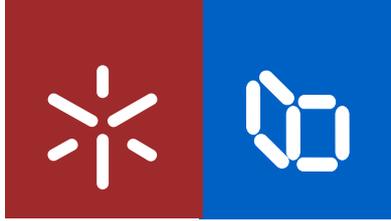




Universidade do Minho
Instituto de Letras e Ciências Humanas

Bárbara Isabel Lourenço Machado

*As pessoas têm existências
intermitentes: a morte em três romances
de Dulce Maria Cardoso*



Universidade do Minho

Instituto de Letras e Ciências Humanas

Bárbara Isabel Lourenço Machado

***As pessoas têm existências
intermitentes: a morte em três romances
de Dulce Maria Cardoso***

Dissertação de Mestrado

Mestrado em Teoria da Literatura e Literaturas Lusófonas

Trabalho efetuado sob a orientação da

Professora Doutora Rita Patrício

Declaração

Nome: Bárbara Isabel Lourenço Machado

Endereço eletrónico: barbara.machado93@gmail.com Telefone: 916176230

Número do Bilhete de Identidade: 14430260

Título dissertação: *As pessoas têm existências intermitentes: a morte em três romances de Dulce Maria Cardoso*

Orientadora: Professora Doutora Rita Patrício

Ano de conclusão: 2017

Designação do mestrado: Mestrado em Teoria da Literatura e Literaturas Lusófonas

É AUTORIZADA A REPRODUÇÃO INTEGRAL DESTA DISSERTAÇÃO APENAS PARA EFEITOS DE INVESTIGAÇÃO, MEDIANTE DECLARAÇÃO ESCRITA DO INTERESSADO, QUE A TAL SE COMPROMETE;

Universidade do Minho, ___/___/_____

Assinatura: _____

Agradecimentos

Realizar uma tarefa desta natureza requer muito apoio, entusiasmo e força de vontade. Apesar da sua realização depender inteiramente de nós próprios, o sucesso da mesma convoca várias pessoas. Reservo, portanto, de uma forma muito especial, este espaço para agradecer aqueles que me acompanharam durante este percurso e, sem os quais, nada seria possível.

Agradeço à minha orientadora, Dr.^a Rita, por todo o apoio e compreensão, pela transmissão de conhecimentos, pela preocupação constante, pelo esforço e, principalmente, pela amizade.

Agradeço à Odete pela amizade, pela paciência e, sobretudo, pela compreensão.

Agradeço à Daniela por todo o carinho, ouvindo os meus queixumes pacientemente.

Agradeço ao Filipe pelo amor incondicional, por todas as palavras de coragem e de incentivo e por me mostrar que, com empenho, tudo é possível.

Agradeço à minha Irmã por me ter inculcido o gosto pela literatura e por ser um exemplo de força e de sabedoria.

A ti Pai porque mesmo nos momentos mais difíceis, tens sempre uma palavra e um abraço amigo, porque me amas incondicionalmente e porque juntos somos melhores e mais fortes.

A ti Mãe, porque és uma guerreira. Porque me ensinas a lutar pelos meus sonhos e a ser melhor todos os dias. Obrigada por fazeres de mim a pessoa mais feliz do mundo e por projetares em mim o melhor de ti.

A ti Tia, dedico-te todo o meu sucesso. Apesar de não estares comigo, sinto que me acompanhas todos os dias. Foste, és e sempre serás o motivo desta grande reflexão acerca da vida. Nunca te esquecerei.

A ti João, que nos deixaste cedo demais. Espero que estejas feliz e em paz.

Resumo

A presente investigação tem como objetivo uma análise crítica de três romances de Dulce Maria Cardoso, *Campo de Sangue* (2002), *Os meus sentimentos* (2005) e *O chão dos pardais* (2009), de modo a evidenciar a presença da morte enquanto acontecimento físico e não físico.

Primeiramente, analisar-se-ão os elementos narrativos tais como os títulos, espaço e tempo, que ajudam na construção da mundividência da morte. Em seguida, será estudada a ocorrência física da morte em determinados personagens, sobretudo, os protagonistas. O suicídio também constitui uma fonte de interesse, não só por significar um outro tipo de morte, mas por acarretar intenção e premeditação.

Naturalmente, o corpo constitui um núcleo fundamental desta investigação enquanto reflexo da intermitência. A morte será, portanto, analisada sob a perspetiva do corpo grotesco e do corpo belo.

No seguimento do estudo do corpo, irei analisar de que forma a solidão, o silêncio e a família contribuem para uma imagem ou estado de morte.

Por fim, traço o perfil de três personagens que, ao contrário das restantes personagens que incorporam uma ideia de morte, representam, à sua maneira, uma possibilidade de vida.

Em suma, esta investigação pretende contribuir para a leitura de Dulce Maria Cardoso, sobretudo a partir do tópico da morte nos três romances em questão.

Abstract

The following research aims at a rigorous and critical analysis of three novels by Dulce Maria Cardoso, *Campo de Sangue* (2002), *Os meus sentimentos* (2005) e *O chão dos pardais* (2009) in order to indicate the presence of death as both a physical and non-physical event.

Firstly, the narrative elements, such as titles, space and time, that help in the construction of the world of death will be analysed. Secondly, the physical occurrence of death in certain characters, especially the protagonists will be verified. Suicide is also a source of interest, not only it implies another type of death, but because it entails intention and premeditation as well.

Naturally, the physical body constitutes an essential core of this investigation as a reflection of intermittency. Therefore, death will be investigated from the perspective of the grotesque and the sublime bodies.

Following the study of the body, the manner in which loneliness, silence and family contribute to an image or state of death will be analysed.

Lastly, the profile of three characters that, unlike the other characters that incorporate an idea of death, represent a possibility of life of its own.

In summary, this research intends to propagate Dulce Maria Cardoso as a writer, especially studying death in the three novels in question.

Lista de abreviaturas das obras analisadas

CS – Cardoso, Dulce Maria. (2002). *Campo de Sangue*. Alfragide: Edições ASA.

MS – Cardoso, Dulce Maria. (2005). *Os meus Sentimentos*: Lisboa: Edições tinta-da-china.

CP – Cardoso, Dulce Maria. (2009). *O chão dos Pardais*: Lisboa: Edições tinta-da-china.

Índice

Agradecimentos.....	iii
Resumo	v
Abstract	vii
Lista de abreviaturas	ix
1. Introdução	1
2. A morte presente	7
2.1 Títulos e epígrafes	7
2.2 Tempo	10
2.3 Espaços	13
2.4 Três protagonistas, três modos de narrar a morte	19
2.5 Outras mortes	20
2.6 O suicídio.....	28
3. A vida ausente	33
3.1 Representações do corpo	33
3.1.1 O corpo grotesco	34
3.1.2 O corpo belo.....	42
3.2 Existências Intermitentes	45
3.2.1 “A história de um filho que nunca perdoou o pai”	46
3.2.2 “Não existimos para além destes ecrãs”	52
3.2.3 “Silêncio, nem uma voz, nem um bater de asas, silêncio”	60
3.3 Três personagens, três modos de narrar a vida.....	69
4. Conclusão.....	75
5. Bibliografia.....	79

1. Introdução

sempre me entristeceram as árvores que ficam a morrer de pé, ainda sonham com as primaveras seguintes quando lhes colam nos troncos, árvore para abate, ainda sentem o peso dos ninhos e o vento dos pardais em voo, entristecem-me as árvores mortas que esperam viajantes que lhes fogem, ninguém gosta da sombra da morte (MS: 15)

A presente dissertação, como o próprio título indica, tem como objetivo analisar a presença da morte em *Campo de Sangue*, *Os meus sentimentos* e *O Chão dos Pardais*, de Dulce Maria Cardoso. Escritora portuguesa contemporânea, “ainda não é um nome familiar para muitos leitores. No entanto, há quem a considere “genial” (Urbano Tavares Rodrigues *apud* Marques, 2013: 315). A sua obra compreende quatro romances, dois contos e um conto infantil, estando traduzida e publicada em mais de uma dezena de países. Apesar do seu talento ser reconhecido maioritariamente a nível internacional, Dulce Maria Cardoso tem sido considerada uma das escritoras mais importantes do panorama nacional. Cada romance, na sua diversidade, vai corroborando a excecionalidade e a dinâmica da escrita de Dulce Maria Cardoso. Como refere Alleid Ribeiro Machado (2014: 96) “Dulce Maria Cardoso é uma mulher que transforma o sentimento de mal-estar em ficção”. A sua produção narrativa procura evidenciar o que há de mais caótico na época em que vivemos, através de uma escrita densa, rigorosa e profunda. A autora consegue representar nas personagens toda a desordenação social. Em entrevista, diz-nos que “o que nos prende, o que nos intriga, o que nos apaixona, são as pessoas, pelo bem ou pelo mal” (Machado, 2014: 99). É precisamente neste sentido que se desenvolve a presente investigação, analisando as personagens dos três romances, verificando de que forma o bem e o mal, a vida e a morte, se manifestam e qual o seu impacto na conduta das mesmas.

Os três romances foram lidos em conjunto devido à convergência de temas e, para além disso, ao trânsito de personagens. A partir da leitura dos três romances verifica-se a presença de personagens de umas obras em outras. Confluem em *Campo de Sangue* personagens de *Os meus sentimentos* e vice-versa; em *O chão dos pardais* conflui uma personagem de *Os meus sentimentos*. Apenas uma personagem perpassa nos três romances: Violeta.

Na narrativa *Os meus sentimentos* consegue-se verificar nitidamente a presença da personagem Eva e do protagonista de *Campo de Sangue* pois há reprodução da mesma cena

em ambos os romances. Em *Os meus sentimentos* Dora e Ângelo estão num café a conversar até que se Dora distrai com o casal que está na mesa ao lado:

uma mulher entra no café e sorri para o homem da mesa ao lado, (...) a mulher que chegou tem um casaco cinzento que fica bem com este dia chuvoso e cheira a perfume caro, a mulher cumprimenta o homem de forma discreta, como se não devesse estar ali, e depois senta-se e tira as luvas de cabedal fino puxando-as pelos dedos devagar, a Dora detém-se nas mãos da mulher, umas mãos muito magras, quase de cera (...) aquele homem e aquela mulher portam-se como amantes. (MS: 340-341)

Depois de lermos esta passagem percebemos de que se trata de Eva e o ex-marido pois a cena é original de *Campo de Sangue*, veja-se:

Eva finalmente apareceu. Trazia um casaco cinzento que combinava com o dia. Cheirava a perfume caro e a tabaco. Cumprimentou-o de forma discreta e pediu um chá de limão. Continuavam a portar-se como amantes. Quando se sentou Eva tirou as luvas puxando pelos dedos devagar. (...) as mãos de Eva continuavam iguais, mãos magras de cera. (CS: 168)

Mas este cruzamento de personagens não se limita a esta passagem, sendo que aparecem duas vezes mais. Dora é quem os resgata da narrativa original para fazerem parte da sua. Dora continua a ouvir a conversa, Eva diz: “(...) detesto o frio, sou tão infeliz nestes dias, (...) o frio não me incomoda, as pessoas ficam mais decentes, agrada-me a higiene do frio (...) não devia ter vindo, ando sem paciência (...)” (MS: 343-344). As mesmas palavras já ocorridas em *Campo de Sangue*: “sou tão infeliz nestes dias, eu não me importo, as pessoas ficam mais bonitas, há uma higiene no frio que me agrada. (...) não devia ter vindo, ando sem paciência (...)” (CS: 169). Ou seja, no momento em que Eva pronuncia estas palavras em *Campo de Sangue*, Dora estaria ao lado sem que ainda existisse enquanto personagem.

Ainda em *Os meus sentimentos* verificamos uma última presença de Eva e do ex-marido. Dora continuava a observar:

Os outros são sempre um mistério, a mulher continua, nunca me amaste, mas sempre encarei isso como uma limitação tua (...) se isso for verdade tens o meu perdão, se descobro que me enganaste sou capaz de te matar. (MS: 346)

Esta cena de *Campo de Sangue* é direta e fielmente transportada para *Os meus sentimentos*:

(...) não tens nada para me contar? (...) sei que estás farto de mim, que nunca me amaste mas penso que é uma limitação tua, com o tempo conseguirei apurar a verdade e se assim for perdoo-te, se descobrir que me enganaste sou capaz de te matar. (CS: 171)

Por fim analisemos a presença de Violeta em *O chão dos Pardais* através da evocação de Sofia e de Alice. O momento da confissão de Sofia no metro é presenciado por Violeta. Nesta narrativa aparece apenas como figurante, precisamente para dar seguimento à intertextualidade.

Faltavam duas estações para o destino deles, quando uma mulher se sentou ao lado de Sofia, uma mulher muito gorda, com o cabelo molhado, apesar do dia bonito de fim de Verão. Cheirava a tabaco e a cerveja e carregava dois sacos. Sofia espreitou para os sacos, com a mania de olhar para dentro de tudo, e viu várias amostras de ceras depilatórias. (CP: 92)

Após a descrição desta mulher percebe-se, de imediato, que se trata de Violeta, tanto pelo aspeto desleixado e exagerado como pela alusão às ceras depilatórias, que remetem para a profissão de Violeta.

Para além deste trânsito de personagens, há algumas cenas que fielmente se repetem nos romances. Em *Campo de Sangue* conhece-se a paranoia do protagonista relativamente aos insetos. Ele escolhe, criteriosamente, a pensão para viver pois a senhoria é extremamente cuidadosa com o seu quarto e é a única que coloca inseticida. Veja-se o comportamento do primeiro:

(...) coçava-se ainda mais violentamente, aleijava-se, amaldiçoava os insetos, enchia a pele de cuspo, de azeite, de pomada, rendia-se, fugia, os insetos ganhavam-lhe sempre e isso ainda o revoltava mais, ele nada podia contra eles a não ser odiá-los. (CS: 63)

Compare-se com o comportamento de Violeta:

Conheço os meus inimigos, conheço-lhes as manhas, não me enganam, mesmo quando se partem para crescerem mais fortes, ou se encravam, ou, cobardes, desatam a crescer debaixo da pele, escondidos, conheço os meus inimigos e não perco uma oportunidade para os desmascarar. (MS: 13)

Os insetos são para ele o que os pelos são para Violeta: autênticos inimigos. Ainda que Violeta assuma uma postura mais vencedora, ambos se sentem perseguidos. Além desta postura em comum, uma outra surge para aumentar esta perseguição. Desde a infância que o protagonista de *Campo de Sangue* “deixava que a casa o engolisse” (CS: 103), facto que nos transporta para a infância de Violeta, ela própria sentia um mau estar dentro de casa: “(...) as escadas que me queriam deitar abaixo (...) olhar para o tecto que ia descendo para me esmagar, uma barata esmagada, o tecto abatia-se sobre mim” (MS: 92).

Eva de *Campo de Sangue* parece ver na água uma forma de tranquilidade, sendo que os encontros com o ex-marido acontecem sempre numa esplanada junto à praia. Num dos muitos

momentos silenciosos de que se faziam a relação, Eva “(...) espreitou primeiro para o mar que se estendia para longe e depois para o céu. Pensou qual dos dois seria o espelho do outro.” (CS: 19). Esta reflexão reenvia-nos para o momento de reflexão de Alice, de *Os meus sentimentos*, momentos antes de cometer suicídio. “Alice só via mar e céu, mar e céu, mais cedo ou mais tarde tinha de ser tentada a fazer parte daquele verde ou daquele azul.” (MS: 262).

Num dos momentos de insónia percebemos que “[a] noite de Alice não é como a noite dos outros. Tem mãos que se lhe prendem ao pescoço e não a deixam respirar.” (CP: 197). Tal como a noite de Violeta, ela diz: a noite é “uma manta preta que me abafa em vez de me contar os segredos que guarda, de me salvar, uma manta que me sufoca.” (MS: 20).

Este trânsito das personagens e esta recorrência de imagens tornam-se bastante evidentes após a leitura destas passagens e concorrem para a leitura em conjunto dos três romances. Apesar das evidências em comum, é importante salvaguardar o estilo narrativo próprio a cada um dos três romances, como se verá.

É sempre importante ressaltar que a morte é o horizonte comum aos três romances. Falar sobre ela desencadeia, naturalmente, dois tipos de atitudes contraditórias: por um lado, provoca curiosidade devido ao mistério que encerra, por outro, provoca horror e dor no seu sentido mais iminente. O receio com que se fala da morte é bastante visível através dos eufemismos que são utilizados, é como se não pronunciar o termo apaziguasse os efeitos reais do acontecimento. A morte provoca inquietação e medo porque é a verdade mais universal e absoluta que o Homem tem. A consciencialização do indivíduo relativamente à morte não é algo inato (Morin, 1970: 58), é uma aprendizagem que resulta da experiência.

Vida e Morte são conceitos dicotómicos e indissociáveis. A morte existe para lembrar o valor da vida e a vida existe para ser vivida. Esta é a grande lição que se adquire com a leitura dos romances: a presença da morte é o maior motivo para a celebração da vida.

O tema da morte é como um poliedro de múltiplas faces, brilhantes umas como lágrimas, outras foscas como as escamas do tempo. As primeiras irisam choro dos poetas instintivos, de sensibilidade mais imediata. As segundas recobrem a dor dos poetas secretos e mascarados. E é sempre afinal o grande, o fundamental tema da vida. (Tavares, 1958: 32)

Abílio Oliveira (1999: 88) defende que existem quatro tipos de morte: a morte biológica, ou física que consiste no fim da vitalidade do corpo; a morte psíquica, que se traduz num estado de niilismo e de loucura; a morte espiritual, em que a alma corrompida está votada ao

sofrimento perpétuo e a morte social, que compreende a marginalização do homem através da rutura pessoal e social. A morte, além do acontecimento físico, surge também como não física. Nos três romances a morte é presença constante, seja a morte real, seja a morte emocional. A partir desta ideia, de que a morte não surge apenas no seu estado mais imediato e físico, analisa-se o *corpus* desta investigação. A epígrafe da introdução traduz muito bem o que se pretende explicar: “as árvores que ficam a morrer de pé” representam as personagens dos romances, que vão morrendo aos poucos.

A leitura dos três romances estrutura-se em dois grandes momentos. No segundo capítulo, irei analisar a presença física da morte tratada a partir de elementos como os títulos, as epígrafes, os espaços, os tempos e as personagens. Irei ler estes elementos enquanto sinais da morte. É de ressaltar a importância da morte dos protagonistas, incluindo naturalmente, o suicídio.

No terceiro capítulo, analisarei a morte, mas não no seu sentido literal, ou seja, entendendo a morte como não física ou como não vida. Este capítulo abarca dois subtemas muito importantes, o corpo, tanto o grotesco como o belo, que estão ao serviço do disforme e do niilismo, respetivamente, e a existência intermitente das personagens, constatada a partir da solidão, dos media e do silêncio. Também de modo a estabelecer um paralelo com a morte dos três protagonistas, dedicarei um subcapítulo às três personagens que representam a possibilidade de vida.

2. A morte presente

A morte é presença nuclear e assídua nos romances *Campo de Sangue*, *Os meus sentimentos* e *O chão dos pardais*. Torna-se, assim urgente analisar a sua importância e o seu contributo para o desenrolar da ação. Neste capítulo, será estudada a morte enquanto cessação da vida material. São vários os fatores que contribuem para esta presença, analisemo-los um a um.

2.1 Títulos e epígrafes

“Le titre, c’est bien connu, est le “nom” du livre” (Genette, 1987: 76). Geralmente curtos e concisos podem ou não, revelar pistas, mais ou menos imediatas, acerca do conteúdo que irá ser lido. Os títulos também poderão fornecer algumas orientações de leitura sobre personagens, o espaço, o tempo, ou seja, a ação em geral. De acordo com Genette:

Les trois fonctions indiquées (désignation, indication du contenu, séduction du public) ne sont pas nécessairement toutes présentes à la fois: la première seule est obligatoire, les deux autres sont facultatives et supplémentaires. (*idem*. 73)

O primeiro título *Campo de Sangue* acarreta informações imediatas devido à semântica inerente a sangue, antecipando um cenário marcado pela violência e pelo crime, onde poderão existir mortes. O segundo título, *Os meus sentimentos*, faz uso da expressão que geralmente se utiliza para demonstrar compreensão e apoio perante a morte de algum familiar ou conhecido. Uma vez mais, encontramos-nos na iminência da morte. O terceiro título, *O chão dos pardais*, embora não pareça ter um significado imediatamente relacionável com a morte, evoca uma imagem significativa e recorrente: “os pardais são pássaros rasteiros, têm asas e podiam aspirar ao céu, mas andam sempre pelo chão (...)” revela Dulce Maria Cardoso.¹ A imagem do pardal é uma metáfora da humanidade, mais concretamente, das personagens das narrativas. Veja-se na seguinte passagem de *Os meus sentimentos* em que Baltazar mata um pardal, “apanhava um pássaro, numa questão de segundos o pássaro já não tinha outro céu para além da mão desalmada onde jazia” (MS: 222). O facto de o pardal surgir no título não é mero acaso, fornece pistas de leitura muito interessantes, uma vez que os pássaros representam a morte. Para

¹ “A verdade dos pardais de Dulce Maria Cardoso” (Dioben, 2014: para.4)

Baltazar, os pássaros tornaram-se uma obsessão, talvez porque ambos partilham o mesmo estado anímico. Os pássaros estão condenados “a voarem contra as grades da gaiola.” (MS: 47) e Baltazar está condenado a voar contra as “grades da loucura”, além de se exilar no “hábito de ficar horas no quintal a olhar para os pássaros.” (MS: 122), “viajava pelo coração dos pássaros.” (MS: 126). Baltazar, à semelhança dos pássaros, está condenado ao aprisionamento, à solidão e posteriormente à morte. Os pássaros são a prosopopeia da humanidade, “(...) um leve estalido e um corpinho de penas sem vida, os olhos muito abertos, os pássaros também se espantam com a morte.” (MS: 45). Os pássaros assumem características humanas, são como o ser humano que se espanta com a morte.

