito, como representação sagrada, irmana o homem à natureza e o conserva ligado a tempos imemoriais, por mais distantes que estejam (Frazer, 1982:16). O mito se desenrola numa narrativa, enquanto o rito guarda o gesto teatral. E o arquétipo suscita imagens que se encontram em mitos, ritos, sonhos, escritos, representações pictóricas ou escultóricas nas igrejas, nas casas, nas ruas, nas paredes, nos muros, nos desenhos infantis, grafitos, utensílios, roupas, ornamentos, no cotidiano, enfim. Além disso, uma noção remete à outra - símbolo, arquétipo, mito e rito se contêm.

O símbolo se revela, pois, numa palavra, num nome, numa imagem, num logotipo, num objeto, num gesto, num olhar, num movimento, num ritmo, num som, numa rima, num radical, numa sílaba, num fonema, numa letra. Um significante engendra o outro, o que possibilita associações livres e dá ao leitor direito de elucubrar, como incita o próprio romancista, no ensaio "*Memória descritiva*", provocando o nosso "*instinto*" e nossa "*cumplicidade*" para explorar as "*virtualidades duma narrativa*" e recriá-la, prolongando-a a "*uma nova luz*" (Pires, 1977a:142).

A magia polissêmica das palavras e as possibilidades de vínculo ou deformação da realidade na ficção inspirarão a análise da obra em apreço, cujos símbolos serão decifrados não só no âmbito da sua sintaxe, mas também no de outras narrativas que nesta repercutem. Por isso, o trabalho terá a aparência de uma arquitetura de histórias, montada com as citações de Cardoso e remissões a outros livros, de maneira que a

interpretação se configure como um jogo entre textos: "*A alegoria, portanto, é uma técnica contrapontística*" (Frye, 1973:93).

Ouçamos a "*oratória das espécies*" (Pires, 1971:296), pois esse motivo é que nos conduzirá pela via de leitura intertextual que propusemos. Os animais profusamente sinalizados nos romances ***O anjo ancorado***, ***O delfim*** e ***Balada da praia dos cães*** denotam que o relacionamento dos casais que os protagonizam vem pontuado de dúvidas, anseios, desencontros, incomunicabilidade, impulsos: "*os animais selvagens são empregados para representar a libido, uma força temida pelo ego e combatida por meio da repressão*" (Freud, 1980:XV, 186). Como um aviso anunciam o conflito da trama: "*Cada homem carrega dentro de si o seu bestiário privado*" (Pires, 1988:7). Essa técnica muitíssimo usada em cinema confirma o aspecto visual, plástico, cromático, envolvente, dinâmico e cinético da narrativa cardosiana.

Se Alexandra Kolontai, Simone de Beauvoir, Carmen da Silva, Shere Hite, Sócrates Nolasco, Elizabeth Badinter, entre outros, têm refletido sobre os direitos da mulher e os do homem, os personagens da ficção de Cardoso Pires, desde a estréia em 1949, com ***Caminheiros e outros contos*** e ***Histórias de amor***, de 1950, engendram dialeticamente a eterna guerra entre os sexos.

O espaço de ***O anjo ancorado*** (doravante AA) se circunscreve a São Romão. Apesar de litorânea, na aldeola não há pescadores, muito menos eletricidade. O mar bravo só comporta "*traineiras armadas de radar das empresas de Peniche*" (AA:40).

A população local passa fome. Este é o mesmo dilema dos gafeirenses de **O delfim**. Os personagens são marcados pelo ócio: ou porque pertencem à classe elevada ou porque não têm emprego. A sofisticação de João e Guida, protagonistas de *AA*, se choca com a simplicidade do lugarejo: “São *Qualquer Coisa*” (*AA*:9), dissera João. O tempo da narrativa é tão escasso quanto a escassez de recursos estilísticos próprios da produção artística da década de 50, quando o livro é lançado em 1958: “nouveau-roman”, “nouvelle vague”, bossa nova, cinema novo, “cool jazz”. O tempo no romance se resume a um passeio, “*num dia de abril de 1957, pela hora da tarde*” (*AA*:9). Dois “flash-backs” reproduzem um passado recente, quando se conheceram João e Guida numa festa, e um passado remoto de dez anos atrás - João estudante, politizado e burguês, dividido entre existencialismo e socialismo. Vários planos dão conta de ações simultâneas: Guida à beira-mar, João submerso em pesca submarina, um velho caçando um perdigoto, uma menina fazendo renda. O narrador revela simpatia por Guida, angustiada, solitária, unhas roídas, fumando. Seu íntimo conhece bem e reproduz em foco interno (as mulheres têm vida interior, sim), mas censura João, que, individualista, despreza a amiga para pescar, devidamente apetrechado de seus arpões: “*podem representar o órgão masculino / ... / facas, punhais e lanças*” (Freud, 1980:V, 377). A aridez da praia abandonada compõe o cenário da solidão de Guida e da pobreza dos habitantes, em oposição ao mar piscoso, espaço masculino dos equipamentos de pesca e das traineiras. A dicotomia entre a

renda de Peniche - “*sinal caprichoso envolvido num papel*” (*AA*:30), signo do trabalho artesanal feminino - e o carro e os equipamentos de João, símbolos da audácia masculina, é flagrante. O texto com isso denuncia a contradição entre homens, mulheres e classes sociais.

No Jaguar do protagonista de **O delfim** (doravante *D*) Tomás Manuel de Palma Bravo, seu “*pênis de aço*” (Pires (1977:195), viajam sexo, desmandos e poder. Neste romance, carro, delfim e enguias: “*l’anguille / ... / a gardé une connotation sexuelle dans l’argot moderne /.../pour désigner le pénis*” (Chevalier & Gheerbrant, 1982:45), falicamente, se opõem à passiva inquietude da mulher, que se distrai fazendo malha na máquina de tricô, só para passar o tempo, a televisão ligada, sem som. O enredo tece as várias versões de um crime passionnal nunca esclarecido e sem testemunhas, protagonizado pelo triângulo amoroso composto dos elegantes patrões, Maria das Mercês e Tomás Manuel de Palma Bravo, e Domingos, o hábil empregado maneta. O relacionamento do casal, que detém o poder econômico há várias gerações na aldeia que habita, encarna os preceitos marialvas, quer dizer, conservadores, retrógrados, provincianos e machistas, próprios do povo português. Dissecados por Cardoso Pires no ensaio de 1960 intitulado **Cartilha do Marialva**, tais preceitos esclarecem o comportamento do protagonista, engenheiro agrônomo, marido e patrão Tomás Manuel. Um narrador de primeira pessoa, personagem que vai à Gafeira todos os anos durante a temporada de caça e frequenta a casa Palma Bravo, nos conta

essa história recheada de suposições, dúvidas, indagações, comentários mal-dosos, inquéritos, pistas, processos, índices, versões, ditos populares, escândalo, mistério, cercados por uma lagoa, um pântano, nevoeiro, cães, que nos lembram **O cão dos Baskervilles**, uma aldeia velhíssima e tradicionalíssima e seus habitantes típicos. Cabe ao leitor, na posição de um detetive como nos romances policiais, decifrar o enigma. Ou não o decifrar, é claro, se preferir enveredar por outro tipo de interpretação.