Em *O chão dos pardais*, as referências aos pássaros são menos diretas, mas igualmente significativas. Comece-se pela análise do nome da terra onde Lily mora, “Birdsville” (CP: 42), que significa ‘a cidade dos pássaros’. Vivendo ela no deserto, pode dizer-se que os pássaros ajudam na construção desta imagem da solidão e da morte. Quando os pássaros são referidos, surgem momentos de grande tensão: “Lembro-me de pensar que cantar era uma forma de o pássaro resistir ao calor, ou melhor, à morte (CP: 43). Esta frase dita, por Lily, revela que os pássaros são a anunciação da morte pelas condições em que vivem. Um outro momento relevante é a separação de Júlio e Sofia, marcada pela presença dos pardais a implorar “comida” de modo a sobreviverem, o que não foi atendido: “A voz de Sofia ficou partida no meio do passeio que era de cimento deslavado, debaixo da copa da árvore que abrigava os pardais que gritavam por comida.” (CP: 168). A morte de Júlio não está descrita explicitamente, o leitor percebe a sua morte através da seguinte passagem: “eu ouvirei um pássaro cantar terrivelmente longe nas terras perdidas.” (CP: 177), ou seja, o pássaro, uma vez mais, é o mensageiro da morte. Eugénia e Alice, nascidas na mesma casa, mas em circunstâncias diferentes (o estatuto económico e social a distingui-las), sempre alimentaram alguma rivalidade, como se torna evidente no momento em que Alice rasga o vestido de Eugénia e repara na presença dos pardais “(...) Os pardais gritavam por comida (...)”.(CP: 198). Por último, “Os pardais juntam-se à volta de uma mesa próxima” (CP: 243) para testemunhar a confissão de Gustavo (invenção da biografia de um coronel que nunca existiu) e a revelação de que Afonso não é digno de uma biografia, pois a sua vida não é suficientemente interessante.

De acordo com Chevalier & Gheerbrant:

O voo das aves predispõe-nas, é claro, a servir de símbolos às relações entre o céu e a terra. Em grego, a própria palavra foi sinónimo de presságio e de mensagem do céu. (...) A ave é a figura da alma a sair do corpo. (...) A ave, símbolo da alma, tem um papel de mediador entre a terra e o céu.” (Chevalier & Gheerbrant, 1997: 99 – 102).

Conclui-se, portanto, que os pássaros, mais concretamente os pardais, são presença assídua ao longo da narrativa, pois são os mensageiros do destino. ²

Juntamente com os títulos, as epígrafes (entre outros) formam o paratexto, ou seja, elementos que se relacionam com o texto, antecipando informações bastante pertinentes relativas aos romances.

Je définirai grossièrement l'épigraphe comme une citation placée en exergue, généralement en tête d'oeuvre ou de partie d'oeuvre; "en exergue" signifie littéralement hors d'oeuvre, ce qui est un peu trop dire: l'exergue est ici plutôt on bord d'oeuvre, généralement au plus près du texte, donc après la dedicasse, si dedicasse il y a. (Genette, 1987: 134)

A epígrafe de *Campo de Sangue* é alógrafa, pois retira citações da Bíblia Sagrada.

Ainda Ele falava, quando apareceu Judas, um dos dozes, e com ele uma grande multidão, com espadas e varapaus, enviada pelos príncipes dos sacerdotes e pelos anciãos do povo. O traidor tinha-lhes dado este sinal: «Aquele que eu beijar, é Esse mesmo. Prendei-o.» (Costa et al, 1991: 1328)

Então Judas, que O entregara, vendo que Ele tinha sido condenado, foi tocado pelo remoroso e devolveu as trinta moedas de prata aos príncipes dos sacerdotes e dos anciãos (...). Depois de terem deliberado compraram com elas o "campo do oleiro" para servir de cemitério aos estrangeiros. Por tal razão, aquele campo é chamado até ao dia de hoje Campo de Sangue. (Costa et al, 1991: 1329)

Esse homem, depois de ter adquirido um terreno com o salário do seu crime, precipitou-se de cabeça para baixo e todas as suas entranhas se espalharam. O facto chegou ao conhecimento de todos os habitantes de Jerusalém, a tal ponto que esse terreno foi, na língua deles, chamado HAKELDAMÁ, que quer dizer: Campo de Sangue. (Costa et al, 1991: 1436)

Após a leitura das epígrafes conseguimos contextualizar o título da obra: campo de sangue é um termo histórico que se refere ao cemitério dos estrangeiros. Iremos ver que o protagonista de *Campo de Sangue* sempre se sentiu inadaptado (um estrangeiro) e acaba por terminar num "cemitério" metafórico, ou seja, numa ala psiquiátrica.

Relativamente a *Os meus sentimentos* também se trata de uma epígrafe alógrafa, por ser uma citação do romance *Jardín* de Dulce Maria Loynaz, escritora cubana.³ "Es el jardín de la

² Curiosamente, no interior dos livros *Os meus sentimentos* e *O chão dos pardais*, surgem pássaros desenhados.

Muerte que te busca e que te encuentra sempre... Es el jardín, que, sin saberlo, riegas con tu sangre,” (MS: 7). Esta epígrafe contém informações pertinentes pelo seu caráter de presságio. A morte, como ceifadora que é, procura e encontra sempre as suas vítimas. Iremos ver que Violeta desde muito cedo se sente perseguida e asfixiada pela morte. A referência que é feita ao jardim também pode constituir uma referência ao terceiro livro, pois é no jardim que acontece a tragédia.

A epígrafe do terceiro livro tem uma função reverencial, uma vez que nos presenteia com um poema que escreveram a Dulce Maria Cardoso e, por sua vez, surge como forma de agradecimento. O poema acarreta uma mensagem de liberdade após uma dor lancinante advinda da tempestade.

2.2 Tempo

Além dos títulos e das epígrafes, há outros fatores a ter em conta no momento de analisar a forma como se conta a morte nos três romances. O tempo e o espaço são duas categorias importantes e decisivas no romance. Segundo Bourneuf & Ouellet, “o tempo não é apenas um tema ou a condição duma realização, mas o próprio assunto do romance.” (Borneuf & Oullet, 1976: 170). São três os tempos que se relacionam com a narrativa: o tempo cronológico, o tempo do discurso e o tempo da leitura. Relativamente ao tempo cronológico, que nos interessa analisar, “raconter tout serait impossible, car il faudrait alors un volume au moins par journéé, pour énumérer les multitudes d’incidents insignifiants qui emplissent notre existence.” (Maupassant, 1888: 21), portanto são utilizadas elipses de modo a conferir dinâmica à narrativa.

Em *Campo de Sangue* é muito evidente a sobreposição do tempo do discurso ao tempo cronológico. A ação do romance tem lugar no presente e compreende o espaço cronológico de um dia. Adquirimos esta informação no início da narrativa:

Estão quatro mulheres na sala, destas mulheres é preciso saber antes de tudo que estão aqui por causa de um homem que cometeu um crime e que se por acaso se encontrassem na rua não se cumprimentariam. (CS:9)

³ Dulce Maria Cardoso, em entrevista, revela que a escolha desta autora tem uma importância a nível pessoal. Fez um pacto com a autora, isto é, a morte apaga a nossa vida e o nosso nome, portanto, Dulce Maria Cardoso evoca a escritora cubana para que esta nunca morra. (Marques, 2013: 342)

Através desta citação acedemos a dois tipos de informação: primeiramente, conhecemos o espaço e as personagens que irão fazer parte da ação; em segundo lugar, temos a informação de que há um crime, o que espoletará a narração, detalhada, desse acontecimento. O tempo cronológico da reunião destas quatro mulheres para interrogatório irá ser interrompido por narrações de ações passadas. Através do recurso a analepses, o narrador conta os acontecimentos passados que culminaram no crime. Por outro lado, vemos o passar do tempo nas atitudes das quatro mulheres, ao longo dia que passa. O verbo continuar, empregue em inúmeras situações, dá conta desta passagem do tempo: “As quatro mulheres continuam na sala.” (CS: 35); “Na sala as três mulheres continuam à espera, mas já se cansaram de se evitarem umas às outras.” (CS: 71); “Na sala as quatro mulheres continuam sentadas nos bancos corridos de madeira.” (CS: 233). Enquanto as mulheres continuam à espera, o narrador contextualiza-nos de modo a percebermos o que originou aquele presente momento. A narrativa termina quando “O funcionário dispensa as quatro mulheres.” (CS: 281) e verificamos a situação atual do protagonista que se encontra internado num hospital psiquiátrico.

À semelhança do romance anterior, *Os meus sentimentos* é narrado a partir do presente, recorrendo à analepse para relatar memórias do passado. A ação inicia-se no tempo presente, “inesperadamente. Não devia ter saído de casa (...) a posição em que me encontro, de cabeça para baixo, suspensa pelo cinto de segurança, não me incomoda (...)” (MS: 9). A partir desta presente citação percebe-se que alguém acaba de sofrer um acidente naquele exato momento. Contudo, no seguimento da narração, o tempo da ação altera-se drasticamente. O primeiro capítulo diz respeito ao presente, ao momento do acidente, em seguida, no segundo capítulo surge a narração, em *flashback*, dos momentos que antecederam o acidente. O recurso à analepse na história de Violeta começa precisamente no momento antes do acidente e vai recuando até à infância da protagonista. Há todo um esforço de memória que Violeta faz para denunciar a origem do seu não pertencimento. O acidente de Violeta é o seu fim, mas antes deste corte abrupto com a realidade, ela inicia o relato da sua vida: uma infância infeliz e miserável, uma adolescência de sofrimento e promiscuidade, uma idade adulta marcada pelo desejo de vingança. No último capítulo, é retomado o tempo presente, justamente o momento do acidente, “fecho os olhos por um bocadinho, nenhuma manhã me vai roubar este sonho tão bonito” (MS: 371). O tempo, no romance, encontra-se balizado pelo presente, sendo que, num

momento de suspensão⁴, num momento em que “uma gota de água não desliza” (MS: 371), o passado é introduzido por meio de uma analepse.

Do ponto de vista narrativo, o tempo em *O chão dos pardais* parece ser mais simples no sentido em que se desenrola de forma linear. Neste romance a passagem do tempo é assinalada a partir da montagem de cenas, ou seja, as histórias individuais das personagens vão sendo montadas tendo como objetivo a criação de uma sequência. Toda a narrativa é construída tendo em conta a linguagem cinematográfica. As cenas acontecem em determinado plano, conseguimos detetar os movimentos da câmara, as angulações, até a técnica do *close up* está presente. O início da narração tem como plano geral Alice sentada no sofá e o que sucede? Uma fusão da cena seguinte, Alice desaparece e dá lugar a uma mulher que está numa espécie de fuga:

Uma mulher jovem e muito bela corre por uma rua estreita e deserta. Desequilibra-se nos sapatos de verniz preto de salto alto. A saia travada não a deixa correr mais depressa. Alice sempre se distraiu com imagens que lhe aparecem na cabeça. (CP: 11-12)

Num minuto encontra-se na realidade, no seguinte “voa” para a imaginação. Num momento o foco destaca determinada personagem e logo a seguir volta-se para outra. Este processo de montagem de cenas é fundamental para conferir unidade à história. O percurso de Júlio (única personagem cuja pretensa normalidade acaba por alterar o decurso da história) é, sem dúvida, um exemplo da presença do cinema no romance. Conseguimos perceber a loucura a apoderar-se dele através do plano em detalhe do quarto onde planeia a vingança e do zoom da arma como única realidade visível. Já no momento da execução do plano, o movimento da câmara de modo a registar o choque dos convidados, o *close up* do corpo de Afonso e o plano geral da piscina são cruciais para entender a construção desta narrativa através do cinema. “O cinema é uma linguagem com capacidades de expressão extremamente ricas, tão ricas como a literatura, o teatro ou a música (...)” (J. V. Marques, 1977: 8), daí a sua importância.

⁴ Violeta encontra-se de pernas para o ar o que simboliza derrota. Em vez de fazer o movimento ascendente para o céu, desce para o submundo. (Chevalier & Gheerbrant, 1997: 521).

2.3 Espaços

Intimamente ligado ao tempo surge a categoria narrativa do espaço. O espaço no romance é muito importante devido às relações que estabelece com a ação e com as personagens. Segundo Bourneuf e Ouellet “o espaço, quer seja “real” ou “imaginário” surge [...] associado, ou até integrado, às personagens, como o está à ação ou ao escoar do tempo.” (Borneuf & Ouellet, 1976: 141). Nos três romances, a dinâmica narrativa é rica no sentido da movimentação da ação, as personagens movem-se numa esfera de espaços bastante ampla, sejam espaços mais exteriores ou mais interiores. Antes de iniciar a análise dos espaços, convém sublinhar que os três romances se centram na *domus*, espaço microcósmico que assume uma grande importância na construção social e psicológica dos personagens.

Em *Campo de Sangue* a narração inicia-se num espaço muito concreto, uma sala de espera onde se encontram quatro mulheres. A partir da sua descrição imagina-se uma sala acanhada, silenciosa e desconfortável, que causa angústia. O parágrafo introdutório revela, desde logo, a razão desta “reunião”: “estão aqui por causa de um homem que cometeu um crime” (CS:9.) Perante estas circunstâncias, o cenário não é o mais agradável, além de que as quatro mulheres “se por acaso se encontrassem na rua não se cumprimentariam” (CS:9), isto porque todas têm razões para odiarem as outras, como iremos perceber. O momento presente da narração que, como vimos na categoria tempo, compreende o início e o fim da ação, centra-se nesta sala, estas quatro mulheres irão passar o dia fechadas à espera de serem chamadas para um pequeno interrogatório cuja finalidade é apurar a origem do crime. Como não sabem estar umas com as outras, a espera torna-se insuportável, tentam manipular o tempo através de pequenas distrações:

retêm pormenores das paredes, tropeçam no reboco mais rugoso, uma pincelada de tinta mais carregada, uma dedada impercetível, um inseto esmagado, os olhos ávidos esmiúçam tudo, fios de estuque estalado, uma saliência naquele canto, uma depressão mais ao fundo, os olhos cansam-se, fecham-se, abrem-se ainda cegos, recomeçam, a mancha amarelada junto do rodapé...(CS: 9)

Estas mulheres detêm-se nestes pormenores para evitar confrontos, daí que a sala se torne um espaço exíguo e desagradável.

As ações passadas desenrolam-se em dois polos distintos, a cidade e o bairro. O bairro, onde o protagonista nasceu e cresceu, é um espaço marcado pela decadência e pela miséria. Representa a descrença, a falta de vontade e o vazio. O único sonho das pessoas que lá vivem é

“fugir para os prédios novos” (CS: 128), ou seja, a cidade. Quando se fala em miséria, não é somente económica, mas também miséria espiritual, aqueles habitantes “foram treinados para ali viverem” (CS: 129). O bairro tornou-se um espaço triste e apático, que se reflete em quem lá vive como, por exemplo, na mãe do protagonista. A casa da mãe do protagonista é quase uma cave que faz lembrar uma sepultura, as paredes são “ásperas e feias”, o forno está avariado e liberta gás, as fotografias por todo o lado evocam memórias dolorosas, tudo naquele espaço representa inércia e estatismo, ou seja, um estado de quase morte. O bairro aprisiona as pessoas, torna-as doentes, indiferentes à vida, o bairro é perigoso por “matar” quem lá vive: “Muitos adoeceriam ou morreriam antes de serem adultos, apesar de todos se acharem adultos, outros seriam presos, sobrariam poucos, o bairro tornara-se um sítio perigoso (...)” (CS: 129). Os que conseguem escapar são sobreviventes. O protagonista consegue sair do bairro, mas o bairro não sai dele. Ele tenta uma vida nova na cidade, mas a “doença” está demasiado enraizada. Portanto, a cidade representa o refúgio, a fuga e, acima de tudo, representa uma alternativa ao bairro. Porém, enquanto Eva encontra refúgio numa “casa grande longe de tudo e perto do mar” (CS: 225), ele vive numa pensão prestes a ser demolida por não apresentar condições de segurança. A pensão é velha, cheira a podre, os próprios hóspedes são o espelho do espaço. “Uma pessoa assim tinha de acabar num sítio daqueles.” (CS: 249): apesar da mudança de espaço (do bairro para a cidade), ele acabou por escolher um espaço igualmente trágico, quer o exterior da pensão, quer a própria pensão, estão de acordo com o seu estado de espírito. Se para o leitor a pensão representa um espaço negativo, para o protagonista é o sítio ideal para inventar uma vida que não tem. A pensão e a dona da pensão permitem-lhe viver no alheamento, ou seja, ele constrói uma mentira sobre a sua vida e faz dela a sua verdade mais absoluta. A pensão basta-lhe, pois proporciona-lhe momentos de aparente normalidade. Também a rua e a praia são espaços que lhe proporcionam liberdade e felicidade. Por um lado, foi na praia que vislumbrou a rapariga bonita (que se tornará numa paixão obsessiva), também é aí que se realizam os encontros com Eva; por outro, as ruas permitem-lhe deambulação e a procura pela rapariga bonita. Em *Campo de Sangue* o espaço psicológico é muito importante, pois é a partir dos monólogos interiores do protagonista que percebemos uma mente perturbada. A partir destes elementos, podemos concluir que os espaços contribuem, decisivamente, para o aumento gradual da loucura que espoletará o crime.

Relativamente a *Os meus sentimentos* o espaço é igualmente importante e decisivo para o desenrolar da ação. Como vimos na categoria tempo, este romance inicia-se e termina no

mesmo espaço, ou seja, dentro de um carro, na berma da estrada. Contudo, entre o início e o fim da narrativa, a narração é feita em forma de analepse, de forma a relatar os eventos em ordem inversa. A estrada tem um significado muito concreto na vida de Violeta, representa o destino, isto é, o que fica para trás é o passado e o que está por percorrer é o futuro; porém, devido à interrupção causada pelo acidente, Violeta não chega ao fim. A estrada revela-se negra para Violeta devido ao estado do tempo que contribui em grande escala para a sucessão dos acontecimentos. “Anunciaram um temporal “(MS: 11), a chuva parece antecipar a tragédia. Mas qual o simbolismo do temporal? “A água, no seu excesso, representa devastação e calamidade, ou seja, morte⁵. A água é fonte de vida e fonte de morte, criadora e destruidora. (...). Assim, água pode comportar um poder maléfico.” (Chevalier & Gheerbrant, 1997: 41-46). A estrada revelou ser finita, tal como a vida. Uma noite negra de temporal e o silêncio arrebatador serviram de pano de fundo para o fim do ciclo.

No passado de Violeta, a casa é o espaço central da narrativa: “A casa que apertava as paredes para me sufocar e baixava os tectos que me esmagavam.” (MS: 89.) Contudo continua a haver movimentos noutros espaços paralelos, como o cinema (onde é acariciada pelos rapazes), a rua (onde os seus pais são enxovalhados) e o Salão Princesa. Estes são os espaços privilegiados da infância de Violeta. A casa aprisionou Violeta, nunca foi um espaço agradável, muito pelo contrário, exercia uma pressão esmagadora sobre ela:

eram os três felizes naquela casa que tentava expulsar-me logo que passava o portão, ficava maldisposta, subia com dificuldade as escadas que me queriam deitar abaixo. (...) sempre tive frio naquela casa, apesar do suor que me encharcava a roupa, ficava a olhar para o tecto que ia descendo para me esmagar, uma barata esmagada, o tecto abatia-se sobre mim. (MS: 92).

Violeta nunca sentiu que tivesse um lar, o que leva ao seu desajuste perante a vida. Julga-se vencida por alguns inimigos, a casa, que tenta aniquilá-la, a família, que tenta afastá-la, o próprio destino nega-lhe esperança e continuidade, “último dia desta vida, já não existo” (MS, 236.). A casa de Violeta personifica a morte. Também o quintal anexo à casa proporciona momentos de mal-estar, mais concretamente em relação ao pai de Violeta. “O meu pai escolheu para se exilar um quintal cheio de gaiolas (...) (MS: 121); as gaiolas cada vez maiores, as paredes todas tomadas, habituei-me ao caos em que o quintal se tornou.” (MS: 122.) O quintal é

⁵ Podemos pensar no momento do dilúvio na Bíblia Sagrada. “(...) vou lançar um dilúvio, que tudo inundando, eliminará debaixo do céu todo o ser animal, com sopro de vida. Tudo quanto existe na terra perecerá. (...) nesse dia romperam-se todas as fontes do grande abismo, e abriram-se as cataratas do céu. (...). Foram assim exterminados todos os seres vivos que se encontravam à superfície da terra, (...)” (Costa et al, 1991: pp.24-26.)

um sítio de refúgio (exílio); porém, esta não será uma fuga pacífica, pois alimentará a loucura de Baltazar, transformando-o num ser apático e doente. A doença de Baltazar é gradual: à medida que a ação se desenrola, o espaço torna-se cada vez mais sombrio, as gaiolas aumentam o que aponta para um aprisionamento e um aumento da loucura. “A loucura é um abismo de onde não se pode voltar.” (MS: 185.) e Baltazar não voltou.

A estação de serviço também se torna um espaço aterrador pois acolhe os atos de pura auto-humilhação a que Violeta se condena. Os planos de sedução que traça e os jogos de caça apenas existem para demonstrar a triste realidade em que vive. Violeta arrisca-se envolvendo-se com desconhecidos, o que mostra despreendimento pela vida. Adotando esta postura, Violeta revela um estado de não-vida. Nada tem a perder, o que justifica as suas atitudes inconsequentes. Violeta não vive a vida, apenas sobrevive.