O fantasma da esterilidade ronda o casal Palma Bravo, especialmente Maria das Mercês, a esposa, “a dona da lagoa” (D:155). “MULHER INABITÁVEL” (D:139), se não foi fecundada, isso não quer dizer que a deficiência seja dela e não do marido. A narrativa a associa à romãzeira, símbolo da fertilidade feminina: “*au Gabon, ce fruit symbolise la fécondité maternelle*” (Chevalier & Gheerbrant, 1982:485). A própria imagem da fruta remete à genitália feminina, redonda, rosada e com uma pequena crista acima:

Na brancura de uma folha de papel (que é indiscutivelmente um território de sedução, um corpo a explorar), no centro e bem ao alto, planta-se a frase. Ela apenas, o título, como um diadema de dezassete letras. Só depois é que virá a homenagem (com ou sem dedicatória: “Maria das Mercês, 1938-1966”), inteiramente preenchida por uma romãzeira em flor que há no quintal da Pensão. E será um desenho meticuloso todo feito de articulações, por meio de folhas recortadas, cada qual com o seu pensamento.

A romãzeira está brava, assaltada por legiões de formigas. Apesar disso, cabe-lhe a homenagem, porque nesta época do ano e nesta desolada terra, é a única exclamação da Natureza. / ... / É um cântico de vermelho exposto ao sol outonal, esta

árvore, e sustenta nos braços cor de cobre toda uma abóbada de chagas em alegria. Tem para finalizar, a inestimável utilidade da beleza / ... /.

Um elogio da esposa maninha não se defende com facilidade, e menos ainda com alegorias de amor. Mas, e os homens maninhos? Não há lugar para eles, os homens maninhos, nos imparciais compêndios populares por onde se guiam Velhos e Batedores? Donde vem o mal que impede os frutos? Da esposa inabitável ou da semente que não tem força para viver dentro dela? De ambos? Caso a apurar. A excelentíssima classe médica é que devia pronunciar-se. (D:139-140)

Se acreditarmos na força do símbolo para o qual o romance sinaliza Maria das Mercês, deduzimos que o marido é que é infértil e não o aceita como bom português machista e marialva. Porque Maria das Mercês, apesar do nome, não recebeu a graça de ser mãe, deve ser banida pelo mal que no útero carregaria. Mas o relato permanece no terreno das suposições. Nada se pode afirmar quanto aos fatos ali passados, o narrador de D não é onisciente, não domina os personagens. Curioso, palpiteiro e intrujão, só reporta o que ouve, vê, observa, anota, lembra, conjectura, deduz, imagina, inventa. O título, entretanto, confirma o caráter altamente sexualizado da narrativa. Demonstremo-lo: 1- Mamífero cetáceo, o famoso golfinho; 2- Monstro que tinha a parte superior em forma de mulher e a inferior em forma de serpente; 3- Título dado aos antigos soberanos do Delfinado, o qual, com a cessão desse feudo à coroa francesa, passou para os herdeiros do rei da França, conforme consigna o dicionário. Indubitavelmente a ironia e o amargor do texto o ajustam ao terceiro de forma mais flagrante, pois o delfim ou herdeiro nunca existiu para os Palma

Bravo da última geração. Os dois primeiros sentidos, golfinho e monstro, metade mulher, metade serpente, contêm a conotação sexual. O delfim surpreendentemente é símbolo do útero que Maria das Mercês traz em seu corpo de mulher, mas não a torna mãe: “*Jung aproxima a etimologia grega de **delphis**, o delfim, e de **delphus**, o útero, e lembra que o tripé délfico, **delphinis**, repousava sobre três pés em forma de delfins*” (Durand, 1984: 245). Outra fonte corrobora que, no mito da primeira fase grega, o delfim é entendido como o símbolo da capacidade do mar de parir e gerar crianças, porque é um animal marítimo cuja fêmea tem útero, cujo radical em grego é **delf** (Jacobi, 1986: 102), e é mamífero (Durand, 1984: 245). Por antífrase, este apelido, entre outros que o narrador atribui ao protagonista, “*o delfim*”, e o nome da “*senhora da lagoa*” (D: 197), Maria das Mercês, traduzem, ou melhor, sintetizam o conflito muito bem. A imagem do delfim é mesmo polissêmica. Ela lembra ainda o triângulo amoroso (que o romance também retrata): “*No dizer dos Shipaia (M247b), os delfins descendem de uma mulher adúltera e seu amante assim transformado pelo marido - outrora criança maltratada - quando os descobre colados um ao outro em consequência de um coito prolongado*” (Lévi-Strauss, 1966: 169), como na cena da relação sexual de dois cachorros que não se desprendem, sinalizando para o prazer intenso de Mercês e seu amante. Segundo a língua ferina do Cauteleiro do lugar, esse teria sido o motivo das mortes dos amantes ou a sua punição. A mulher, “*animal portador dos demônios uterinos*” (Pires, 1973: 46), deve ser castrada. O sexo de