Em *Os meus sentimentos* o tempo tem influência direta nos espaços: se na infância de Violeta conhecemos o Salão Princesa, cuja dona era Augusta, na idade adulta conhecemos o restaurante italiano, com o indiano à porta. A ação passa-se no mesmo espaço, mas a dinâmica mudou devido à passagem do tempo: “a dona do salão morreu, deixou no *chaise longue* o coração avariado, os olhos maravilhados, um misterioso sorriso nos lábios pintados de carmim.” (MS: 107). A passagem do tempo será sempre um caminho direto para a morte.

Em *O chão dos pardais* os espaços são igualmente importantes para percebermos as personagens. Começamos pelo macro espaço central, a casa de Alice e Afonso, que poderá ser dividida em três micro espaços, a sala de cinema, o quarto de Alice e o jardim.

Alice “passa muito tempo fechada na sala mais pequena e mais escura da cave a ver filmes.” (CP: 13). A descrição apresentada remete-nos para a imagem de um caixão, pequeno e escuro; para além disso, o facto de Alice estar sempre isolada na cave (vimos que em *Campo de Sangue*, a cave é sinónimo de sepultura) é um indicador de solidão e, portanto, de alheamento perante a vida. O quarto de Alice assume as mesmas funções da sala, ou seja, é um espaço que dá a ver uma mulher isolada do mundo, que não se interessa pela passagem do dia. A descrição do quarto está em sintonia com Alice, pois este, apesar de bem decorado e florido, é escuro. O facto de Alice ser uma mulher rica faz com que dê valor à aparência, mas, no seu íntimo, é dominada pelo vazio:

Apesar de ser quase uma da tarde, Alice ainda está na cama a ver televisão. A cama é alta e a cabeceira é de madeira toda trabalhada com motivos florais. As persianas estão corridas. Ainda é de noite no quarto de Alice. (CP: 49)

O jardim, em sintonia com a sala e o quarto, é um espaço que concorre para a instalação gradual da tragédia. Os dois primeiros espaços correspondem, sobretudo, à personagem Alice, porém o jardim irá ser um palco determinante para todas as personagens.

Neste romance as personagens são-nos apresentadas em par, ou seja, funcionam como casais e cada casal tem o seu espaço, à exceção de Afonso e Alice, que se mantêm separados. Afonso dominará outro espaço, devido à sua infidelidade. Enquanto Alice procura uma realidade alternativa através da projeção de uma vida imaginária, Afonso é apresentado como um homem poderoso que se encontra com amantes em suítes de luxo. A suíte de luxo também apresenta Sofia, mulher de “extraordinária beleza”. Aparentemente juntam-se dois poderes nesta suíte, a riqueza e a beleza. Afonso é apenas um corpo físico, não há qualquer densidade na sua alma, apenas valoriza o exterior: “Meu docinho, se não pudéssemos dispor do que temos, qual seria a vantagem de ter o que quer que fosse?” (CP: 34). Sofia simplesmente usa o corpo para existir e revolta-se por as pessoas não darem conta de que “a vida é só um enorme gasto. (...) os corpos são para usar e gastar. Não servem para mais nada.” (CP: 28). Sofia desistiu da vida, “Sofia acredita que se olhar para muito longe encontrará um fiapo de nuvem branco ou um pedaço de outro azul e que conseguirá silenciar tudo à sua volta. Ou que verá um pássaro.” (CP: 35).

Relativamente a Manuel e a Lily, o espaço assume uma forma bastante particular. A relação de ambos é virtual, ou seja, é uma relação marcada pelo “não-espaço” (se lhe podemos chamar assim). O facto de haver distância física antecipa o que está por vir pois “a distância é sempre uma morte temporária” (CP:69). Lily vive no deserto, no “sem fim de terra encarnada” (CP: 42), um espaço sem limites nem fronteiras, onde o “excesso de calor” (CP: 43) transforma a vida num inferno. O deserto representa a solidão, a esterilidade e a indiferença, é imenso em contraste com o pequeno computador de Manuel. Esta é uma relação condenada à “morte”, pois como Lily afirma: “Não existimos para além destes ecrãs.” (CP: 122).

Por fim, analise-se o quarto de Júlio, que tem um papel muito importante na precipitação dos acontecimentos. Júlio, de entre todas as personagens, parecia o mais regular. Contudo, ninguém está imune ao mal e Júlio decidiu pôr-lhe fim. Engendrou um plano, o de aniquilar o mal. Comprou uma arma, estava totalmente pronto para executar a sua vingança. Na

última noite no seu quarto, Júlio está obstinado e obcecado pelo objeto que irá matar o mal. “Tirou devagar a arma do cós das calças e pô-la em cima da cama coberta com uma colcha cheia de dalias, rosas e tulipas. As flores caíam tristes e desamparadas num fundo de marfim.” (CP: 137). A colcha veste-se de acordo com o estado de espírito de Júlio, apesar das inúmeras flores, elas caem murchas diante da tragédia que se avizinha. “Continuava sentado na cama, com as costas curvadas, quase dobrado sobre si mesmo. O corpo desajeitado parecia ainda mais desajeitado. Tinha a arma ao lado dele, pousada em cima da rosa grená.” (CP: 138). A posição fetal de Júlio simboliza a morte e a arma em cima da rosa vermelha é uma imagem simbólica, a rosa significa o amor puro e o vermelho incita a ação, a rosa representa a ação que Júlio irá realizar em prol do seu amor por Sofia (cf. Chevalier & Gheerbrant, 1997: 575). “Júlio retira a arma de debaixo da cama e torna a colocá-la em cima da colcha. Desta vez em cima de uma dália amarela.” (CP: 142). O amarelo simboliza o declínio e a proximidade da morte, ou seja, o destino de Júlio (cf. Chevalier & Gheerbrant, 1997: 58-59). Este último momento no quarto de Júlio é pertinente, pois antevê-se a aproximação do fim. A obstinação e a loucura não deixam espaço para o racionalismo. Júlio tem de matar o responsável pela sua dor. Júlio e Afonso são a personificação do bem e do mal, respetivamente. A mãe de Júlio não o conhece, não sabe dos seus planos e como tal, continua a sua rotina “(...) sem saber que aquela é a última noite do filho no quarto.” (CP: 140).

2.4 Três protagonistas, três modos de narrar a morte

A morte é presença absoluta nos três romances. Vimos que se anuncia a morte através dos títulos, das epígrafes, dos espaços e do tempo, mas a morte mostra-se, sobretudo, de forma evidente, nas personagens.

O caráter dramático de uma narrativa depende bastante das personagens e das relações estabelecidas entre elas. O enredo funciona como um coletivo e, portanto, ainda que existam personagens solitárias, elas devem ser analisadas na sua dimensão pessoal e social. O que faz a ação avançar é a força das personagens e a forma como elas se aliam ou se confrontam. Dependendo da sua classificação, cada personagem tem o seu interesse para a narrativa, mas o protagonista é, claramente, o elemento chave para a precipitação dos acontecimentos. Nos três romances os protagonistas são anti-heróis. O protagonista de *Campo de Sangue*, Violeta de *Os Meus Sentimentos* e Júlio de *O chão dos Pardais* apresentam falhas irreparáveis. Eles procuram fazer justiça, mas de forma egoísta: o protagonista de *Campo de Sangue* mata uma mulher porque “quis ficar-lhe com o coração para a ter segura, mas não fui capaz, foram os ossos e o sangue que me atrapalharam (...)” (CS: 276); Violeta morre de forma quase voluntária por estar bêbada, “estou finalmente inacessível, sempre quis fugir das mãos que me apanhavam em todo o lado, das palavras que me atingiam, setas envenenadas (...)” (MS: 251); e Júlio mata-se por não conseguir vencer o mal “mas ele está no alto da prancha. Inacessível. Poderoso. Pode matar quem quiser. É só apontar e disparar. Do alto da prancha, com a arma na mão, pode ser Deus. Não é mau ser Deus. É só mais solitário.” (CP: 167).

Assistimos à morte dos três protagonistas; porém, a morte é contada de forma diferente nos três romances. Em *Campo de Sangue*, a morte ocorre num momento já passado, quando a narração começa já se sabe que houve uma morte que será narrada através de uma analepse. O narrador, de forma alternada, vai dando voz à perspetiva de cada personagem de forma a apresentar ao leitor toda a ação passada e levá-lo a entender os motivos que estão na origem do homicídio.

Em *Os meus sentimentos*, a morte é contada a partir do momento do acidente. O início da narração é feito pela voz da protagonista já morta e através da repetição do advérbio “inesperadamente” percebemos que algo aconteceu de súbito (neste caso, o acidente de viação).

Em *O chão dos pardais*, a morte surge como uma representação fílmica dentro da narrativa, o leitor assiste a todos os passos de Júlio, desde o motivo que desencadeou a loucura até ao suicídio.

Concluindo, temos um protagonista que mata, uma protagonista que está morta e um protagonista que se mata. Três formas distintas de ver e apresentar a morte.

2.5 Outras mortes

Em *Campo de Sangue*, presenciamos quatro mortes físicas: a morte do pai do protagonista, a morte da catequista, o assassinio da mulher e o aborto espontâneo de Eva. As quatro mortes, apesar de diferentes, contribuem para o mesmo fim: mostrar que a cessação da vida material acarreta consequências devastadoras na vida dos mais próximos. Estas mortes não estão presentes por acaso, elas têm uma simbologia que ajuda o leitor a compreender a importância da morte na narrativa. A morte do pai do protagonista tem um impacto significativo na vida do protagonista, implicando mudanças irreparáveis. Este óbito foi uma mera formalidade, uma vez que o pai já tinha abandonado a família no passado, o que trouxera dor e sofrimento ao protagonista. Num momento ainda localizado na sua infância, ocorre a morte da catequista. Posteriormente, casado com Eva, sofrem a perda do bebé que esperavam. Já separado de Eva, mata uma mulher “por amor”. Esta sucessão dos acontecimentos, do ponto de vista narrativo, é muito interessante, pois revela que a morte está presente em todas as fases da vida do protagonista. Começemos por analisar o episódio da morte do pai:

O pai olhava-o da moldura, o peito da mãe subia e descia assobiando ar, o pai a aconselhá-lo da fotografia com o sorriso aparvalhado que ele herdou, vai-te embora como o pai foi antes de morarem nesta casa. (CS: 111).

A partir desta citação podemos perceber que os pais estavam separados e que o pai apenas “existe” na vida do protagonista através de uma fotografia. A notícia da sua morte chegou de forma inesperada, ou melhor dizendo, da forma mais fria e cruel que a mãe encontrou para mostrar indiferença e ódio por aquele homem:

há muito tempo que não sei o que faça, mãe, o meu pai soube o que fazer, é certo que não adiantou muito, pouco depois de nos ter deixado, o teu pai morreu, nem sequer esperou que eu terminasse de lanchar, o teu pai morreu (...) foi hoje de manhã de repente, até nisso aquele desgraçado teve sorte. (ibid, ibidem).

A morte em si não o chocou, o que causou surpresa foi a forma como ocorreu a morte, porque afinal, o pai já estava morto há muito, “a fotografia também o tinha matado de repente” (CS: 112), só que agora era um “fechar de olhos (...) que incompreensivelmente se torna o último” (CS: 113).

A morte do pai significou mais do que apenas a ausência física do corpo. Nesse dia, o protagonista, ainda uma criança, disse à professora que ia faltar à escola devido ao falecimento do pai. Ninguém acreditou nele e foi posto de castigo. A partir desse momento ganhou o respeito e a amizade dos seus colegas pelo suposto ato de rebeldia:

Raramente me senti tão bem, mas depois a mãe foi à escola e estragou tudo, a mãe estragou tudo, foi lá e transformou-me num monstro, os meus colegas quando souberam a verdade afastaram-se de mim para sempre, ainda tentei aproximar-me, mas eles fugiam repugnados, amedrontados, (CS: 115/116).

Este é um ponto de viragem na vida do protagonista, a partir deste episódio a normalidade deu lugar à monstruosidade, isto é, todos se afastaram dele, inclusive a própria mãe. Este é o momento em que a relação de ambos sofre uma quebra irremediável, a mãe porque o acha uma aberração e ele porque acha que a mãe é a culpada do seu insucesso.

“Para ser totalmente sincero a morte do meu pai não me incomodou muito, apesar de mais tarde ter querido que ele voltasse para nos levar do bairro.” (CS: 113). Esta é uma introspeção muito relevante, porque, aparentemente, nem o protagonista percebe o impacto da morte do pai (só a longo prazo entende que um pai teria feito toda a diferença.) Este desaparecimento dá-se numa idade em que o protagonista, embora seja uma criança, já tem alguma noção de que a morte significa o fim. O que não entende muito bem é o ritual que as pessoas fazem à volta do morto: “os mortos já não se velam em casa, mãe” (CS: 119), ou seja, esta afirmação é um reflexo da mentalidade ocidental atual. Segundo Abílio Oliveira:

A noção de vida e de morte relaciona-se com a época em que o homem vive. Hoje em dia a morte tornou-se solitária, mecânica, impessoal, industrializada e desumanizada. A falta de comunicação e as dissimulações ou as máscaras que se impõe, dificultam em muito o encarar tranquilo da nossa própria “transição”. (Oliveira, 1999: 22)

Ariès diz que “já nada se passa no quarto do moribundo” (Ariès, 1977: 15), ou seja, na nossa cultura a morte deixou de ser um momento íntimo de despedida com os familiares e passou a ser um momento solitário o mais longe possível de olhares de comiseração, como, por

exemplo, no hospital. “Aquele sono profundo era para sempre (...) Apesar de tudo a morte é tão solitária, mãe” (CS: 120-121).

Após a morte do pai, mãe e filho continuaram a viver no bairro, espaço que, como já foi visto, representa o niilismo da vida. A morte da catequista é muito importante, no sentido em que ela dá corpo ao sentimento de vazio do coletivo. A catequista suicida-se, esta é uma problemática que merece ser debatida de forma mais profunda devido à sua importância sociológica e religiosa. Em seguida, este tópico será tratado mais detalhadamente.

A relação do protagonista e Eva foi sempre atribulada, porque ambos eram casos perdidos, ele porque não conseguia amá-la e ela porque não conseguia deixar de o amar: “Eva esperava em casa por um futuro que nunca teve, que ele não lhe deu, ninguém pode dar o que não tem.” (CS, 84). Juntaram-se para fugir do bairro, mas ele nunca a amou de verdade, apenas precisava dela. Eram os dois sobreviventes, mas era a única coisa que tinham em comum. A relação nunca foi feliz:

(...) mas para os salvar Eva, generosa, dispôs-se a ter um filho (...) Eva encheu-se de sangue, depois de ter derramado o filho que tanto queria, foi depois deste acidente que Eva chorou por estar quase morta e desistiu de os salvar, uma morta não pode salvar ninguém, culpava-se porque o corpo dela não queria acolher outra vida. (CS, 175).

O aborto espontâneo de Eva cobre-se de significado se pensarmos na não correspondência amorosa de ambos. Nenhum desejava ter filhos, mas Eva achou que engravidar salvaria o seu casamento. A questão não se resumia a vontades pessoais:

precisávamos um do outro para nos enganarmos. Sobrevivemos ao bairro e os sobreviventes nunca são boas pessoas porque apesar de tudo sobreviveram. Uma boa pessoa sucumbe se vê coisas terríveis. Ele nunca me amou, eu nunca o amei. Ele amou-me e eu amei-o. Somos dois casos perdidos. Precisávamos um do outro para fingir coisas diferentes. (CS: 165)

Eva engravidou pelas razões erradas, talvez o aborto tenha surgido como um sinal, acabando por ditar o fim da relação e das tentativas de o salvar, “nunca lhe disse que não a queria mãe, que o aborrecia aquele amor tão exagerado, que não se deixava salvar assim tão facilmente.” (CS: 175). Há pessoas que não nasceram para ser salvas.

Numa nova fase da vida do protagonista continuamos a sentir a presença da morte. Num momento em que vai à praia, o protagonista apaixona-se perdidamente por uma rapariga que vê ao longe. Esta nova paixão irá despertar comportamentos que estavam escondidos ou

camuflados na obscuridade da sua alma. Ele fica completamente obcecado por esta mulher, a que chama “rapariga bonita”, ocupando os seus dias a procurá-la. Sabemos que há algo de sombrio na sua personalidade devido ao seu passado; este facto, juntamente com o excesso de tempo livre e o “pecado da beleza”, (CS: 27) irão levá-lo à loucura. O leitor consegue acompanhar a evolução da loucura a partir da deambulação, dos monólogos interiores e, sobretudo, pela mudança de atitude face a Eva e à senhoria. Gradualmente vai-se desinteressando de Eva, chegando a faltar a encontros e consegue criar uma teia de mentiras para ludibriar a senhoria da pensão. É dominado pela ânsia de voltar a ver a rapariga e fica totalmente obstinado pela sua procura. O principal problema é que ele projeta a beleza da rapariga bonita na sua mente e depois vê-a em qualquer mulher. O que ele sente é um amor exagerado, “quase uma doença”. São vários os fatores que contribuem para esta loucura, que se inicia com a morte do pai: o contexto social do bairro, o excesso de solidão e a consequente perseguição da beleza. Tudo isto lhe toldou o juízo até que “se desacertou de vez com a vida.” (CS: 147). A consequência mais imediata deste “desacerto” foi o homicídio.

Não é difícil abrir o peito a alguém. Difícil é tirar o coração a alguém. (...). Ela assustou-se quando viu a faca, conheço o medo que sou capaz de provocar (...) sempre quis ser respeitado (...) roubar-lhe o coração para o pendurar numa corrente de prata (...) já não me importo de estar aqui sozinho enquanto a espero, já deixei de a procurar, ela há-de voltar para vivermos na casa nova como queria. (CS: 275-279).

A partir deste relato na primeira pessoa conseguimos compreender o auge da loucura do protagonista. Quando comete o crime não está em si; está animado pela vontade de ficar com o coração da rapariga e, como não consegue tê-lo, decide tirá-lo, literalmente. Este crime demonstra traços de psicopatia e de alienação. Além de que, no final, percebemos que a mulher morta não é a mesma rapariga que viu na praia, nem tão pouco é a mesma com quem ele teve um romance. A rapariga da praia existiu, mas só naquele momento, nunca mais a encontrou, quem ele encontrou foi uma outra rapariga parecida. Esta fugiu quando percebeu que ele estava afetado psicologicamente. Como não a encontrava, num assomo de raiva, mata aleatoriamente uma mulher, pensando tratar-se da rapariga bonita. Também é de salientar que ele diz querer ser respeitado, o que nos leva a considerar o crime como uma pequena vingança pessoal, tardia, contra aqueles que o diminuíram e o condenaram à solidão, na sua infância.

Relativamente a *Os meus sentimentos* começamos por analisar a morte de Violeta.

Inesperadamente páro. A posição em que me encontro, de cabeça para baixo, suspensa pelo cinto de segurança, não me incomoda, o meu corpo, estranhamente não me pesa, o embate deve ter sido violento,

não me lembro, abri os olhos e estava assim, de cabeça para baixo, os braços a bater no tejadilho, as pernas soltas, o desacerto de um boneco de trapos, os olhos a fixarem-se, indolentes, numa gota de água parada num pedaço de vidro vertical, não consigo identificar os barulhos que ouço, recomeço, não devia ter saído de casa, não devia ter saído de casa (MS: 9)

“Quando se inicia a leitura de *Os meus sentimentos*, o leitor é lançado no clímax de uma cena que, aos poucos, reconhece como a cena de um acidente automobilístico.” (Bridi, 2005: 263). O advérbio diz uma interrupção súbita da ação e toda a narração posterior será um “esforço de memória, numa perspetiva de...[recomeço].” (Machado, 2014: 108). Violeta encontra-se num momento de suspensão entre a vida e a morte, “neste momento posso já não existir aqui” (MS: 10). Só no último capítulo o presente é retomado.

Rolo sobre as trevas, docemente, deslizo na autoestrada (...) avanço no sentido único em que o infinito se cumpre, a minha cabeça num rodopio agradável, hoje à tarde vendi a casa (...) anunciaram um temporal. (MS: 11).

A presente citação transporta-nos para o momento anterior ao acidente e o momento de suspensão em que Violeta se encontra servirá para nos contar, através de memória, toda a sua vida passada. Não é por acaso que por vezes as memórias são interrompidas por outras memórias, pois há esta circularidade do pensamento, tudo vai surgindo à velocidade das emoções. Violeta não é uma pessoa feliz, vive no seio de uma família opressora, o pai é um homem alienado e “louco” e a mãe, sempre que pode, destrói-lhe a autoestima. Violeta é uma “obesa indecisa entre o tipo I e o tipo II” (MS: 33) e uma “gorda perdida de bêbada” (MS: 13), ou seja, fisicamente Violeta é excessiva. Mas qual é a verdadeira razão que provoca mau estar em Violeta? Em primeiro lugar cresceu num lar disfuncional. A mãe, conservadora e moralista, vê na filha uma desilusão, faz da perfeição um exercício constante de cegueira moral: “Nada tinha mudado para a minha mãe, a mesma intransigência, o mais pequeno desleixo era severamente repreendido.” (MS: 130). O pai sempre se preocupou mais em providenciar sustento para a amante e para os pássaros:

O meu pai tinha vergonha da mostrenga em vez de ter vergonha do bastardo (...). Nunca quis compreender o meu pai nem perdoá-lo, nunca quis compreender a minha mãe, a amante, o filho bastardo (MS: 226-227).

A revolta e o ódio que Violeta sente pelos mais próximos explica-se porque os pais sempre a reduziram a nada. Daí ter-se tornado amarga, sem esperança nem amor próprio. Todas as personagens usam máscaras para esconder as fraquezas, a máscara de Violeta é o

cinismo. Violeta “mata” e mata-se aos poucos. Usa Dora e Ângelo como instrumentos de punição, faz de Dora a sua principal inimiga, “cada uma de nós sabe exatamente como infligir à outra a dor maior” (MS: 69). Violeta sempre se sentiu uma *outsider*, a realidade nunca foi uma possibilidade, pois nunca sentiu pertencer, o que justifica o seu comportamento. A sexualidade também será um tema a abordar, posteriormente, pois está intimamente ligado à mutilação. Violeta sempre se sentiu perseguida pelos pais, que estavam constantemente a falar acerca dela:

temos de falar sobre a miúda, Baltazar (...) para com isso Celeste, já te disse que não há ninguém assim na minha família, deixa-me em paz Celeste, nenhum deles se sentia responsável pelo que eu era, por ter nascido assim (MS: 163-164)

Para além da perseguição dos pais, Violeta sentia-se perseguida pela morte. A morte assume forma humana, “há quanto tempo estas mãos de morte me perseguem” (MS: 47), a própria vida encarrega-se de a matar, “porque me mata a vida” (MS: 16).

Violeta, após a morte dos pais, sente uma espécie de esperança e alívio com a venda da casa. A partir deste dia, a sua vida sofre uma viragem, é a oportunidade de um recomeço. “É a última vez que entro nesta casa, as paredes que se aproximavam para me sufocarem, os tetos que se baixavam para me esmagarem nunca mais me podem fazer mal” (MS, 182). Este é o pensamento que carrega consigo quando entra para o carro naquela noite de temporal. Segue na estrada da vida, “se a estrada fosse sempre a subir já tinha chegado ao céu (MS,37)”. Violeta sofre um acidente, fica de pernas para o ar, sai derrotada, ninguém pode corrigir o passado. O momento de suspensão terminou, a gota de água desliza e a única coisa que podemos dizer é: os meus sentimentos.

Os meus olhos, para sempre fechados, das minhas palavras, para sempre silenciadas, de mim, para sempre morta a Dora sobre mim a chorar muito alto como no dia em que nasceu, como no dia em que se cumpriu a sentença a que nos condenei, a que nos condenaram (MS: 312)

Ao longo da narrativa Violeta assume este comportamento de “malvada”, desprezando e diminuindo quem está à sua volta. Por isso a filha está sempre a dizer que tudo o que ela toca morre, ou seja, Violeta “mata”, mas sobretudo, “mata-se”. Ou será que esse era o objetivo? Tudo leva a crer que Violeta sofre um acidente por causa do temporal, porém, não nos esqueçamos que estava completamente bêbada e mesmo assim “atira-se” para a estrada.

Poderia ser acidente ou suicídio, fica em aberto, o que importa ressaltar é que Violeta aceita o seu destino.

Também a morte dos pais de Violeta, Baltazar e Celeste, contribui de forma decisiva para a mudança na vida de Violeta, ainda que por pouco tempo. Tal como se deram *os meus sentimentos* a Violeta, também os pais merecem compaixão. Neste aspeto, o título é muito interessante, pois aquelas três palavrinhas servirão de conforto para todos as personagens vítimas da morte. A história familiar de Violeta é opressiva e ao mesmo tempo solitária: se, por um lado, tem uma mãe que lhe destrói as bases da sua autoestima massacrando-a constantemente acerca do seu aspeto, por outro, temos um pai, que apesar da ausência, fica do lado da mãe. É perceptível a disfuncionalidade que existe no seio desta família, o que provoca mau estar entre todos, os pais não amam a filha e desprezam-na, a filha, por não se sentir amada, faz de tudo para quebrar a esfera de perfeição que envolve a mãe.

Depois dessa tarde nunca mais eu e os meus pais passeámos juntos, o meu pai aumentou a coleção de pássaros, dias inteiros no quintal, a minha mãe tricou uma camisola de flores até um tamanho desumano, eu ia com todos os rapazes, nem a um me negava (MS: 142).

Esta passagem demonstra que a família não sabe estar e cada um vive, de forma solitária, na sua zona de conforto. Baltazar exilou-se no quintal e passa o dia a “cuidar” dos pássaros, comportamento que leva as pessoas a pensar que ficou “xéxé” (MS: 226). Celeste refugia-se na costura, ou por vezes, no Salão Princesa, a tratar de si e a falar francês, porque Celeste é uma pessoa muito requintada. Violeta entrega-se aos rapazes por ser um escândalo, ela quer ser falada para que deste modo possa quebrar a perfeição da mãe. Mesmo mais tarde os três continuam com os mesmos comportamentos, Celeste permanece intransigente, Baltazar fica louco e Violeta torna-se uma pessoa cínica e sem esperanças. A segurança e superioridade de Celeste contrastam com a incerteza e a inferioridade de Baltazar. Tudo em Celeste incomoda, tudo em Baltazar desmorona. Estes são os pais de Violeta, dois polos opostos que, constantemente, são postos à prova, “A minha mãe caminhava com segurança apesar dos saltos, da saia justa, os passos do meu pai incertos,” (MS: 140). Baltazar e Violeta tentam escapar ao despotismo de Celeste, Violeta envolve-se com homens, solteiros ou casados, para estar longe da mãe e Baltazar tem um amante e um filho bastardo na mesma rua onde moram. Nem na morte os pais de Violeta se entenderam:

acho que o meu pai está a morrer, uma sirene, o meu pai morria depressa, como as coisas são, a minha mãe morreu devagar, vítima de doença prolongada depois de o médico, alguém na sua família, que eu

saiba não, a minha mãe experimentou a solidão de ser única, mais cedo ou mais tarde tinha de provar o veneno que me deu (MS: 242).

É curioso como o pai morre depressa pela inação do coração e a mãe é pisada por uma doença que a vai matando. A morte tem um certo humor: a ausência de Baltazar é transformada numa formalidade, ou seja, uma vez que se encontrava num estado de não vida, a morte encarregou-se de acabar com o tormento e deu-lhe uma morte sem sofrimento. Relativamente a Celeste, a morte foi dura na mesma medida em que ela foi dura para os outros. Celeste foi assolada por uma doença interminável que lhe tirou a *joie de vivre*. Ela deixou de sair, isolou-se em casa e nunca mais quis olhar-se ao espelho, a beleza foi desaparecendo. Celeste esqueceu-se da verdade maior e mais absoluta: “as pessoas têm existências intermitentes” (MS: 229).

Ângelo executou com sucesso a sua vingança pois viu fraqueza naquele seio familiar, “Eram todos tão sozinhos que faziam dó, eram todo tão vulneráveis (...) a infelicidade era neles uma doença grave, estavam à mercê de todos” (MS: 346).

Ainda em *Os meus sentimentos* presenciamos o suicídio de Alice, amiga de Celeste, mas tal como o suicídio da catequista, irei analisá-lo separadamente.

A morte em *O chão dos pardais* não surge como nas narrativas anteriores. Na presente narrativa apuramos duas mortes, a morte de Júlio e a morte do bebé de Margarida. Estas são as duas mortes mais imediatas, os restantes personagens não morrem, mas encontram-se num estado de não vida, como irei analisar. A morte de Júlio, por constituir um suicídio, será analisada juntamente com o suicídio da catequista e o suicídio de Alice.

Analisemos a última morte, ou seja, o aborto de Margarida. Não é a primeira vez que o aborto surge, também Eva, personagem de *Campo de Sangue*, sofre um aborto espontâneo, pois o seu corpo não suporta o crescimento de uma nova vida, mas a grande diferença entre estes dois acontecimentos é a vontade da portadora. O aborto de Margarida é revelado a meio de uma conversa com Gustavo acerca do suicídio de Júlio. Se expusermos as duas mortes lado a lado percebemos que a diferença entre elas é que Júlio não foi capaz de matar, ao contrário de Margarida que não parece ter remorsos em relação ao aborto. Júlio queria matar, mas não teve coragem, desistiu, facto que nos leva a pensar na humanidade de Júlio. Mas por que Margarida terá querido matar? Numa perspetiva católica, tanto o suicídio como o aborto são condenáveis: “Caminhavam para uma existência ainda mais terrena, se isso era possível.” (CP: 207). Esta caminhada cada vez mais terrena certamente será o resultado da ação de Margarida: tendo em

conta a dicotomia céu – terra, Margarida caminha em direção à terra, afastando-se do céu. Poder-se-ia incluir o aborto na categoria das restantes mortes? Há algum simbolismo nesta morte, Margarida mata aquilo que ainda não conhece e depois afirma “Nem tudo pode ser compreendido. De facto, quase nada pode ser compreendido”, (CP: 208.), ou seja, Margarida não encontra justificação para o seu ato. Júlio não teve coragem, mas Margarida teve, esta é grande diferença.

2.6 O suicídio

O suicídio está retratado nas três narrativas, facto que levanta questões acerca da sua importância. Qual a sua importância enquanto acelerador da ação narrativa? Qual o impacto na conduta dos personagens?

É importante realçar que o suicídio não alcança a mesma dimensão e intensidade nos três romances, ou seja, esta questão parece fulcral em *O chão dos pardais*, mas secundária em *Campo de Sangue* e *Os meus sentimentos*. Ao passo que nestes dois últimos estamos perante um ato que se apresenta como a única solução para escapar ao sofrimento que é a vida, em *O chão dos pardais* o suicídio da personagem funciona como o ponto crítico da narrativa.

Comece-se por analisar o suicídio da catequista em *Campo de Sangue*. Durante uma visita à sua mãe, a propósito do seu dia de anos, o protagonista faz uma pequena visita pelo bairro onde cresceu e viveu a sua infância. Apesar de o leitor estar familiarizado com a realidade do bairro, há uma casa que suscita interesse, a antiga casa de Alicinha (catequista substituta da catequista que se suicidou). Este momento de entrada na casa constitui um episódio bastante simbólico na ação, pois representa a corrupção da alma através dos três pecados, o mundo, o demónio e a carne. Alicinha, no seu papel angelical, contrasta com a realidade amarga da vida do protagonista (mundo), com o suicídio da catequista (demónio) e com a consumação do ato sexual (carne).

Em primeiro lugar, Alicinha, “imune aos inimigos da alma” (CS: 139), conseguiu sair do bairro em contraposição ao protagonista, que se deixa envolver numa espiral de infortúnios. Ele é atraído para dentro da casa e toda a envolvência do espaço é asfíxiante e pecaminosa, contribuindo para um sentimento de mal-estar, “o quarto da cor do inferno (...) o quarto azedava o cheiro dos corpos, não tinha janela (...) o ramo de rosas pálidas (...)” (CS: 140). Em segundo

lugar, a catequista é a prova de que a alma cede facilmente a enganos, “Foi a tentação de voar que atirou a catequista para as profundezas do inferno” (CS: 139).⁶ Ambos foram tentados pelo Demónio e ambos foram vencidos. A catequista cedeu e atirou-se do prédio e o protagonista cedeu à tentação carnal. A visita provou ser um presságio.

(...) se a catequista tivesse deixado um bilhete nos sapatos que ensinasse o que fazer com a vida, se a catequista tivesse deixado o bilhete teria salvo muitas almas e talvez a sua também. (CS: 144)

O ato da catequista acabou por ser infrutífero, pois não serviu de exemplo para ninguém, nem para ele. Todos continuaram sem respostas e a vida continuou a ser o que era antes, uma grande decepção.

Em *Os meus sentimentos* assinalamos o suicídio de Alice.

Alice é amiga de Celeste (mãe da protagonista) e faz parte de um grupo de amigas que se junta para jogar canasta. Devido a uma comissão de serviço do marido, muda-se para Luanda. Apesar da distância física, Alice envia frequentemente cartas para as amigas, reiterando sempre o facto de que não era feliz naquelas terras, que sentia saudades de Portugal e que o marido tinha uma segunda família. Inicialmente, as suas amigas respondiam-lhe dizendo que o casamento é mesmo assim e que a mulher tem sempre de apoiar o seu marido (refletindo o pensamento da época); porém decidiram “matá-la”, isto é, condenaram Alice ao silêncio.

A Alice com os vidros abertos a pensar no que fazer com a verdade, uma vista linda sobre a baía, palmeiras e o mar estendido até ao fim dos olhos e a Alice a escolher desesperar-se, sempre foi tão fraca, aquela rapariga nunca teve jeito para estar viva, uma questão de feitio. (MS: 205).

Terá sido a descoberta da verdade que levou Alice ao suicídio? Ou terá sido o desprezo que sentia por parte de todos? O suicídio de Alice é altruísta⁷, pois sente que está desligada da sociedade, ou melhor, as pessoas encarregaram-se disso.

há tantos anos que não viam Alice que não souberam o que fazer com a notícia da morte dela, quer dizer, há tantos anos que a tinham matado que aquela carta trazia só um assunto desagradável, (MS: 196)

Esta passagem prova-nos que a morte de Alice apenas significou um momento de desconforto por se ter tornado oficial, porque Alice há muito que estava morta.

⁶ Como na passagem bíblica, Jesus também foi tentado: “conduziu-o, então, o demónio à cidade santa e, colocando-o sobre o pináculo do Templo, disse-lhe: “Se Tu és o Filho de Deus, lança-Te daqui a baixo, pois está escrito: Dará a Teu respeito ordens aos anjos; eles suster-Te-ão nas suas mãos para que os Teus pés não se firam nalguma pedra.” (Costa et al, 1991: 1288)

⁷ Segundo a categorização de Durkheim (2001: 207-273)

De facto, toda a questão do suicídio é aqui recolocada. Se antes, em *Campo de Sangue*, estávamos perante um suicídio cuja origem provinha do indivíduo e do absurdo enraizado no seu coração, em *Os meus sentimentos* estamos perante um suicídio cujas motivações se devem à pressão social. Alice é morta antes de se ter matado. Segundo Freud, “se a agressividade do homem, em virtude da pressão social, não pode exprimir-se contra o seu objeto verdadeiro – esta ou aquela pessoa detestada – ela volta-se contra o próprio sujeito.” (Freud *apud* Minois 1998: 398). Como Alice não se exprime contra o marido, contra as amigas, contra a sociedade ou contra o mal em geral, provoca danos irreparáveis nela própria. Camus diz que “o homem se sente um estrangeiro” (Camus, 2007: 17): assim se sentia Alice em terras angolanas, uma estrangeira.

Em *O chão dos pardais*, o suicídio de Júlio assume contornos diferentes dos que temos visto até agora. O suicídio da catequista e o suicídio de Alice são acontecimentos encadeados que surgem para provar que a morte é uma presença assídua na vida das personagens, ao passo que o suicídio de Júlio ocupa a centralidade da narrativa.

Em *O chão dos pardais* é como se não houvesse protagonistas, todas as personagens são alvo de interesse de forma intercalada. Porém, há uma reviravolta interessante no decorrer dos acontecimentos. Júlio “ama muito Sofia e crê que é amado por ela em igual medida.” (CP: 64). Estão noivos e aparentemente felizes. Tudo muda quando Sofia decide revelar a Júlio que é acompanhante de luxo. Na sequência desta verdade devastadora, a configuração que Júlio tem do mundo é alterada e é “coagido” a mudar. “A única obrigação que tinha agora era a de aniquilar o mal” (CP: 136). Júlio descobre a sua missão e faz dela o único objetivo da sua vida, “começar a pensar é começar a ser consumido” (Camus, 2007:16): “A vida tinha de ser como nos filmes de cowboys. Era assim que devia ser. O mau tinha de morrer para que o bom pudesse partir sozinho em direção às montanhas pontiagudas” (CP: 128). Contudo, no momento em que está prestes a matar Afonso, vê algo nos seus olhos que o faz desistir de matar. Vejamos o percurso de Júlio a fim de entender qual a razão que o leva a renunciar ao seu plano. “Iniciava a viagem mais longa que se pode iniciar, a viagem até ao outro homem. Não o homem que ia matar, mas ao homem em que ele se tornaria depois de matar.” (CP: 170). Júlio avança em direção ao incerto, depois de matar, tornar-se-á outro. Júlio queria muito matar Afonso, mas algo surgiu do seu subconsciente, “Não matarás. Não matarás tudo o que não for o teu semelhante.” (CP: 174). Encontramos a primeira razão para Júlio ter desistido: reconheceu Afonso como seu igual. “Júlio nunca tinha conhecido o medo de ninguém. (...). Era a admiração

perante o medo alheio que o impedia de agir. Era o medo do outro.” (CP: 176). Júlio sente o medo alheio e isso revoluciona a sua mente. Quando Júlio tomou a decisão de aniquilar o mal nunca pensou que a sua essência o fizesse recuar. O facto de Júlio ter reconhecido Afonso como seu semelhante e o facto de ter sentido o medo do outro são manifestações da sua humanidade. Na impossibilidade de matar o próximo, Júlio mata-se a ele próprio. À semelhança de Alice, Júlio comete um suicídio altruísta. Segundo Minois “[n]as fases de equilíbrio e estabilidade, o pensamento aprofunda as respostas e nas fases de crise coloca as questões.” (Minois, 1998: 405). Júlio foi atingido por muitas questões pois, num ápice, o seu mundo desmoronou-se, porém, num momento final de “racionalidade” atingiu a sua resposta, o suicídio.

Júlio subiu as escadas que o levavam ao cimo da prancha da piscina. (...) Mas ele está solto no alto da prancha. Inacessível. Poderoso. (...) Retira a mão esquerda de baixo da mão direita. Flete o braço direito. Aproxima a arma da cabeça. (...) A água da piscina foi-se tingindo de um vermelho (...). (CP: 177).

Os três suicídios apresentam uma mensagem importante e esclarecedora nos romances. No caso de *Campo de Sangue*, o suicídio da catequista apresenta-se como consequência da vida no bairro: os que conseguem fugir do bairro, como Alicinha e Eva, salvam-se; os que ficam estão condenados ao absurdo de (in)existir, como Camus defende:

O homem é presa das suas verdades. Uma vez reconhecidas, não pode libertar-se delas. É preciso pagar esse preço. Um homem que se torna consciente do absurdo fica-lhe ligado para todo o sempre. O homem sem esperança e consciente disso, já não pertence ao futuro (Camus, 2007: 41).

O bairro condena quem lá vive, condena à miséria e à loucura. Em *Os meus sentimentos*, o suicídio de Alice surge para explicitar o impacto do poder social sobre o carácter do indivíduo. O homem é um ser frágil e emotivo, que se deixa afetar pela sociedade, o seu envolvimento excessivo é perigoso, mas o seu afastamento é nefasto. Em *O chão dos pardais*, Júlio revela traços de humanidade pois desiste de matar. Júlio escolhe morrer ao invés de atentar contra o seu semelhante.

Podemos concluir que o suicídio surge como alternativa a uma vida penosa e dolorosa. É um acontecimento premeditado que surge na sequência da autorreflexão, isto é, pensar se a vida vale a pena ser vivida ou se merece termo. A catequista, por engano, aspirou a grandezas que não podia ter, Alice não tolerou sentir-se uma estrangeira e Júlio não suportou a verdade de Sofia. Três seres humanos, unidos pela fragilidade, unidos pela fraqueza e sobretudo unidos pela ruína que se interpôs nos seus destinos. Se, por um lado, este acontecimento tem importância

para a narrativa no sentido de tornar mais rica a ação e de proporcionar reflexões, por outro parece não assumir relevância para os restantes personagens uma vez que as suas vidas permanecem iguais, isto é, a morte destas personagens constitui motivo de conversa num momento imediato, mas depressa cai no esquecimento. Em *Campo de Sangue* a única pessoa que parece perturbada com o suicídio da catequista é o protagonista, no entanto assim que sai daquela casa deixa as mágoas no passado. Em *Os meus sentimentos* Alice é ignorada pelas amigas em vida e na morte, pois a notícia da sua morte não parece causar tristeza, muito pelo contrário, é recebida com uma frieza incomum. Em *O Chão dos pardais* a única pessoa que parece sentir a falta de Júlio é Sofia, porém, pouco tempo depois, retoma a sua vida e a sua profissão.

O suicídio está exposto de forma pertinente e tem como objetivo suscitar reflexões. A questão de Hamlet: “ser ou não ser, eis a questão” (Shakespeare, III, 1: 130-131) “traduz o mal relacionado com o nascimento da modernidade” (Minois, 1995: 404). Também nos transporta para a questão de Sísifo, “Toda a alegria silenciosa de Sísifo aqui reside. O seu destino pertence-lhe. O seu rochedo é a sua coisa. (...) é preciso imaginar Sísifo feliz.” (Camus, 2007: 128). Cabe às personagens escolher entre a vida e a não vida e aceitar a sua condição ou o seu destino.

3. A vida ausente

A morte é absoluta nos três romances, desdobrando-se em duas vertentes: a morte física e a morte não física. Após ter verificado a sua presença e os seus efeitos físicos mais imediatos, importa verificar o estado de pré-morte das personagens. A ausência de vida não é vista no seu sentido literal, mas no seu sentido mais metafórico, sugerindo um vazio da alma e a dispersão do espírito. As personagens são vistas tanto do ponto de vista da interioridade como da exterioridade, sendo a principal diferença “entre o que se mostra e o que se esconde” (Gil, 1997: 148). A abordagem do corpo é mais explícita pois é a realidade imediata, ao passo que o “(...) interior, por definição, não está no espaço, porque é espírito” (*idem, ibidem*: 150). O exterior das personagens é o reflexo do seu interior: através do grotesco e do belo, iremos ver que o estado físico funciona como uma espécie de espelho da alma. “Ver é conhecer e a aposta é que uma pedagogia do olhar é o que constrói a nossa relação com o mundo.” (Tucherman, 2012: 19). A nudez, tanto de Violeta (“Estou nua, um corpo à espera do fim” (MS: 48), como de Sofia (“Como se o facto de estar nua perante aquele empregado a tivesse empurrado para um universo ilógico do qual nunca mais sairá.” (CP: 33), é extremamente simbólica:

O desnudamento é um equivalente simbólico da imolação, da descoberta, por trás do verniz das roupas, da infinita fragilidade do outro. A nudez já implica aceitar estar moralmente indefeso (nu) diante dos olhos do outro. Ela tira a máscara. (Le Breton, 1999: 164)

O corpo vestido mostra o que se deseja, mas o corpo despido põe a nu todas as fragilidades do ser humano e, desde logo, a sua essência. É necessário este exercício de compreender o corpo das personagens para, posteriormente, ler o seu funcionamento interior. Desde logo, a morte vai-se apoderando de ambos, corroendo o espírito e a vida.