Mercês, que teria sido muito bem explorado pela única e precisa mão, “*mão arguta*”, “*mão controlada*”, do amante e empregado Domingos, incomoda, por isso os amantes devem ser eliminados. “*O mal é bom e o bem cruel*”, Caetano Veloso. Reza a **Cartilha do Marialva** que a “*maldição do útero*” (Pires, 1973: 49) deve ser extirpada. Durante a caçada o marido traído mata um casal de adéns, assim como morrerá o casal de amantes: as aves prenunciam o destino, observavam-no os romanos nos céus. A enguia que se pesca na lagoa também alude à simbologia sexual por ser um peixe serpentiforme: “*/e/ntrre símbolos sexuais masculinos / ... / situam-se certos répteis e peixes e, acima de tudo, o famoso símbolo da cobra*” (Freud, 1980: V, 369). Fugidia, a enguia, no romance, também sugere dissimulação, engano, urdidos pela senhora e o criado durante o jogo da traição. Por outro lado, a destreza do serviçal Domingos é muito enfatizada no romance, mesmo servindo-se apenas de um gancho. Figura recorrente na ficção cardosiana, o mutilado - mediador entre vida e morte - representa mudança, revolução (Ribeiro, 1989: 81): a revolução que se teria operado no corpo da mulher solitária (quem sabe gravidez?), a revolução provocada com a fuga do Engenheiro, que trouxe a libertação do jugo da família Palma Bravo e a consequente transferência da posse da lagoa para a comunidade.

Balada da praia dos cães (doravante BPC), romance político, policial e histórico, lançado em 1982 com a intenção de exorcizar o terror e os fantasmas do salazarismo, também evoca os mais longínquos arquétipos e segue:

" *trilhas pelas quais passou toda a humanidade nos períodos mais antigos da civilização - trilhas de cuja continuada existência em nossos dias, sob o mais diáfano dos véus, encontram-se provas em usos linguísticos, superstições, costumes*" (Freud, 1980:369, v.V).

A Revolução dos Cravos abre ao autor os arquivos dos autos sobre um sonho de derrube do regime nos idos de 1960 a 61. Do grupo fazem parte o Major Dantas Castro, fugido da prisão devida a um movimento fracassado, o Cabo Barroca, o arquiteto Fontenova e a jovem Mena. Isolados nos arredores de Lisboa, na chamada Casa da Vereda, são vencidos pelas próprias fantasias, que redundam em assassinato. Mas na versão do romance, o protagonista é o investigador do caso, o Chefe Elias Santana, ao tentar recompor o passado da vítima (o Major), através de inquéritos à amante deste.

O Lagarto Lizardo traduz o onanismo e a atração de Elias por Mena, pois "*entre símbolos sexuais masculinos /.../ situam-se certos répteis*" (Freud, 1980:186, v.XV). Além do interrogatório, ele não tira da cabeça uma pulseirinha que Mena usa no tornozelo e que, por extensão, pode ser remetida ao portajóias, enquanto "*símbolo dos genitais femininos*" (Freud, 1980:187, v.XV).