3.1 Representações do corpo

O corpo, ou a corporalidade, é um tema recorrente na cultura ocidental que, por não ser exclusivo da época moderna, sofreu mutações, “Não só desde a pré-história, mas desde os tempos históricos a que podemos remontar, o corpo muda, na sua realidade física, nas suas funções, no seu imaginário.” (Le Goff e Truong, 2003: 153). Todos conhecemos a evolução do homem, tanto a nível físico como cognitivo, sendo que, atualmente, devido às tecnologias, é “Narciso que simboliza o tempo presente” (Lipovetsky, 1989: 47), ou seja, as pessoas são

apaixonadas por elas próprias o que, conseqüentemente, leva à sobrevalorização do corpo. Porém sabemos que o corpo é uma intermitência, como diz Saramago “É assim a vida, vai dando com uma mão até o dia em que tira tudo com a outra.” (Saramago, 2005).

No conto “Autobiografia”, do livro *Tudo são histórias de amor*, o narrador expõe a verdade mais absoluta sobre o corpo e sobre a humanidade:

Poderíamos ter-nos complementado se não se desse o caso de partilharmos o mesmo corpo. Dispúnhamos apenas de um corpo, este que agora é só meu. Nunca deixámos de guerrear na nossa existência intermitente. (Cardoso, 2014: 157).

Para além da morte física das personagens, perpassam em todas as narrativas sentimentos de ausência, de vazio e de alheamento. A vida não é vivida na sua completude, numa espécie de intermitência.

Relativamente à questão do corpo nos romances em estudo, são feitas duas abordagens distintas: por um lado, há um grupo de personagens cujas descrições e comportamentos remetem para o grotesco (incluindo categorias como o feio ou o *freak*); e, por outro, as personagens são representadas através da sua interioridade e da “morte” dos seus corpos.

3.1.1 O grotesco

O conceito do grotesco sofreu alterações bastante profundas ao longo das diferentes épocas. Do italiano *grottas*, o grotesco nasceu no séc. XV devido a umas gravuras ornamentais nas termas de Tito em Roma (cf. Bakhtin, 1987: 27-28). Atualmente o conceito do grotesco assume um carácter bastante complexo. Muitos são os significados que lhes estão associados, devido aos estudos teóricos de Mikhail Bakhtin e Wolfgang Kayser, como “disforme”, “bizarro”, “burlesco” ou até mesmo “cómico”. A polissemia do termo torna difícil a categorização do conceito do grotesco. Interessa, particularmente, a teoria de Kayser, pois vai ao encontro da leitura destes romances, isto é, para este autor o grotesco é “sobrenatural” e “absurdo”, “nele se aniquilam as ordenações que regem o nosso universo.” (Kayser, 2003: 30). Podemos agrupar quatro personagens que vão contra a ordem do mundo, o protagonista de *Campo de Sangue*, Violeta, Júlio e Ângelo. O protagonista de *Campo de Sangue* e Violeta são grotescos, personagens disformes, que causam repugnância, comiseração e nojo. Júlio, incomparável aos dois anteriores em questões de bizzarria, encarna o ideal da fealdade e Ângelo representa o

verdadeiro *freak*, um palhaço que não tem piada, cujo fraco sentido de humor desperta pena e gozo por parte do público. Partindo da premissa de que “o corpo conta uma história” (Tucherman, 2012: 105) iremos “entrar” no corpo de cada personagem para perceber o seu percurso de vida.

“Vivemos hoje uma prodigiosa proliferação de monstros” (*idem, ibidem*: 97), especialmente no cinema e na literatura. Quando tratamos do conceito de monstro, remetemos para a ideia de seres disformes, mutilados ou renegados pela sociedade, que existem para que o homem se lembre da sua humanidade (cf. Gil, 1980: 88). Neste estudo em concreto, importa verificar o grau de estranheza ou de bizarria de algumas personagens cujas descrições são grotescas.

A descrição que é feita do protagonista de *Campo de Sangue* incide mais na sua estranheza psicológica do que física: vemos uma personagem dilacerada pelos fantasmas do passado que, no momento presente, possui um aspeto desleixado e apático. A passagem do tempo e o adensamento da sua loucura produzem nele uma decadência. No início da narração existem duas descrições que nos remetem para o grotesco: “há muito tempo que não cortava as unhas, os pés assim nus mostravam as unhas enegrecidas e curvas, umas unhas de cão, tenho de cortar as unhas.” (CS: 31) e “olhou para as unhas enegrecidas e curvas, unhas de cão (...) não queria que ninguém soubesse que tinha unhas de cão.” (CS: 41). A leitura destas passagens faz com que produzamos uma imagem mental, isto é, quase que visualizamos o início do processo de transformação do homem em animal. A comparação com um cão remete-nos para um aspeto que Kayser menciona sobre a monstruosidade, ou seja, a hibridização do humano com o animal⁸. Vejamos a seguinte citação, que nos fornece uma hiperbolização negativa do corpo, corroborando a criação do monstruoso:

pensou se o corpo daquele banhista, se todos os corpos que estavam ali na esplanada seriam iguais ao seu ou se por algum motivo o dele era excessivamente imperfeito e sujo. Não lhe pareceu que as mãos do banhista lhe cheirassem a sebo nem que a língua estivesse coberta de saliva grossa e amarga. (CS: 28)

Portanto, estamos perante um velho “com os dentes amarelos” (CS: 221). De facto, não parece haver nada de positivo acerca da figura deste homem cujo corpo é imperfeito e velho, tem dentes amarelos, unhas negras e curvas, as mãos sujas. Este corpo conta a sua versão da

⁸ Kayser defende que a monstruosidade é causada pela “deformação nos elementos, a mistura dos domínios, a simultaneidade do belo, do bizarro, do horroroso e do nauseabundo, sua fusão num todo turbulento.” (Kayser, 2003: 75). Nogueira diz que os monstros são seres marcados pela disformidade (categoria estética) e pelo antagonismo (categoria ética). (Nogueira, 2000: 10)

história, um menino marcado pelo abandono e pela rejeição dos pais, que cria sentimentos de inferioridade, culminando no desleixo físico e na decadência moral.

Violeta, “nome de flor que também é uma cor”⁹, conta-nos a sua história a partir do acidente de carro que sofre, mas sobretudo através da dissonância do seu corpo. O corpo de Violeta, pelas suas formas tão excessivas, transmite informações muito relevantes acerca do seu passado amargo e do seu presente intermitente.

Violeta, por ser “uma obesa entre o tipo I e o tipo II” (MS: 106), nunca foi aceite socialmente. Nesta sociedade (onde Violeta se insere) criou-se um paradigma de beleza muito específico, em que o corpo magro assume um papel primordial e todos os que não se inserem neste padrão sentem que não pertencem, são *outsiders*.¹⁰ Violeta é vítima de padrões sociais, muito em particular da mãe, que sempre a rejeitou devido à sua aparência “mostrenga”. Para Violeta “o corpo é sentido como um invólucro, como uma casa, como um pátio e como uma clausura.” (Tucherman, 2012: 64). Sente que está presa dentro de um corpo exorbitante que condiciona a sua maneira de estar, ou melhor, o seu mal-estar. Violeta torna-se um ser monstruoso devido ao seu excesso. Violeta aprende a viver através de dois mecanismos de defesa: tenta camuflar a baixa auto estima através de cinismos exagerados e, depois, recorre aos prazeres sexuais para mutilar a carne e o espírito, numa espécie de auto-punição. A dor que sente não está diretamente ligada ao seu corpo disforme, mas é parte da sua natureza psíquica. Veja-se a seguinte citação: “passo a minha língua pelos dentes dele, um a um até que encontro um dente podre que sabe mal, deixo-me ficar na podridão (...).” (MS: 47). Violeta permanece na podridão, pois não conhece outra forma de estar. Além da punição física de se entregar a desconhecidos, mutila-se psicologicamente, pois acha que não merece as coisas boas da vida. “O domínio do erotismo é o domínio da violência” (Bataille, 1988: 15), ou seja, a personagem usa o corpo como instrumento de satisfação sórdida e, conseqüentemente, de punição. Violeta vê-se como “gorda perdida de bêbada” (MS:13), “putéfia” (MS: 32), “puta barata” (MS: 59), “tola” (MS: 167), um conjunto de termos que contribuem para o nosso entendimento acerca da sua personalidade, mas sobretudo para a visualização de um corpo em que “o desordenado e o

⁹ A cor violeta acarreta a simbologia da involução, a passagem outonal da vida para a morte. (Chevalier & Gheerbrant, 1997: 697).

¹⁰ “Once a mass of bodies packed tightly together in the centers of cities, the crowd today has dispersed. It is assembled in malls for consumption rather than for the more complex purposes of community or political power; in the modern crowd the physical presence of other human beings feel threatening.” (Sennett, 1994: 21)

desproporcional surgem como características do grotesco” (Kayser, 2003: 24). Numa personagem como Violeta, as características do grotesco são evidentes:

Não lamento o meu corpo gordo, feio, o meu desmazelo, as minhas unhas mal pintadas, (...) as mamas que repousam sobre as pregas da barriga, dois sacos de carne arrepanhados por mamilos demasiado escuros (...) gordura da minha barriga, das minhas coxas, que me espetam os mamilos. (MS: 59)

Violeta carecendo de beleza física, é posta em questão pela sociedade, que vê na diferença o “elemento demoníaco do mundo” (Kayser, 2003: 161). Violeta encarna o grotesco enquanto ser hiperbólico, agigantado e bizarro que sempre se excede. Ela é excessiva e vulgar: “também eu levanto o braço para chamar o empregado do restaurante e abano as pregas de gordura que vão do ombro à mão, um gesto vulgar, uma mão feia” (MS: 76). A fusão entre o animalesco e o humano constitui uma característica importante do grotesco, Violeta compara-se a um animal no ato de comer: “a minha criança sempre elegante enquanto eu mastigo ruidosamente e engulo pedaços de carne cada vez maiores, um animal no seu repasto. “(MS: 100).

Violeta vê o seu mundo e a sua identidade comprometidos, encontra-se num estado de total abjeção devido aos traumas do passado. Podemos facilmente comparar Violeta à personagem do livro *Porque sou gorda, mamãe?*, de Cíntia Moscovich. O mundo de Violeta perde toda a ordem e linearidade, razão da abjeção. Segundo Julia Kristeva “it is not physical repulsion, lack of cleanliness or health that causes abjection but what disturbs the identity, the system, the order. (Kristeva *apud* Góis, 2012: 270). No romance de Moscovich,

the narrator and protagonist suffers because since childhood she was taught a body and, in adulthood, she understands that body has no space, and another is demanded. She feels without identity between the lean ones. (Góis, 2012: 273).

Ambas se sentem com personalidades fragmentadas devido aos erros dos pais, ambas são vítimas de uma sociedade cujos paradigmas se relacionam com o ideal de beleza física que em nada encaixa com os seus corpos.

O peso físico destas personagens coincide com o peso que sentem na consciência, a culpabilidade e a automutilação são sentimentos diários, razão que as leva a procurar um caminho de redenção.¹¹

¹¹ No caso da personagem do romance de Moscovich, ela tenta perdoar a mãe “I cannot apologize to you Mum, for become a paralyzing and lusty adolescence, because i do not regret it: I had to compose myself in some way” (Moscovich, 2006: 249)

é a última vez que entro nesta casa, a minha vingança está terminada, agora sim matei-nos a todos definitivamente, a minha mãe, o meu pai, as plantas, os pássaros, a casa, a Maria da Guia, o Ângelo, a Dora, eu, morremos, a partir de hoje vai ser tudo diferente (MS: 186).

Violeta expurga os seus demónios, ou seja, vende a casa onde foi infeliz. Ela tenta juntar todos os fragmentos da sua identidade de modo a reconstruir uma nova vida. A morte dos “opressores” representa a sua libertação e a venda da casa significa a execução plena da sua vingança. Sente que uma nova fase irá iniciar-se, “estou muito perto de corrigir o passado” (MS: 164). Este é o tom que invade os momentos finais de Violeta, a esperança num presente e num futuro renovado, “a partir de hoje vai ser tudo diferente.” (MS: 252). Apesar da esperança e da felicidade com que Violeta encara o futuro, há uma verdade que é sistematicamente reiterada por ela, “todas as pessoas têm existências intermitentes” (MS: 257) e como tal, a sua vida termina de forma abrupta. A morte de Violeta é apenas uma formalidade, isto é, há muito que ela não vivia, apenas sobrevivia e a morte do seu corpo só veio corroborar o seu estado de não vida.

O feio

A questão do feio ou a história da fealdade surge no panorama das artes mais tardiamente do que a história da beleza. Até à época clássica o que predominava era a estética do belo, do articulado e da harmonia perfeita. Surge então uma nova estética em oposição às normas do clássico. Schlegel pronuncia-se a favor da arte clássica e lamenta a irrupção moderna do feio como “forma sensível desagradável daquilo que é mau”. Todavia, emerge das suas páginas uma espécie de fascínio pelas características da nova arte – juntamente com a esperança de que ela contenha os princípios da sua própria superação. Ele vê nela uma prevalência do interessante sobre o belo e do característico e do individual sobre aquela espécie de tipicidade ideal celebrada na arte antiga. (Eco, 2007: 278).

Seguindo a linha de pensamento de Umberto Eco, a estética do feio constitui um desafio muito mais interessante e prodigioso do que a estética do belo. Em termos de análise e de estudo, a disformidade, o feio e o “diferente” suscitam mais atração e mais fascínio do que as formas perfeitas. Tudo o que desperta curiosidade é motivo para embrenhamento, daí que os monstros, tanto na literatura como na pintura e até mesmo no cinema, tenham sido um

“sucesso”. Para Vitor Hugo “os aspetos do grotesco não se esgotam com o cómico-burlesco e o monstruoso-horroroso. Ele o aproxima do feio (...)” (Kayser, 2003: 60). A fealdade é uma característica importante do grotesco na medida em que influencia, de forma crucial, a aceitação ou a não aceitação de um corpo pela sociedade. Júlio é precisamente a encarnação deste princípio estético, nele a ausência de beleza é flagrante, veja-se a descrição que dele é feita:

De Júlio (...) ninguém dirá que é bonito. Poderão dizer que é interessante, que é a maneira piedosa de se falar dos feios. É bastante alto, a altura dobra-lhe as costas, muito magro, a roupa parece sempre larga, tem cabelo preto que se pudesse deixar crescer seria aos caracóis, (...). Os olhos de Júlio são escuros e cavados e dão-lhe um ar amargurado. O nariz é ligeiramente curvo e comprido de mais. Os lábios são grandes e grossos ou é o queixo que é pequeno e faz com que os lábios pareçam grandes. (CP: 67/68)

Se a personagem aparecesse no cinema facilmente despertaria uma opinião unânime, ou seja, não é bonito fisicamente, tem um corpo desordenado e uma cara desproporcional. Júlio, ao longo do romance, torna-se uma personagem densa e, portanto, aliciante de um ponto de vista narrativo. “As mulheres não desejam Júlio, a não ser as que têm instinto maternal (...) para o devolverem à vida menos magro, mais rosado e mais alegre.” (CP: 68) Júlio não é desejado e não é atraente. Citando Weisse, (“O feio aparecerá como uma parte integrante do belo” (Weisse *apud* Eco, 2007: 279), o senso comum crê que feio é antónimo de belo, contudo, a partir destes autores vemos que a fealdade é parte complementar e integrante da beleza.¹² Através do desfile de personagens da literatura temos esta evidência. São muitos os que, apesar da sua aparência horrorosa, têm do seu lado mulheres bonitas. Júlio não é o primeiro a experimentar a inveja alheia. Antes dele, Frankenstein (1818), Quasímodo (1831), Heathcliff (1847), ou Gwynplaine (1869) provaram o gosto amargo de não serem aceites socialmente e serem condenados à miséria, ainda que protagonizem histórias de amor.¹³

A miséria de Júlio reside no facto de este sentir os olhares das pessoas por namorar com alguém tão belo como Sofia. Os paradigmas da sociedade estão dirigidos aos mais belos e o lugar destes é com pessoas igualmente belas. Daí que seja motivo de consternação e de inveja ver um contraste tão grande neste casal.

¹² Schlegel na sua obra *Sobre o estudo da poesia grega* (1795-1796) defende que “o belo está tão longe de ser o princípio dominante da poesia moderna, que muitas das mais esplêndidas obras modernas são claramente representações do feio.”

¹³ Todos estes personagens são denominados por Eco (2007: 293) de “feios infelizes” à exceção de Heathcliff que é o “feio condenado”. São personagens marcadas pelos seus traços físicos horrendos e disformes, mas que, apesar da bizarrice, conseguem encontrar o amor.

Quando está com Sofia todos olham para ele. Os homens com inveja e sem perceberem como é que uma mulher tão bonita está com um homem como ele, e as mulheres por acreditarem que ele deve ter qualquer atributo escondido, caso contrário uma mulher daquelas não o teria escolhido. (CP: 68)

Parece difícil para a sociedade conceber a junção do feio com o belo. É o que acontece com Violeta, por ser feia, o amor e as coisas boas estão-lhes vedadas, é como se não pudesse experimentar o lado bom da vida: “A busca do interessante e do individual ou do grotesco, também leva a imaginar a deformidade que arrasta para um destino que, embora nutra um espírito manso, é condenado pelo próprio corpo.” (Eco, 2003: 293)

O *freak* / o palhaço

No seguimento da esfera do grotesco, do bizarro e do monstruoso, surge uma outra personagem que vem ao encontro dos conceitos que temos vindo a desenvolver, o *freak*. É importante realçar que, à semelhança do conceito do grotesco, o campo semântico de *freak* foi-se modificando, sendo que atualmente este conceito assume contornos bem diferentes dos do momento do seu “nascimento”. Inicialmente o conceito de *freak* era utilizado na referência a pessoas com deformações físicas como anões, hermafroditas, gigantes etc...Atualmente o seu campo de significação assume um caráter mais interior do que físico, “(...) Freaks e monstros representam não mais o Outro, mas o Eu secreto.” (Fiedler *apud* Tucherman 2012: 145). Já não está em questão o bizarro do corpo, senão o facto de que, cada um de nós, carregar algo diferente no nosso íntimo. Apesar desta mudança, interessa-nos aplicar o conceito inicial aos nossos estudos, na medida em que os *freaks* são autênticas aberrações “(...) vistos pelo homem normal (pelo menos o que é assim considerado) com um misto de horror e pena, (...)” (*ibem, ibidem*: 119).

São precisamente sentimentos dicotômicos que Ângelo desperta no leitor, ora piedade, ora ódio, ora comiseração, ora antipatia. De acordo com Tucherman, o circo ou a feira são o espaço ideal de exposição destes seres abominantes (*idem, ibidem*: 128). Ângelo é um pouco diferente, não é propriamente um monstro, antes é uma aberração no sentido em que é alvo de chacota por todos. Ângelo é animador e os seus espaços de atuação são festas infantis, casamentos, espetáculos e excursões. Porém, o seu sucesso é tão reduzido que, em vez de contar piadas, ele é a própria piada, até porque “um mau cómico não tem utilidade nenhuma” (MS: 71). Vejamos as seguintes citações a fim de perceber o quão ridícula se torna esta personagem:

não há como os velhos para serem cruéis, (...) no fim do espetáculo reclamam junto do guia, onde é que foram buscar um animador tão fraquinho? (...) os casamentos até podiam ser um bom negócio se o Ângelo percebesse que ninguém quer ouvir coisas desagradáveis num dia tão feliz. (...) Não há como as crianças para serem cruéis, começa o ataque ao palhaço (...) este palhaço não tinha jeitinho nenhum. (MS: 70/71).

Ângelo, apesar de ser maltratado e enxovalhado constantemente, não se importa com nada. Só conseguimos compreender o comportamento de Ângelo tendo em conta os seus traumas de infância. Ele sempre foi o bastardo, pois a sua mãe engravidou do pai de Violeta. “O Ângelo aprendeu a gostar da vida rente ao chão que o obrigamos a ter” (MS: 162), ou seja, esta personagem aceita a sua condição de bastardia desde a infância. O facto de não ter uma família estruturada fez com que aprendesse a amar o que tinha, que era a casa, e este apego revelou-se de tal maneira intenso que passou a “viver” somente para a casa, tudo o resto era acessório.

se não tivesse a casa para cuidar a vida do Ângelo era muito mais triste ou nem sequer existia, de tal maneira estas assoalhadas o prendem à vida, não se importa de ser vaiado nos espetáculos das sociedades recreativas, que as crianças lhe atirem pedaços de bolos quando faz de palhaço ou que as excursões da terceira idade reclamem sempre, nada lhe importa desde que possa regressar às duas assoalhadas e encontre os bibelôs limpos e nos sítios certos. (MS: 31)

Ângelo entrou numa espiral de aceitação tão doentia que aceita tudo de todos, inclusive humilhações e maus tratos. A casa é o seu refúgio e só isso lhe importa. Ele é apenas um pobre coitado que se sente confortável em oferecer riso aos outros:

é um desgraçado vestido com calças e colete de cetim azul-celeste, camisa de folhos imaculadamente branca, sapatos de verniz pretos, um desgraçado com olhos azuis esbugalhados, pés enormes, braços compridos de macaco. (MS: 97)

A aparência de Ângelo contribui para uma imagem de ridículo que o deixa à mercê do escárnio. Para Aristóteles “os *freaks* eram *lusus naturae*: piadas ou brincadeiras da Natureza. Sendo assim, tais criaturas não deveriam ser objeto de horror, mas de divertimento.” (cf. Tucheran, 2012: 116). Ângelo não amedronta nem choca, como Violeta ou Júlio, antes provoca riso e gozo, característica que se associa ao grotesco.

Ele é considerado um *freak* devido aos comportamentos metódicos e meticulosos, à sua aparência física, ao seu trabalho de animador onde se expõe como se tivesse no circo e até chega a ser apelidado de “espantalho”. Ângelo é um palhaço infeliz, “fica a solavancar, o peito

acima e abaixo, a respiração interrompida, a cara vermelha, um sem abrigo, sempre tive pena dele.” (MS: 85).

3.1.2 O corpo belo

A beleza “é o espetáculo mais admirável, a maravilha mais rara e, a menos que se seja cego, cada um confessará que Deus congregou na mulher o que o universo possui de belo.” (Vigarello, 2004 :30). Autores clássicos nas suas poesias davam conta do desejo pela mulher amada devido aos seus atributos físicos, à ideia de belo correspondiam a pele e olhos claros, cabelos louros, o sorriso gentil, silhueta fina, etc.¹⁴ A mulher assumia contornos perfeitos cuja figura se assemelhava à de um anjo. Atualmente “a imagem do corpo humano é mística e idealizada, mais do que individualizada (...); (nunca) o divino foi tão humano, nem o humano tão divino.” (Vigarello, 2004: 36), o corpo já não é observado na sua individualidade, mas inserido num coletivo. A beleza rege-se por determinados padrões, a sociedade criou um paradigma de belo que não está ao alcance de todos (como vimos nos personagens do capítulo anterior). As pessoas, hoje em dia, são socialmente aceites, ou não, de acordo com estes padrões que, cada vez mais, se tornam difíceis de alcançar. Em oposição ao protagonista de *Campo de Sangue*, Violeta, Júlio e Ângelo, personagens marginalizados devido à ausência de beleza e de graciosidade, surgem duas personagens que encarnam, em absoluto, este ideal do belo.

A primeira personagem não tem nome, apenas é conhecida como “rapariga bonita”, o que revela a importância da beleza na sua construção. Emocionalmente, ela não tem qualquer tipo de densidade, para que, de certa forma, se entenda que o exterior tem poder sobre os outros, “a beleza é um bom pretexto para se enlouquecer, o pecado da beleza.” (CS: 27). Porém, nem sempre são efeitos muito positivos, pois a beleza é um poder estéril, é uma ilusão que não tem duração eterna, daí que, conseqüentemente, leve à loucura. No final do romance indagamos sobre a existência desta personagem, isto é, a mulher pode ter existido, mas a sua beleza parece apenas um vislumbre ou uma idealização, é como se a beleza dela tivesse sido criada na mente do protagonista. A procura da rapariga tornou-se uma obsessão reiterada, pois o protagonista não consegue encontrar o ideal de perfeição que criou no seu íntimo, “é muito raro estar-se assim tão perto da beleza (...) fechou os olhos para a tornar memória, quis decorar o corpo, mas a beleza não se deixa recordar, precisa de ser vista.” (CS: 32). Este esforço de

¹⁴ Veja-se a poesia de Dante, Petrarca, António Ferreira e Camões.

memória não surte o efeito desejado, pois começa a ver a beleza da rapariga bonita em todas as mulheres. Tal como foi dito, a contemplação da beleza pode despertar admiração, mas também pode despertar loucura e insegurança. Causa efeitos devastadores na nossa identidade, pois a sua presença faz-nos refletir sobre o nosso pior. O conto “A mosca e o copo de vinho rosé” consegue traduzir na perfeição esse sentimento tormentoso:

Às vezes esta beleza toda angustia-me. (...) Fico insegura perante tanta beleza. Não consigo deixar de pensar em todos os meus defeitos. É como se aqui se tornassem mais evidentes e menos desculpáveis. (Cardoso, 2014: 64).

O romance *O chão dos pardais* é uma narrativa que gira à volta do poder. O poder do dinheiro e o poder da beleza, encarnados por Afonso e Sofia, respetivamente. Afonso consegue mais poder do que Sofia, pois o dinheiro tornou-se garantia absoluta da sociedade industrializada, ao passo que a beleza está condenada pela passagem do tempo, é um poder finito. Falemos de Sofia, a segunda personagem que representa o poder da beleza.

Sofia, namorada de Júlio, é uma mulher de “extraordinária beleza” (CP: 33), que usa o seu “poder” para viver uma vida confortável. Ela é acompanhante de luxo e amante de Afonso, um homem muito poderoso. “Sofia é bela, mesmo muito bela. A beleza de Sofia enfeitiçou Afonso, que nada fez para resistir. O poder da beleza não é perigoso.” (CP: 27). Vimos, com a personagem da rapariga bonita, que a beleza é perigosa e pode transformar-se num pecado para as pessoas erradas. No caso de Sofia, a sua beleza não constitui um perigo para Afonso (pois o seu poder ultrapassa o de Sofia), mas revelar-se-á um perigo para Júlio.

Sofia é uma mulher jovem e bonita que representa o amor, mas também a morte. Sofia “ama muito Júlio”, porém as suas escolhas irão afetar dramaticamente o relacionamento e a vida de ambos. Sofia quer contar a verdade a Júlio, mas como dizer a alguém que se ama:

Será que não te importas de casar com uma puta (...) não com uma puta qualquer, uma puta que escolhe os clientes segundo dois critérios, ricos e muito ricos, uma puta que só fode em hotéis de cinco estrelas. (CP: 71)

O conforto de Sofia é desesperante, mas é a única realidade que conhece e que a impede de agir. Sofia sabe que a sua promiscuidade afetará Júlio, mais cedo ou mais tarde. Porém é mais fácil usar as “armas” que tem, ela acha que a beleza é o seu único trunfo, o que revela falta de auto estima, isto é, ela crê que a beleza é o que a sustenta, sem ela é como se não existisse mais nada, é uma mulher vazia. “Sofia já desistiu do céu (...) Quer morrer ali (...)”

Pessoas como ela merecem mortes dolorosas e tristes.” (CP: 37). Sofia pertence à categoria das pessoas que vivem alienadas e que vão sobrevivendo, dia após dia. Nada na vida lhe proporciona felicidade, nem o próprio corpo que é tão belo. “Júlio tem dificuldade em acreditar que Sofia possa ser tão bonita, leva sempre alguns segundos a confirmar que Sofia é real (...)” (CP: 67). A beleza de Sofia é tão intensa que as pessoas apenas a veem dessa forma, não há nada que nos indique que as pessoas a amam pela sua personalidade. A beleza tolda o discernimento, de tal forma que a relação de ambos é baseada no exterior:

Nada do que fizeram lhes pareceu suficiente para satisfazerem a vontade que tinham de estarem tão próximo um do outro quanto desejavam. Nem mesmo o que fizeram com os corpos. Muito menos o que fizeram com os corpos. (CP: 66).

Duas ilações podem ser retiradas a partir desta passagem: primeiramente, o que os une é de certa forma uma amor ilusório, querem sentir e alcançar a simbiose perfeita, porém, não conseguem encontrar satisfação e concretização plena; em segundo lugar, o envolvimento físico e o envolvimento emocional são complementares e importantes numa relação e essa correspondência não se verifica. Dois corpos vazios procuram unir-se, mas não conseguem, a carência emocional dá lugar à carência física. O corpo não os satisfaz, a consumação do ato sexual tornou-se insuficiente. Sofia já não é capaz de se envolver emocionalmente e, portanto, entrega o corpo que se tornou banal. A união erótica com Afonso é a morte de Sofia.

Continua a lembrar-se do avô no aeroporto a pôr-lhe na mão uma nota de vinte escudos. Depois pensa que os homens com quem vai não são assim tão diferentes do avô. O avô queria comprar o amor dela. Os homens querem comprar o corpo dela. (CP: 71)

Sofia sente-se como um objeto de fácil aquisição, põe a sua vida em retrospectiva e pensa no avô que lhe dava dinheiro para comprar chocolates: ironicamente, anos mais tarde, os homens também lhe dão dinheiro em troca de favores sexuais. Sofia não distingue o comportamento de ambos, apenas se sente usada. Este sentimento apodera-se dela de tal forma que o corpo deixa de ter importância.

Poupam o fígado, o coração, a bexiga, a vesícula, os rins, os ossos, os tímpanos, poupam tudo. Parece que ainda não deram conta de que a vida é um enorme gasto. De corpos e esforços. O esforço de poupar os corpos é o mais inútil de todos. Os corpos são para usar e gastar. Não servem para mais nada. (CP: 28).

O desprezo que Sofia sente pelo corpo está bastante explícito nesta passagem. Sofia quer usar e gastar o corpo e utiliza a prostituição de luxo como meio para atingir um fim. Sofia

não dá valor à vida, acha que os excessos devem ser um modo de vida, porque afinal o corpo não serve para mais nada senão para ser usado.

Este é o grande pecado da beleza, ser temporária. Enquanto existe aproveita-se da melhor forma, no caso de Sofia revelou-se bastante rentável, mas o que acontecerá a Sofia quando este poder se extinguir? Quiçá a loucura, quiçá a aceitação. Uma coisa é certa, a beleza não se deixa recordar.

3.2. Existências Intermitentes

A questão da intermitência interessa particularmente por ser elementar e comum, não só às personagens dos romances, como a todos os seres humanos. Todos, sem exceção, nos encontramos nesta equação, viver a vida tendo consciência da iminência da morte. Há um sentimento de mal-estar que persiste e acompanha as personagens, a vida destes não é linear nem feliz, todos têm uma lista infinita de “contratempos” que altera o que poderia ser um ciclo natural das coisas (Machado, 2014: 103). Em particular, os protagonistas são os primeiros a experimentar a sensação de não pertença, esforçam-se por pertencer a um mundo que não os aceita: o protagonista de *Campo de Sangue* é o primeiro a tentar pertencer à sociedade, mas nem os amigos nem a mãe o aceitam; Violeta é rejeitada pela mãe; e Júlio deixa de pertencer a partir do momento que decide abandonar as normas da sociedade. Quando falamos na questão da intermitência, falamos sobretudo da morte, mas no seu sentido não físico, uma vez que “os vivos são pedaços de mortes, morte do tempo, morte de sonhos, a morte de ideais, a morte que cada nascimento representa.” (Azeredo, 2009). Há uma expressão de Vasco da Câmara que consegue condensar de forma impressionante a apatia e o estado de não-vida destas personagens, veja-se: “tudo vive *post-mortem*, uma cidade que é um caixão a apodrecer à chuva”. (Vasco da Câmara *apud* Nogueira, 2000: 144). “É possível estar vivo sem um corpo?” (Tucherman, 2012: 25). Iremos ver que sim.

3.2.1 “A história de um filho que nunca perdoou o pai”

Neste ponto do estudo irei analisar as relações que se estabelecem entre os pais e os filhos, de modo a perceber a dinâmica familiar e verificar de que forma essa estrutura influencia o percurso das personagens ao longo da narrativa.

Nos três romances em questão, os retratos das personagens são traçados a partir da sua inserção num meio familiar. Trata-se de uma questão privilegiada, especialmente, no que concerne ao papel da mãe, pois são as mulheres a ocupar a centralidade da narrativa. Vários são os laços que se estabelecem entre as personagens, mas, indubitavelmente, a relação entre mãe e filho afigura-se importante para entender a psicologia de ambos.

Antes de proceder à análise, é de toda a conveniência sublinhar que as três famílias nucleares existentes regem-se, sobretudo, pela presença da mãe. O pai, figura quase-ausente, não assume um papel participativo e decisivo na vida dos filhos. Gradualmente, assistimos a uma mudança na estrutura familiar. Inicialmente, é-nos apresentado um seio familiar completo, ou seja, pai, mãe e filho(s); posteriormente, transforma-se numa família monoparental em que o pai se ausenta e a mãe apenas cumpre o seu papel, até que no final, verificamos uma fragmentação total deste conceito familiar. Esta dispersão familiar acompanha, de forma crescente, a decadência das personagens. À medida que os pais se vão desfazendo do seu papel, os filhos sofrem esta perda e canalizam-na para o mal.

Campo de Sangue

Em *Campo de Sangue* a relação entre mãe e filho está bastante expressa. Como visto anteriormente, a narrativa divide-se entre o presente e as memórias do passado, sendo possível traçar um perfil da mãe a partir do seu percurso. Trata-se de uma personagem que apenas se limita a viver um dia de cada vez. A mãe é uma mulher amargurada e ressentida com a vida, marcada pelo abandono do marido. Há muito que a mãe tinha enterrado “aquele desgraçado” (CS: 113). Depois, projetou uma vida para o filho que não se cumpriu, “A mãe nessa altura acreditava que ele podia ser alguém.” (CS: 110). Todas as esperanças de vida da mãe se diluem nestes dois momentos, desistindo simplesmente de amar, o marido e, posteriormente, o filho. Porém, a mãe não imagina os efeitos que a sua dor e sofrimento causarão no filho. “A mãe estragou tudo, foi lá e transformou-me num monstro”. (CS:115), ou seja, o protagonista atribui à mãe as culpas pelo seu infortúnio. A mãe do protagonista é um ser quase “inanimado”, é uma

mulher que despreza a vida e apenas vive na esperança do fim. Esta passividade torna-se negligência, a mãe não conhece o ser que criou, não sabe nada sobre a essência do filho. Este desconhecimento leva ao espanto e ao choque quando sabe que o filho matou. “Se a mãe o amasse como devia, teria acreditado que eles podiam ser felizes e a mãe nunca acreditou.” (CS: 202). Se a mãe tivesse sido mãe poderia ter evitado tudo? Ou o mal já estava plantado no coração?

Esta família “monoparental” acaba por se separar definitivamente, ele porque desistiu de tentar agradar à mãe e esta porque desistiu de o amar. Aliás, a mãe desistiu de tudo, “está isolada pelo seu véu de cataratas” (CS: 71). A mãe é um corpo sem vida, é “uma sombra negra” (CS: 145), é a iminência da morte, senão a própria morte. O corpo é a única forma que a prende à vida, pois “há muito que a única coisa que a mãe quer é repetir todos os dias os mesmos gestos até ao dia em que já não precise de os fazer.” (CS: 191) A única coisa que despertou a mãe deste “sono” profundo foi a vergonha de reconhecer no filho um assassino: “A mãe culpa-o por lhe ter dado a vergonha e a dor que lhe acordaram o coração que dormia.” (CS: 281).

Todos falharam, a ausência física do pai e o estado de não-vida da mãe de certa forma contribuíram para desestruturação da família:

Nesta casa só me pertence o passado, a mãe manda-me estar quieto para eu perceber a minha condição de visita, daqui a pouco convida-me a sair a pretexto de um cansaço que lhe dá sempre que cá venho, já nem se lembra de cozer castanhas com erva doce, não me convida para jantar, não me deixa dormir aqui uma noite, uma única noite, a mãe não sabe, mas este é o único sitio a que verdadeiramente pertença. (CS:123)

Esta citação dá-nos conta do estado da relação entre mãe e filho no presente. O protagonista diz que a casa é um lugar do passado, no presente a mãe já não lhe concede lugar nem lhe permite fazer parte da sua vida. Acaba por ficar preso ao passado, que é o único sitio a que ele sentia pertencer. No presente ele não é ninguém, é apenas uma sombra do passado, sombra essa que a mãe decide expulsar. O filho pode ter falhado por culpa dos pais, mas também há outros fatores que parecem ter influenciado, nomeadamente, a sua predisposição para o ócio, o excesso de tempo livre e traços de alienação enraizados. Entre mãe e filho existia uma relação carente de amor, de afetos e, sobretudo, carente de felicidade. No final, mãe e filho “não desejavam mais nada um do outro” (CS: 97).

Os meus sentimentos

Relativamente a *Os meus sentimentos* o cenário mantém-se muito próximo, isto é, na família as mulheres continuam a assumir o papel principal em detrimento da figura masculina. Antes falávamos em ausência absoluta dos pais, porém, no caso de Violeta, os pais estão presentes, embora ausentes. Celeste, mãe de Violeta, é um mau exemplo de mãe. Sempre que tem oportunidade, despreza e humilha a filha, pois não a aceita como é, uma criança feia e obesa. Cheia de vaidade e de pretensões, culpa constantemente o marido por a filha ser “mostrenga”:

Já olhaste bem para a tua filha, tens a certeza de que na tua família, (...) para com isso Celeste, já te disse que não há ninguém assim na minha família, (...) deixa-me em paz Celeste, nenhum deles se sentia responsável pelo que eu era, por ter nascido assim, (MS: 164).

A partir desta citação, podemos retirar algumas ilações. Em primeiro lugar, Celeste refere-se a Violeta como filha de Baltazar e não dela, o que demonstra a rejeição da filha. Em segundo lugar, crê que o “problema” da filha advém do lado paterno, por serem uma família de “pobres campónios”, demonstrando assim o seu lado mais preconceituoso e presunçoso. Por fim, não podemos deixar de reparar na passividade do pai, que compactua com os delírios da mãe. Violeta cresce na iminência da reprovação e da tortura psicológica, que provocará danos irreparáveis na sua personalidade e autoestima.

Celeste é uma pessoa preocupada com as aparências, tornando-se insuportável e cansativa. A filha cresce com um sentimento de vingança. Faz tudo para afrontar a mãe, como oferecer-se aos rapazes do bairro, “não há rapaz que não a conheça” (MS: 146). Também o pai de Violeta acaba por afrontar a esposa, pois torna-se amante da mãe de Ângelo. Depois de tão duros golpes, eis que se aproxima o maior de todos, Ângelo engravida Violeta. Apesar do sofrimento que sentiu, nada estragava o seu mundo de aparente perfeição:

nada estragava a perfeição da minha mãe, nem o marido com a coleção de pássaros, a filha mostrenga, a criada comunista, a amante do marido com o bastardo, a tonta da Clarissa que se começou a dar a ares, o marido da Alice com dois mulatos pela mão, a primeira e última coisa que estragou a perfeição da minha mãe, vítima de doença prolongada a primeira e única coisa que lhe tirou a *joie de vivre*. (MS: 254)

De facto, nada consegue atingir Celeste, a não ser a doença prolongada que a vitimou. A perda da beleza matou Celeste, mas antes, esta matou todos que se interpuseram no seu mundo perfeito. “Matou” todos aqueles que lhe causavam tristeza, “matou” a filha com

humilhações, “matou” o marido com falso fingimento, matou a “criada” com proibições, “matou” a família bastarda com desprezo e “matou” Alice com o silêncio. Celeste sempre solucionou os problemas, à exceção da doença, que lhe tirou o que mais gostava, a boa aparência. Apesar do sofrimento a que foi sujeita, Violeta proporcionou o mesmo à filha, Dora. Violeta como “só conhece o amor de ouvir falar”, não consegue demonstrar o quanto ama a filha:

a Dora sabe retribuir o meu azedume, instiga-lo, cada uma de nós sabe exatamente como infligir à outra a dor maior, mais insuportável, conhecemo-nos, não devem existir no mundo adversárias de maior categoria. (MS: 69).

Se Dora é o seu “pedaço mais perfeito”, por que razão a vê como uma adversária? Em primeiro lugar porque, apesar dos pais de Violeta não apoiarem a gravidez, Dora revelou ser a salvação de ambos. Os seus pais nunca gostaram dela como gostam de Dora, o que a torna uma adversária direta. Em segundo lugar, devido à incapacidade de amar e de se sentir amada, usa a filha como instrumento de automutilação. Faz lembrar uma frase do filme de Stephen Chbosky¹⁵, “We accept the love we think we deserve” Violeta não aceita o amor de Dora, nem retribui, pois, acha que não merece. É um modo de estar na vida desencadeado pela educação que recebeu, ou melhor, pela ausência de afeto.

Em *Os meus sentimentos* as relações entre pais e filhos são sentidas com tumulto e conflito. Três gerações, três formas de estar diferentes. Celeste rejeita a filha, mas ama, profundamente, a neta que chama de *mon ange*; Violeta odeia os pais e finge não gostar de Dora; e Dora ama os avós e rejeita a mãe. Três mulheres em conflito que assumem, equivocadamente, o papel de amar. As três alimentam-se das falhas umas das outras. Celeste falhou com Violeta e Violeta falhou com Dora, “somos tão cansativas, porque não termino com isto tudo dizendo-lhe o quanto a amo, porque me afasto cada vez mais do pedaço mais perfeito de mim, uma cilada.” (MS: 100). Porque a falta de estrutura afetiva de Violeta comprometeu a sua humanidade.

Este conflito familiar traz consequências muito severas, tanto para os pais como para os filhos: “Ninguém nos conseguem magoar nada como um filho (MS: 71), como para os filhos: Ninguém nos consegue magoar tanto como uma mãe” (MS: 72).

¹⁵ Stephen Chbosky (2012). *The Perks of being a wallflower*.