Além de fetiche para Elias¹, a imagem obsidiante da tornozeleira de Mena, mulher bela, maquiavélica e nada submissa, confirma a sua intenção de seduzir sempre:

Pelas fotografias apreendidas na busca da polícia ao apartamento de Mena, Elias adivinha esse corpo. Um

corpo sumptuoso; e todo no concreto, cada coisa no seu lugar. Admira-o em particular numa foto em que ela aparece em bikini num relvado de piscina com um friso de pavões ao fundo - e era uma verdade, aquele corpo (BPC:14).

De modo que cada vez que o chefe de brigada se lembra da foto pensa: mulher em fundo de aves. Uma mulher escoltada por aves de palácio (só mais tarde saberá que ela usou uma corrente de ouro no tornozelo como as aves reais /.../), é assim que Elias a conjectura aqui em viagem, ou no seu gabinete da Judiciária, ou em casa na companhia do lagarto confidente (BPC:36).

A morte do major Dantas se deveu ao seu poder de sedução, pois foi ela que induziu os companheiros a matarem o major, que se neurotizava cada vez mais com as linhas sublinhadas que ela teria marcado no livro do cabo (*O lobo do mar*) e com o clima de sexualidade que ela criava com o arquiteto. Subrepticamente, dissimuladamente, ela articulou dados para escapar da situação sufocante, paranóica, imposta pelo amante. Assim agiriam certas mulheres para se defender: fingindo-se de fracas, usam a famigerada "fragilidade feminina" como instrumento de sobrevivência. Ou o major os matava ou matavam-no a ele.

A paixão de Elias por Mena, que ele não pode expandir e o excita, se patenteia simbolicamente no cultivo de uma longa unha do dedo mindinho que, por extensão, leva-nos à imagem da lima de lixar, "*comparável a uma ereção /.../ por causa do esfregar para cima e para baixo*" (Freud, 1980:V,377). Relevemos algumas passagens sugestivas do

tenha relação atribuível com a pessoa que ele substitui e, de preferência, com a sexualidade dessa pessoa (p. ex., uma peça de vestuário ou de roupa íntima) (Freud, 1980: 178, v.VII).

1. /Fetiches são/ substitutos inadequados para o objeto sexual /.../.O que se coloca em lugar do objeto sexual é alguma parte do corpo (tal como o pé ou os cabelos) que é, em geral imprópria para finalidades sexuais, ou algum objeto inanimado que

texto:

Presente nos autos e em figura própria Elias Santana, Chefe de Brigada. Indivíduo de fraca compleição física /.../. No aspecto exterior nada de particular a registar como circulante do mundo em geral a não ser talvez a unha do dedo mínimo que é crescida e envernizada, unha de guitarrista ou de mágico vidente (BPC:133).

Mena. Os braços erguidos alteiam-lhe os seios que parecem soltos e estão mesmo (sem soutien, pela maneira de descair do pull-over) /.../. O chefe de brigada tira um limpa-unhas do bolso num movimento paciente.

/.../

Elias espalma a mão para apreciar a unha gigante. Roda-a à contraluz como se fosse um diamante, mira-a e admira-a /.../.

Mena acende um cigarro, mais um. A unha. Aquele estilete, aquela fantasia macabra. /.../ Ele trabalha-a aplicadamente /.../. Apura-a, passa-lhe gume, esfrega-a na manga do casaco a levantar-lhe brilho (BPC: 129)

Quer dizer, durante o inquérito, frente a frente com Mena na prisão, parece o personagem se servir da unha para controlar o impulso sexual, ou mesmo transmiti-lo através desse gesto. Essas imagens recorrentes também foram focalizadas no filme de José Fonseca e Costa, inspirado no romance. Realizado em 1987, em co-produção portuguesa e espanhola e com o mesmo título do livro, explora, com insistência, lagarto, tornozleira e unha, como índices evocadores da trama. Será que Cardoso Pires sabia disso?