Três pessoas morrem e uma sobrevive. Os pais de Violeta morrem e a sua morte tem um significado, isto é, Baltazar morre de ataque cardíaco e Celeste morre vítima de doença prolongada. O destino foi mais implacável com a mãe do que com o pai. Funcionará o destino como uma espécie de justiça divina? Pune Celeste pelos excessos e pune Baltazar pela passividade. Violeta morre num acidente de viação, porém terá sido mesmo um acidente ou uma tentativa de suicídio? O que importa para a análise é a introspeção que Violeta faz sobre a vida, naquela pequena intermitência, tendo em conta a iminência da morte. A única sobrevivente foi Dora, o anjo que salvou e foi salvo.

O chão dos pardais

Relativamente a *O chão dos Pardais* seguimos na mesma linha temática, a ausência afetiva dos pais. Neste romance, como à semelhança do anterior, temos pais presentes, mas apenas fisicamente. Afonso é um homem rico e influente que está sempre ausente, em “viagens” ou em trabalho. O tempo que dedica aos filhos é nulo. Alice, à semelhança de Celeste, vive uma vida e um casamento de fachada, abdicando da sua personalidade. Alice falha enquanto mãe, pois vive na alienação e constrói uma vida paralela e fictícia de modo a colmatar o vazio interior. Como consumidora de imagens, procura na televisão e no cinema razões para escapar da realidade. Este desprendimento da realidade faz com que Alice seja uma mãe totalmente ausente na vida dos filhos, de tal modo que não percebe (ou não quer perceber) o seu íntimo. Clara é lésbica e Manuel tem uma namorada virtual. As escolhas dos filhos fogem aos padrões tradicionais, o que vem causar grande incómodo a Alice: como tal, despreza-os para não se aborrecer. Nesse sentido, os filhos retribuem a mesma indiferença à mãe porque “Há muito que os filhos não precisam de nada em que ela possa ser útil.” (CP: 19)

Alice deixou de ser importante na vida dos filhos e vice-versa. Alice é apenas um corpo, toda a parte emocional desvaneceu. Os filhos são acompanhados pela empregada, “é genuíno o amor que Eugénia tem por Clara e Manuel” (CP: 60). Alice foi substituída. A sua cegueira e o seu desinteresse não lhe permitem assumir o papel de mãe e apoiar os filhos nas suas decisões. Alice vive um tédio sem fim, os seus objetivos são vazios, as metas desprovidas de seriedade, apenas se deixa levar pela passagem do tempo. Ela não pensa em nada porque enquanto não pensar não é invadida por sentimentos de culpa ou de impotência. Alice apenas vive através do grande ecrã, imagina-se noutra vida, assiste a outras vidas e esta é a única razão que a prende a este mundo.

Júlio também sofre com a ausência da mãe. A vida da mãe de Júlio é obsoleta, divide-se entre trabalho e casa, não há rigorosamente mais nada. O seu alheamento é a única justificção para não ter percebido as mudanças que levaram o filho à loucura. “As palavras da mãe poderiam dizer alguma coisa, mas era preciso que ela tivesse o hábito de as pronunciar. Ou que Júlio tivesse o hábito de as arrancar.” (CP: 141). A partir desta passagem percebemos toda a dinâmica da relação de ambos, marcada pela ausência de comunicação. Duas almas solitárias e nada solidárias uma com a outra. Talvez se a mãe tivesse sido mais presente e o filho tivesse demonstrado mais interesse, o fim fosse outro. Curiosamente, a mãe de Júlio é a única mãe nos três romances que, num momento final, assume as suas falhas e se mostra arrependida. Também foi a única mãe que saiu verdadeiramente derrotada pela vida, ou pela morte, que a privou do filho:

os filhos não podem morrer (...) os filhos têm de sobreviver às mães e aos pais que os embalaram como agora a mãe embala a pequena urna (...) a mãe aperta a pequena urna contra os ossos do peito como nunca apertou o corpo do filho vivo (CP: 187).

Nesta passagem verificamos o arrependimento da mãe por não ter estado presente. Jamais poderá abraçar o filho, fá-lo agora, quando são cinzas o que resta do filho. A mãe sente o peso da vida através da vivência da morte do filho.

Todas as personagens mencionadas, na condição de filhos, experimentam um vazio emocional originado pela falta de afeto dos pais. A mãe do primeiro protagonista rejeitou o filho após a morte do marido, como se o filho tivesse culpa do abandono do pai. Celeste, nascida em Paris e habituada a luxos e megalomanias, recusou-se a ter uma filha em nada parecida com ela. Alice, infeliz com o casamento, vê na solidão o único caminho para a sobrevivência. “É possível que uma falha de sensibilidade por parte da mãe em relação a um outro aspeto do ser da criança venha a ter importantes consequências.” (Laing, 1975: 128).

Terão sido os pais os culpados pelo destino dos filhos? Ou terão sido as escolhas pessoais das personagens que as levaram à miséria? Os três falharam na vida, o primeiro assassina uma mulher pois está obcecado pela sua beleza, a segunda embebedada-se diariamente pois não encontra razões que a prendam à vida e o último suicida-se na impossibilidade de matar o outro. A questão da afetividade é muito pertinente para entender as motivações das personagens, pois a falta dela deixa um caminho aberto para a exploração de instintos negativos.

Sem as emoções, o homem perde o traço que caracteriza a humanidade e, portanto, torna-se uma besta.

Estas são as histórias dos filhos que jamais perdoaram os pais.

3.2.2 “Não existimos para além destes ecrãs”

Seguindo o friso cronológico do tempo, atualmente encontramos-nos na era da pós-modernidade. O prefixo *pós* significa depois de, mas “o depois da modernidade implica evolução ou rutura?” (Tucherman, 2012: 13). O período da modernidade ainda não terminou, o que significa que o homem ainda se está a construir, através da reinvenção de uma nova cultura cuja globalização proporcionada pela tecnologia constitui a ordem do dia. Primeiramente, entendamos o conceito de globalização, para posteriormente analisar de que forma a realidade se transformou em algo virtual. “A globalização tem algo a ver com a tese de que agora vivemos todos num único mundo” (Giddens, 2000: 20), a chamada aldeia global, isto é, o ciberespaço proporcionou a “aproximação” de todos os indivíduos em tempo real. Atualmente é possível, através de determinadas aplicações, comunicar instantaneamente com pessoas de todos os cantos do mundo, conseguindo saber, em tempo real, os acontecimentos do mundo inteiro. Neste sentido podemos falar de proximidade. Porém, é uma proximidade virtual, que não colmata a ausência física. “A tecnologia, portanto, “afeta” o real, invadindo a nossa realidade e provocando uma absorção rápida e pouco consciente por parte de um público, maioritariamente, tecno fetichista.” (Tucherman, 2012: 149). Este processo de globalização, embora proporcione alguns benefícios, provocou a despersonalização das massas, isto é, “fomentou a criação de um “eu” conveniente e estereotipado” (Barroso, 2013: 106). O indivíduo abnega-se para consumir imagens que diariamente passam nos ecrãs: veremos que Alice d’*O Chão dos Pardais* é o exemplo perfeito deste processo de perda de identidade. Vejamos uma afirmação de Lipovetsky que ajudará na compreensão desta nova era:

As pessoas gostam de se reconhecer e de descobrir a sua identidade numa grande figura mitológica, que reinterpreta em função dos problemas do momento: Édipo como emblema universal, Prometeu, Fausto ou Sísifo como espelhos da condição moderna. Hoje, é Narciso que simboliza o tempo presente (Lipovetsky, 1989: 47).

Estas figuras mitológicas representam a humanidade e os problemas que perpassam ao longo da história.¹⁶ Porém é Narciso que, atualmente, representa o homem. “Narciso apaixonase pela sua “própria” imagem e isto significa a sua morte.” (Tucherman, 2012: 21). Encontramo-nos inseridos numa sociedade narcísica marcada pela ausência de valores morais e pela ausência de diálogo. A incomunicabilidade das personagens dos romances e a falta de interesse que tem pela esfera pública será a sua morte. O homem progrediu em termos tecnológicos, mas regrediu na sua mais profunda humanidade. “Numa palavra: vazio. Mas não é um vazio absoluto tipo niilismo nietzscheano. As pessoas apenas se mobilizam pelos seus interesses pessoais e não pelo dever cívico.” (Barroso, 2013: 109). O protagonista e a mãe de *Campo de Sangue* vivem “isolados” do mundo, Alice procura na solidão uma alternativa à realidade e Sofia é desprovida de qualquer interesse que não ela própria. Manuel e Lily vivem uma relação virtual que os separa mais do que os une. Que solução está ao alcance destes personagens para colmatar o vazio e a solidão que sentem? O consumo de imagens do grande ecrã global, segundo Lipovetsky (2010), a televisão. Estas personagens vivem na civilização do ecrã, na sociedade do espetáculo. A televisão é a companhia destas almas solitárias. Elas procuram na televisão uma vida alternativa, constroem, inconscientemente, uma vida paralela:

Quer as imagens tenham um efeito de alívio ou venham provocar selvageria, maravilhem ou enfeiticem, sejam manuais ou mecânicas, fixas, animadas, em preto e branco, em cores, mudas, falantes – (...) – elas fazem agir e reagir. (Debray, 1993: 15).

A imagem é absorvida por quem a vê, no caso concreto destas personagens alienadas, a imagem enfeitiça e tolda-lhes o discernimento, a fruição é inegável. Porém, a televisão é uma falsa realidade. Segundo Tucherman, “perda, fim, vazio, indiferenciação, desaparecimento, são os termos e os diagnósticos mais frequentes hoje.” (Tucherman, 2012: 11). O ecrã luminoso pode causar alívio, contudo, a longo prazo, deixa as pessoas apáticas e indiferentes perante o mundo. “Os media oferecem fantasias sofisticadas a quem não encontra satisfação na realidade, ou seja, a quem alimenta e se alimenta de celebridades.” (Barroso, 2013:117). Os media ganham importância e moldam a identidade dos telespectadores. A imagem torna-se espetáculo, exemplo disso, é a referência contínua à morte da princesa Diana em *O chão dos pardais*. Qual o seu significado?

¹⁶ A menção destas cinco figuras mitológicas é pertinente no sentido de relacionar os seus defeitos com as falhas da humanidade. Édipo mata o pai e casa com a mãe sem saber e quando descobre fura os dois olhos. Prometeu rouba o fogo aos deuses e como castigo o seu figado é debicado eternamente por um corvo. Fausto, ambicioso e ganancioso, vende a sua alma ao diabo em troca de conhecimento. Sisifo por ser astuto e conseguir enganar a morte é condenado pelos deuses a rolar uma pedra até ao cimo da montanha, eternamente. Narciso, extremamente belo, despreza tudo e todos. Até que recebe o castigo de se apaixonar por si próprio levando-o à loucura.

Alice e Margarida falam da princesa como se a conhecessem, todo o mediatismo envolto na sua morte deveu-se à globalização: televisão, jornais, revistas, internet, tudo são meios de acesso à vida das figuras públicas. A morte e o funeral da princesa Diana transformaram-se numa imagem, num espetáculo, “transformando o real em representação falsa com o objetivo de alargar a esfera da alienação e do desapossamento.” (Lipovetsky, 1989: 18). Atente-se na seguinte citação: “Quero ir ver televisão. Os filhos da princesa vão falar hoje. Tenho tanta pena deles.” (CP: 26). Alice vive a tragédia dos outros como se fosse dela, ela quer assistir ao drama, ver a tristeza estampada no rosto daqueles meninos, Alice não vive a própria vida, senão a vida dos outros e é isso que a mantém presa a esta vida. Margarida também quis assistir à morte da princesa Diana à sua maneira, um momento de dor que deveria ser íntimo passou a pertencer a todos que ligaram o grande ecrã:

Por causa da festa, Margarida não fez parte dos dois mil e quinhentos milhões de pessoas que assistiram ao funeral, quase metade da população do mundo, no que foi o maior acontecimento televisivo de sempre. (CP: 233)

Quase metade da população mundial fez parte deste acontecimento. O que se passou foi tudo menos a realidade, transformou-se numa imagem. Todos viveram aquele momento como se se tratasse de alguém próximo. Os media proporcionam esta falsa aproximação, “o narcisismo contemporâneo afirma-se numa “surpreendente ausência de niilismo trágico (...) apatia frívola.” (Lipovetsky, 1989: 50).

A menção à morte da princesa Diana teve um significado, mostrar que os gestos e as ações das pessoas tornaram-se vazios. Elas assistiram ao funeral em direto, não por sentir a perda e tristeza, mas porque isso fá-las sentir como parte integrante de uma sociedade.

“Se eu ao menos pudesse sentir alguma coisa”: esta fórmula traduz o “novo” desespero que fere um número cada vez maior de sujeitos. (...) Perturbações caracterizadas por um mal-estar difuso e invasor, um sentimento de vazio interior e de absurdo da vida, uma incapacidade de sentir as coisas e os seres. (*idem, ibidem*: 72).

Num tempo marcadamente narcísico, todos tentam sentir algo, mas o que conseguem experimentar é o absurdo da vida, tão bem retratado por Camus na obra *O mito de Sísifo* (2007).

Começamos por analisar duas personagens cuja vida parece girar em torno da televisão, a mãe de *Campo de Sangue* e Alice de *O Chão dos Pardais*. Ambas partilham o mesmo

comportamento, ou seja, fogem de uma realidade que não as satisfaz, a diferença é que a mãe vive num bairro e Alice vive numa mansão, rodeada de muros altos. A alienação é um estado que as acompanha diariamente, no caso da mãe, o abandono e posterior morte do marido desencadearam-lhe um estado de depressão, ao passo que Alice não suporta o seu casamento de fachada.

A mãe, no momento em que a conhecemos, é uma mulher que despreza tudo e todos. O abandono do marido transformou-a numa mulher amarga e desiludida com a vida. O maior problema desta mãe é que canaliza toda a sua negatividade para o filho, transformando-o, inconscientemente, num monstro. A mãe é negligente, despreza o filho, não o conhece. Nada a prende a esta vida, há muito que perdeu a alegria de viver. A mãe é “uma sombra projetada na parede” (CS: 177). Ela vive um dia de cada vez sempre na esperança de que, um dia, o corpo pare. Esta mulher só sabe viver de uma maneira, no marasmo, isolada na sua casa na companhia da televisão. É uma pessoa que não espera nada do dia seguinte, que não tem esperança numa vida renovada, mergulhada numa profunda apatia que pensa resolver-se apenas na morte. Não tenta o suicídio, pois é uma pessoa extremamente religiosa, portanto, o que lhe resta é esperar que a morte se decida a aparecer e, enquanto não vem, distrai-se com a televisão. Esta mãe não se prende à vida pelo filho, mas prende-se pela televisão. A mãe é o arquétipo da sociedade pós-moderna. A falta de valores morais e o desinteresse pela vida pública/privada são as principais características desta mulher. A mãe encontrou na televisão um refúgio para uma realidade de que se sente, cada vez mais, alheia. Conseguimos perceber bem esta ligação estreita que a mãe mantém com o ecrã aquando de uma visita do filho a sua casa. Mãe e filho não se viam há bastante tempo e mesmo assim o diálogo foi bastante escasso, pois a mãe só “queria ouvir as notícias da televisão” (CS: 97). A televisão é o único meio que mantém a mãe ligada ao mundo real: ainda que a solidão e o isolamento sejam imperativos, as notícias relembram-na que ainda faz parte deste mundo. “Mãe e filho acabaram de almoçar sem terem dito mais nada um ao outro” (CS: 109), o filho ainda tentou alguma aproximação somente para agradar à mãe, mas esta “desviava os olhos para o ecrã onde o olhar opaco se perdia.” (CS: 98). A opacidade do olhar da mãe representa a sua cegueira moral, a mãe “só vê o que quer” (CS: 145). A citação referida corrobora o estado de alienação em que vive, o olhar dela perde-se, numa espécie de vazio. Talvez o que cativa a mãe seja a luminosidade apelativa que a televisão oferece, “no ecrã até a morte é cheia de luz” (CS: 99), até algo negro como a morte é visto como um espetáculo. Talvez seja esta a razão onde de tanta devoção pela televisão. A

televisão transmite sempre luz e para a mãe esta luz física torna-se em algo metafórico, a televisão oferece-lhe esperança, e é por isso que “continuavam em frente ao ecrã” (CS: 187). Para o filho é a rotina do costume, mas para a mãe é o expoente máximo do dia, um momento de realização, alheando-se da triste e dura realidade, alcançando a paz que deseja. No momento em que as quatro mulheres estão numa sala para interrogatório devido ao crime cometido pelo filho, a mãe demonstra incapacidade social fruto da solidão que vive diariamente. A solidão transforma as pessoas, traz-lhes inseguranças, fá-las ter medo de enfrentar o mundo e as pessoas. É precisamente deste modo que a mãe se sente quando tem de enfrentar uma sala com três pessoas, com a agravante de serem conhecidas: “a mãe abre os olhos, mas devia-os imediatamente para a janela do saguão, suspira e torna a baixar a cabeça, fecha os olhos, não quer saber o que se passa na sala, não quer estar ali”. (CS: 106). O comportamento da mãe revela incómodo e mau estar. O facto de não encarar as pessoas e o gesto de baixar a cabeça indicam pouca segurança, os suspiros revelam impaciência e, por fim, fecha os olhos numa espécie de descontentamento. A mãe não quer estar ali, “A mãe quer ir para casa jantar flocos de aveia em frente à televisão.” (CS: 201). A mãe é uma alma “quase morta”, o corpo insiste em prendê-la à vida, ela quer que o “coração desista” (CS: 89), mas a morte não parece ter pressa e, nos “entretantos”, vai sendo hipnotizada pela televisão, com o seu fantástico leque de cores e imagens.

Alice, tal como a mãe, é uma personagem cujo estado de alienação é perfeitamente perceptível a partir de duas passagens muito importantes: “Alice sempre se distraiu com imagens que lhe aparecem na cabeça.” (CP: 12), ou seja, Alice, mentalmente, divaga e cria universos paralelos como forma de escape; e para além disso, “Nunca fez nada para resolver o desacerto dos relógios, um desacerto parecido com o que acontece dentro e fora da cabeça dela.” (CP:13), isto é, Alice aceita-se com todas as falhas e imperfeições. Ela sabe que algo não funciona bem consigo e conforma-se. Alice distrai-se, constantemente, com a criação de vida paralelas, é como se a vida dela fosse um filme, as cenas intercalam-se e as imagens sucedem-se a um ritmo veloz quando, na realidade, nada acontece. A vida de Alice é um jogo entre a realidade e a ficção, ora vive na monotonia, ora salta para outra dimensão imagética. Alice “passa muito tempo fechada na sala mais pequena e mais escura da cave a ver filmes” (CP: 13). Desta passagem podemos retirar três ilações fundamentais sobre a vida desta personagem; em primeiro lugar, o advérbio de quantidade indica que Alice se isola do mundo na maioria do seu tempo; em segundo, o sítio que escolhe é pequeno e escuro, sugerindo enclausuramento e uma certa asfixia; e terceiro, o

que Alice faz, nestas condições, é ver filmes. Alice procura o lugar com menos vida possível para então poder imaginar vidas sem fim. É como se a sua existência se provasse através do visionamento de outras existências. Os filmes dão-lhe a possibilidade de criar e de se incluir noutros universos que não o dela, marcado pela monotonia e pela falta de amor. Alice é uma solitária, mas os filmes fazem-lhe companhia, ela distrai-se com a vida de outros, ou melhor, ela vive através dos outros.

Além desta obsessão reiterada pelo cinema, um outro ecrã se torna objeto de culto na sua vida, a televisão. À semelhança da mãe de *Campo de Sangue*, Alice usa a televisão como meio de ligação com o exterior; sem ela, tornar-se-ia mais alienada do que aquilo que já é. A dada altura, mais concretamente no momento em que recebe o telefonema da amiga, percebemos a importância que a televisão e as suas imagens têm na vida de Alice. Nesse telefonema é comunicada a morte da princesa Diana. A amiga relata a Alice os acontecimentos com muita precisão. Definitivamente, estas mulheres encontram na televisão uma arma para combater a solidão a que estão condenadas. Veja-se o início da conversa: “A princesa Diana está a morrer. (...). Um acidente de carro. Um horrível acidente de carro.” (CP: 20). Alice “não podia ouvir nada mais triste”, foi como se o mundo desabasse, aquela morte foi sentida como se se tratasse de alguém da família. A princesa Diana era um ícone, mas continuava a ser uma “desconhecida”: porém, estes desconhecidos dos ecrãs eram a companhia de Alice, portanto foi uma perda. A morte da princesa tornou-se um espetáculo cujo interesse se assemelha ao de uma novela nova. Um acontecimento trágico que se tornou uma imagem consumida por muita gente, inclusive Alice, que quis assistir à dor dos filhos da princesa. Isto só corrobora a tese de que Alice rejeita a sua “vida” para viver outras vidas, mais intensas e com mais peripécias. O problema é que, como vive de aparências, não quer mostrar às empregadas como a sua vida é desprovida de sentido e como colmata esse vazio vendo televisão, “Alice ajeita-se na cama. Não quer que nenhuma das empregadas a apanhe afundada a ver televisão.” (CP: 52). Na verdade, a sua vida divide-se entre dois espaços, o quarto onde vê televisão até tarde (“Alice ainda está na cama a ver televisão.” (49)) e a sala de cinema onde passa a vida a ver filmes. Tanto a mãe de *Campo de Sangue* como Alice rejeitam a vida exterior, o contacto físico com outras pessoas para se dedicarem, cegamente, ao grande ecrã, onde tudo acontece sem o mínimo esforço.

Depois da análise do comportamento obsessivo da mãe e de Alice, irei analisar a influência da televisão e, também, do computador, na vida de dois casais: Gustavo e Margarida; Manuel e Lily.