Como nos sonhos, a sexualidade - reprimida -, muitas vezes, se manifesta, na narrativa de José Cardoso Pires, através de imagens de bestiário (peixes, cães, lagarto, pertinentes aos romances abordados aqui)

e de gestos metonímicos (o de lixar as unhas, por exemplo).

A impregnação simbólica no caráter histórico da ficção cardosiana faz do texto o emblema de um tempo, um tempo de opressão. Além de refletir as constrições sociais, políticas e sexuais, próprias da sociedade portuguesa sob o regime salazarista, tal camada simbólica representa recurso estilístico eficaz para veicular uma sexualidade latente, pulsante, mascarada, porém, e não afetar a elegância da sua prosa. Os símbolos denotam, pois, o quanto uma narrativa altamente sexualizada engendra junto com ela a memória de uma época.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BENJAMIN, W. (1984). *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense. (tradução de Sérgio Paulo Rouanet)
- CHEVALIER, J. & GHEERBRANT, A. (1982). *Dictionnaire des symboles*. Paris: Robert Laffont, Jupiter.
- DURAND, G. (1984). *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris: Bordas.
- FRAZER, J. G. (1982). *O ramo de ouro*. Rio de Janeiro: Guanabara. (tradução de Waltensir Dutra)
- FREUD, S. (1980). *Edição standard das obras psicológicas completas*. Rio de Janeiro: Imago. (Jaime Salomão, org.; tradução de José Octávio de Aguiar Abreu)
- FRYE, N. (1973) *Anatomia da crítica*. São Paulo: Cultrix. (tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos)
- JACOBI, I. (1986) *Complexo, arquétipo, Símbolo na psicologia de C. G. Jung*. São Paulo: Cultrix. (tradução de Margit Margincic)

- JUNG, C. et al. (1977) *O homem e seus símbolos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. (tradução de Maria Lúcia Pinho)
- KOTHE, F. (1976) *Para ler Benjamin*. Rio de Janeiro: Francisco Alves.
- LACAN, J. (1968). *A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud*. IN: J. P. COELHO (Org.) *Estruturalismo, antologia de textos teóricos*. Lisboa: Portugalica. p. 257- 288. (tradução de Antônio Ramos Rosa)
- LEMAIRE, A. (1979) *Jacques Lacan, uma introdução*. São Paulo: Campus. (tradução de Durval Checchinato)
- LÉVI-STRAUSS, C. (1970) *Antropologia estrutural*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro. (tradução de Chaim Samuel Katz e Eginardo Pires)
- _____. (1966) *Du miel aux cendres*. Mythologiques **. Paris: Plon.
- LOPES Jr, F. C. (1989). *El beso de la mujer araña, Stella Manhattan e Balada da praia dos cães: estudos de crítica da cultura*. Rio de Janeiro: PUC /Tese de Doutorado em Literatura Comparada, 314 f./
- LOTMAN, Y. (1978) *Estética e semiótica do cinema*. Lisboa: Estampa. (tradução de Alberto Carneiro)
- MESSER, A. (1927) *El realismo crítico*. Madrid: Revista de Occidente.
- PIRES, J. C. (1983) *Balada da praia dos cães*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- _____. (1973) *Cartilha do Marialva*. Lisboa: Moraes.
- _____. (1977a) *E agora, José?* Lisboa: Moraes.
- _____. (1977b) *O anjo ancorado*. Lisboa: Moraes.
- _____. (1981) *O delfim*. Lisboa: Moraes.
- 120 PLATON. (1961). Cratyle. IN: *Oeuvres complètes*. T. V. Paris: Les Belles Lettres (tradução de Maurice Croiset, Alfred Croiset, Léon Robin)
- QUILLIGAN, M. (1979) *The language of allegory*. Ithaca, London: Cornell University, Andrew W. Mellon Foundation.
- RIBEIRO, L. M. M. (1989). *A decifração da narrativa cardosiana em O burro-em-pé*. Tese de Doutorado em Literatura Portuguesa. UFRJ Faculdade de Letras.