Gustavo e Margarida são um casal banal, “Margarida ensina Português e Gustavo, História.” (CP: 96). “O casamento deles já durava há muitos anos” (CP: 95), razão pela qual ridicularizavam os gostos um do outro e discutiam por assuntos banais, como, por exemplo, o facto de Margarida deixar bater de força a porta do prédio. Contudo, interessa-nos uma discussão em específico, que surge devido à televisão. Veja-se a seguinte passagem:

Neste caso discutiam por causa da televisão. Margarida queria seguir os desenvolvimentos da morte da princesa, que já tinha sido há quatro dias e Gustavo insistia em ver um documentário sobre o mundo animal (CP: 95)

Vimos que a televisão tem sido fundamental para os que estão sozinhos, mas qual o impacto na vida de um casal? No caso de Margarida e Gustavo, a televisão parece ser um motivo de desunião: enquanto Margarida utiliza a televisão para preencher algumas lacunas, Gustavo apenas se interessa pela parte cultural. Eles têm duas televisões, mas insistem em ver televisão somente na sala o que poderá indicar a vontade de estarem juntos. Embora sejam resilientes, as divergências de gostos surgem e a televisão torna-se motivo de discussão. Ao passo que Gustavo se interessa pela vida animal, Margarida quer ver a “novela” da morte da princesa Diana, transformada no “maior acontecimento televisivo de sempre”. (CP: 151). A morte da princesa tornou-se num verdadeiro *reality show*. além das “audiências”, tratava da realidade da vida das pessoas, como o próprio nome indica, é o real tornado show. Foram estas as proporções que o acontecimento atingiu, a morte tornada imagem, a dor tornada espetáculo. A mãe de *Campo de Sangue*, Alice e, agora, Margarida, consomem as imagens da televisão desenfreadamente. Se o interior é de solidão, procuram-se experiências exteriores que possam preencher alguns vazios emocionais. Estas mulheres adoram assistir a um bom drama, mas sem responsabilidades, auferindo apenas uma sensação momentânea, depois volta ao quotidiano: “tudo pode acontecer, mas nada acontece”.

Vimos até agora a importância da televisão na vida das personagens. Com Manuel e Lily o ecrã mantém-se iluminado, mas, ao invés da televisão, o computador torna-se central. O casal mantém uma relação virtual, não se conhecem e estão separados geograficamente, pois Lily vive no deserto. Manuel é médico, mas aguarda julgamento devido à morte de uma paciente. Foi esta a razão que o levou a ter de ficar em casa, utilizando o computador para se distrair. O título do capítulo respeitante à apresentação de ambos é “o acaso assemelha-se a nós” (CP: 41), totalmente adequado, visto que a internet não tem limites e conhecerem-se foi uma feliz coincidência, veja-se a seguinte passagem:

Mc9: Às vezes ainda me parece impossível que te tenha encontrado”. Lily diz: Em geral não se encontra quem está do outro lado do mundo. Mc9 diz: De todas as distâncias que separam as pessoas, a geográfica deve ser a menos importante. (CP: 41)

Se pensarmos noutras personagens como o protagonista de *Campo de Sangue*, Violeta, Ângelo ou até mesmo Alice, reparamos que, apesar de rodeados de pessoas, a falta de amor distancia-os e torna-os frios com a vida; o caso de Manuel e Lily funciona precisamente ao contrário. Apesar da distância física, une-os o amor que nutrem um pelo outro, mas esse amor parece existir precisamente porque há distância física. Manuel está a viver intensamente esta paixão, Lily parece estar mais lúcida e reticente relativamente ao futuro da relação: “Lily diz: Todas as histórias de amor acabam. A minha que foi feliz, a tua que foi infeliz, todas. A nossa, se é que a nossa é uma história de amor, também acabará um dia.” (CP: 44).

Lily sente-se descrente no amor, devido ao falhanço do primeiro casamento, mas também porque sabe que falar de amor numa relação virtual é perigoso. Lily tem medo do encontro de ambos, pois a relação deles vive de palavras e quando as palavras não chegarem? Ela tem medo que a sua imagem não corresponda às expectativas, sente que “o corpo é um corpo gasto” (CP: 46). O problema da distância são as expectativas que se criam e que podem ou não corresponder à realidade: “Mc9: diz: Amar os outros é sempre um compromisso entre o que eles são e aquilo que eles nos deixam fingir que são” (CP: 120). Vivemos numa aldeia global devido às supostas aproximações que a internet permite; contudo, toda a relação necessita de comunicação, da componente social intrínseca ao ser humano. Lily não acredita na virtualidade pois “Fingirmos que nos conhecemos tão profundamente é uma máscara.” (CP: 120).

Lily chega a uma conclusão muito pertinente: “Não existimos para além destes ecrãs.” (CP: 122). Na realidade, o pilar que sustenta a relação de ambos é o ecrã do computador, sem ele eles deixam de existir porque não há o corpo, apenas um enorme silêncio e um vazio, “se não escrevermos, não existimos”.

Encontram-se pela primeira vez no deserto. A simbologia do deserto é ambivalente, se por um lado representa fecundidade, por outro representa esterilidade. Tomando palavras da autora, pode ser fecundo no sentido da procura da realidade e da paz interior, mas pode ser estéril porque representa a solidão e a imensidão, é um “espaço que não se deixa dominar” (s/a:2009). “Nada existe no deserto durante muito tempo. O deserto não se deixa controlar. Existe absoluto. Íntegro. Puro.” (CP: 231), ao contrário da relação de ambos que não existe

absolutamente: “Não estão habituados à presença física um do outro. Têm medo de nunca se habituarem.” (CP: 232). Não sabem o que fazer com os corpos, sentem-se estranhos. Não sabem existir nesta nova forma, antes era tudo mais fácil. Agora “Desentendiam-se facilmente. Não sabiam como se ouvir um ao outro. E a luz do deserto, ao contrário da luz dos ecrãs onde costumavam existir, parecia tornar ainda mais distante qualquer possibilidade de entendimento.” (CP: 233). Para ambos, o ecrã tornava tudo muito mais confortável, não despendiam grandes esforços, apenas escreviam; agora, no deserto, a realidade provoca-lhes pânico e paralisa-os. Esta é a grande questão da globalização, aproxima as pessoas, torna tudo acessível, mas “em termos de sentimentos como é que o mundo se tornou pequeno?” (s/a:2009).

A globalização pressupõe aproximação, mas na verdade potencia conhecimentos superficiais ou convenientes. Foi o que aconteceu com Manuel e Lily, falavam muito no computador, mas, quando o encontro se deu, “Ficavam na sala, calados, a olhar para a televisão” (CP: 234). A televisão surge sempre como escape à realidade, é uma “salvadora” de silêncios. Perante o constrangimento, as personagens olham para a televisão. “Caminham de costas um para o outro. Culpam o deserto. E só depois as palavras que os abandonaram.” (CP: 238). O desaparecimento do ecrã e, conseqüentemente, das palavras, condenaram esta relação. Manuel disse: “Só tenho palavras. Tem de ser suficiente.” (CP: 144). “Do outro lado do mundo” (CP: 231) não resultou porque afinal as palavras foram gastas (evocando o poema “Adeus”, de Eugénio de Andrade).

3.2.3 “Silêncio, nem uma voz, nem um bater de asas, silêncio”

A alienação ou a não-vida não se verificam apenas pela solidão e pela devoção aos *media*. Há outras formas de alienação que permitem a instalação do verdadeiro caos interior, como o silêncio, o tédio e a loucura.

Silêncio

O silêncio é a base de toda a comunicação, “es el espacio necesario para que el mensaje sea entendible y no se transforme en ruido” (Piñones, 2010: 191). O silêncio é um elemento da comunicação que se aceita socialmente em situações de luto perante a morte, pois nessas circunstâncias o silêncio é uma forma de respeito. Todas as palavras são substituídas pela expressão “os meus sentimentos”. O silêncio diz, por vezes, o indizível. O silêncio como

forma de comunicação revela-se nas relações humanas. Wittgenstein defende que “de lo que no se puede hablar hay que calar” (Wittgenstein *apud* Themudo, 1988: 231), ou seja, há momentos em que o silêncio é uma necessidade, as pessoas calam-se, mas o silêncio fala, transmitindo a mensagem pretendida.

Se a presença do homem é, antes de tudo, a sua palavra, também é inelutavelmente a presença do seu silêncio, A relação com o mundo não é tecida apenas na continuidade da linguagem, mas também nos momentos de suspensão, de contemplação, de retiro, isto é, nos inúmeros momentos em que o homem se cala. (Le Breton, 1997: 23)

Há momentos como a morte, o suicídio e a nudez que, apesar do silêncio, transmitem mensagens muito significativas. Violeta grita e fala alto para afastar o medo da morte e o silêncio que dela advém, “tento escorraçar o silêncio de que todas as mortes se fazem” (MS: 317), pois sabemos que a morte é o fim da vitalidade e, como tal, o silêncio é-lhe intrínseco. Também o suicídio, como morte voluntária, parte da “incomunicabilidade (...) o mundo parece mudo, todo o diálogo aborta” (Nogueira, 2000: 56). A nudez de Sofia também se faz de silêncio, “Não consegue fazer nada à frente daquele homem. Tem de ficar imóvel. Se não existir para Nate Garza é como se ele não existisse para ela.” (CP: 31). A nudez de Sofia representa a pobreza moral e espiritual, se ela se mantiver imóvel deixa de existir. Mas vejamos com mais pormenor a presença do silêncio nos romances.

Em *Campo de Sangue*, são vários os momentos em que o silêncio diz o que as personagens não conseguem. Vejamos a seguinte passagem, que diz respeito ao momento em que as quatro mulheres estão confinadas numa sala e aguardam a respetiva chamada do médico psiquiatra a fim de averiguar o passado do protagonista: “Esperam. Em silêncio, sem saber o que fazer com as mãos e com os olhos” (CS: 9). Estas mulheres não sabem estar umas com as outras pois não se toleram e, como não conseguem falar, remetem-se ao silêncio. Também as relações neste romance são marcadamente escassas a nível de diálogo, entre o protagonista e a mãe não há qualquer ligação afetiva e nos encontros, raros, entre ambos apenas “viam televisão sem disfarçarem o silêncio entre eles” (CS: 100). O mesmo se aplica à relação com Eva, “raramente falavam, gostavam do silêncio” (CS: 132), não se esperaria outra coisa de “dois casos perdidos” que fingem amar-se para se sentirem normais. O silêncio acaba por se tornar um hábito.

Em *Os meus sentimentos* o silêncio é algo muito negativo na vida de Violeta. Devido ao seu passado, esta personagem não consegue manter relações sólidas com ninguém, daí que a sua vida seja marcada pelo silêncio e consequente solidão, “(...) porque me cerca este silêncio (...) por todo o lado silêncio” (MS: 19/20). Ângelo também utiliza o riso e as “piadas sem graça” (68) para superar o silêncio que sente desde a infância. Atentemos na seguinte passagem: “O silêncio era maior do que a ausência de palavras” (MS: 145), isto é, o silêncio não é somente a ausência de palavras, é um modo de viver. O silêncio é emocional, é a ausência de emoções e de vitalidade. A morte de Violeta deixou-a à mercê de um silêncio eterno, ela não quer morrer, mas o corpo já não responde aos seus estímulos, todo o seu corpo é apenas um grande silêncio (“Tirem-me daqui, grito no silêncio a que o meu corpo me abandonou.” (MS: 276). A própria Dora, filha de Violeta, escolhe o silêncio como forma de revolta e de luto pela morte da mãe, “(...) o silêncio da Dora enredado nos detalhes de que a morte também se faz.” (MS. 302).

Relativamente a *O Chão dos Pardais*, o silêncio parece ser um modo de estar na vida. Todas as personagens, de uma maneira ou de outra, buscam nele a solução para o quotidiano. Sofia, apesar de ser amante de Afonso, odeia tudo o que ele é e, portanto, utiliza o silêncio em seu benefício. “E foi então que ficaram assim, de barriga para o ar, a olhar para o tecto. Dois corpos deitados numa cama a olhar para o tecto” (CP: 24). Sofia e Afonso não sabem o que fazer no intervalo do ato sexual, apenas sabem utilizar os corpos, as palavras escasseiam e Sofia prefere assim. Afonso é com Sofia o que não é com Alice. Em casa, com a sua esposa, acaba-se a descontração e Afonso torna-se uma pessoa intransponível: “Os gestos de ambos são silenciosos e elegantes” (CP: 77). Mantêm uma relação de fachada porque lhes é inteiramente conveniente: “Aprenderam a estar em silêncio no primeiro encontro e nunca mais tiveram problemas depois disso. (...) aprenderam a arte do silêncio no primeiro encontro (...)” (CP: 80). O casamento não lhes traz felicidade, mas tampouco lhes traz transtorno. O silêncio permite-lhes conforto e estabilidade.

No caso de Elisaveta, empregada de Alice, o silêncio assume um papel libertador, isto é, só o silêncio lhe permite “vencer o horror” (CP:58) do passado. Se ela não falar sobre o assunto é como se ele não existisse, portanto, para esta personagem, o silêncio é um bom refúgio.

Há ainda uma questão inerente ao silêncio relacionada com a nossa sociedade marcada por uma crescente “saturación informativa y comunicativa” (Callejo, 2003: 174). Vivemos num

mundo marcado por excessos, em que os media assumem um papel fundamental, não deixando espaço para o sossego ou para o silêncio. De acordo com Dorfles:

“Perdere l’intervallo (e, soprattutto, la coscienza dell’intervallo) significa ottundere la nostra sensibilità temporale e accostarsi a una situazione di anichilimento della própria cronoestesia: della própria sensibilità per il passare del tempo e per la discontinuità del suo procedere.” (Dorfles, 1989: 3)

Manuel e Lily, como vimos no capítulo anterior, são um magnífico exemplo dos efeitos da globalização. A internet proporcionou-lhes uma relação que nunca imaginaram ter, a comunicação e o entusiasmo eram de tal ordem que o silêncio nunca foi um problema. Contudo, o encontro físico de ambos provou-se infeliz, pois não sabiam lidar um com o outro. Restou-lhes o silêncio. A sociedade tenta combater de tal modo o silêncio com imagens e sons que acabamos por nos sentir sós e vazios. O silêncio, na medida certa, é saudável e proporciona reflexão. Vivemos numa época de contradições, nunca houve tanto “ruído” e tanto silêncio ao mesmo tempo. O combate ao silêncio é infrutífero, na medida em que o ecrã obriga ao isolamento. O que vemos agora são pessoas a utilizar os telemóveis, computadores e televisões para se aproximarem de outras, mas esta aproximação não é real, causa vazio e solidão. Atenemos na seguinte passagem: “Lily parece estar *offline*” (CP: 143). Lily não está conectada o que causa grande angústia a Manuel, pois o *chat* é o único caminho possível para a consumação de uma relação à distância. Ainda que as palavras sejam muitas e sinceras, nada poderá diminuir a distância física que os separa e esse é o grande problema, a escrita é um silêncio. E quando faltam as palavras? Talvez o silêncio seja sempre a resposta, independentemente das circunstâncias, sabemos que o silêncio pode proporcionar reflexão e sabedoria.

Ocorre um episódio bastante significativo em *O Chão dos Pardais*. Gustavo, em conversa com Alice, menciona o seu desejo de escrever sobre a vida de Anne Frank na tentativa de compreender o medo e o sofrimento que a família sentiu durante vinte e cinco meses. Este episódio encontra-se ligado ao da morte da princesa Diana no sentido de contribuírem para a criação de um espetáculo consumido pelos restantes. Quando Gustavo leva Margarida à casa de Anne Frank em Amsterdão, a visita acontece em silêncio. O silêncio é uma forma de resposta perante a morte, isto é, diante do horror e do sofrimento conhecido por todos, o silêncio parece conseguir expressar e traduzir tudo o que as palavras não conseguem. O silêncio é uma peça importante nos três romances visto que “el decir se compone, sobretudo de silêncios, de cosas

que por sabidas se callan o que son por completo inefables.” (Ortega y Gasset *apud* Piñones, 2010: 186).

Tédio

De acordo com Cruz Malpique “o tédio é doença, é deserção da vida, é viver sem gosto, vida de faculdades paralisadas, a indiferença nos olhos, o vazio e o frio no coração.” (Malpique, 1963: 154). Fruto da extrema solidão e da insatisfação perante a vida surge um sentimento, ou uma doença que, lentamente, pode levar o indivíduo à loucura ou ao suicídio, ou, em casos como o de Júlio, à loucura e conseqüente suicídio. Neste registo vem-nos logo à memória os poetas modernos que tão bem souberam descrever o *taedium vitae* e os seus efeitos no quotidiano. O tédio, resultado da solidão, do silêncio e da monotonia, afeta a maioria das personagens que se encontram em estado de pré-morte, tais como a mãe e o protagonista de *Campo de Sangue*, Violeta, Celeste e Baltazar de *Os meus sentimentos* e Alice, Sofia e Margarida. Todas as restantes, embora entediadas, sofrem-no de forma inconsciente.

“É para fugir do tédio que os homens se lançam nas viagens ou nas aventuras, se entregam à criação duma obra ou à luta por um ideal, se refugiam no sonho ou nos vícios.” (José Osório de Oliveira *apud* Malpique, 1963). A partir desta afirmação de Oliveira, conseguimos incorporar cada personagem em determinada categoria, isto é, todos os personagens vivem num estado de ociosidade e de vacuidade que lhes provoca sonolência existencial e, portanto, utilizam determinados meios para fugir ao tédio acabrunhante.

Começamos pelos personagens de *Campo de Sangue*. A mãe devido ao tédio e à rotina que compõe a sua vida refugia-se na televisão. A vida, para ela, é um enorme bocejo, “(...) a mãe bocejava para o avisar que estava cansada” (CS: 129), a mãe procura sempre o isolamento, inclusive do próprio filho. O filho, devido à rejeição da mãe, procura formas de alheamento. Sozinho na cidade, ocupa os dias a deambular, a deambulação provoca-lhe um profundo sentimento de tédio “há muitos anos que o tédio o fazia olhar constantemente para o relógio, por isso ele sabia que eram 16.18, vigiar o tempo ajudava-o a gastá-lo.” (CS: 18). Na tentativa de combater este mau estar, lança-se numa aventura que implica a procura de uma rapariga que viu na praia e pela qual se “apaixonou”. “Procurá-la apenas pelo prazer da busca (...) fazia qualquer coisa para curar o enjoo de tantas sobras, o tempo por gastar é muito

perigoso”. (CS: 91). O objetivo da procura não era encontrar a rapariga, mas sim utilizar o tempo na luta por um ideal. Atentemos na seguinte citação:

Aconteceu-lhe tantas vezes que com o tempo restou da rapariga bonita apenas uma ideia, uma ideia de beleza que ele continuava diariamente a perseguir, certo de que a ideia e o objeto coincidiriam quando a visse. (CS: 91).

A procura tornou-se doentia, de tal modo que o que sobrava da rapariga que ele tinha visto apenas era uma ideia, uma imagem. A rapariga deixou de ser real. Porém, ele continuou à procura, na esperança de que quando a encontrasse a imagem se voltasse a corporizar. O que aconteceu com este homem foi resultado de um tédio excessivo, uma doença.

A senhoria também é uma vítima do tédio. Para se livrar da ociosidade, a senhoria tenta ocupar-se com a sua pensão. Vive no “sonho” de que é dona de um grande estabelecimento, quando na verdade trabalha dia e noite para satisfazer os maus clientes que tem. Atente-se na seguinte passagem:

ah então dou ordens na cozinha para acrescentarem uma refeição, tem de se alimentar. (...) era a senhoria que se encarregava de todo o trabalho, mas ele acreditava na cozinha com que ela sonhava (...) acreditava em tudo o que a senhoria acreditasse apesar das rachas e da humidade nas paredes, apesar de tudo (CS: 68).

Apesar do edifício estar em mau estado e da pensão não ter condições, a senhoria finge porque isso a ajuda a ultrapassar o vazio de que se fez a sua vida.

Celeste e Baltazar, personagens d’ *Os meus sentimentos*, são um casal divergente em todos os sentidos, isto é, Celeste luta por um ideal de perfeição e de aparência que pouco ou nada interessam a Baltazar. O mundo pareceu conspirar contra Celeste, “a filha mostrenha, a criada comunista, a amante do marido com o bastardo, a tonta da Clarissa (...)” (MS: 254), todos tentaram “envergonhar” Celeste, mas nada a deteve, apenas a doença que lhe tirou a beleza, elemento que mais prezara. Sem efeito a ociosidade entrou na vida de Celeste, porque as únicas coisas que fazia era jogar canasta com as amigas e ir ao Salão Princesa cuidar de si. Baltazar, para combater a solidão, dedica-se à criação de pássaros, vê neles uma alternativa à tristeza e ao vazio que o amor incorrespondido e o casamento de fachada lhe deixaram. Violeta, como já vimos, vicia-se no sexo gratuito. “Não pode ser tudo tão monótono, não permito que o tédio contamine a minha vida (...)” (MS: 25), o erotismo torna-se um escape ao aborrecimento, constitui um desafio.

No que concerne ao romance *O chão dos pardais* há maior visibilidade dos efeitos do tédio na vida dos personagens e percebemos que estes tentam a todo o custo combatê-lo. Começamos pelo casal Afonso e Alice, que tentam encontrar diversos refúgios para fugir ao tédio de um casamento sem amor. Afonso, dando a desculpa do trabalho, vive aventuras extraconjugais. O seu maior medo é envelhecer porque “não há mais nada para além da juventude, absolutamente nada” (CP: 242). Quando não “viaja”, passa o dia no ginásio a fazer exercício de modo a conservar a sua boa aparência. Alice refugia-se na televisão e no cinema, cria uma vida paralela à dos filmes na tentativa de obter alguma felicidade e satisfação. “Alice sempre teve relâmpagos dentro da cabeça, mas sempre falhou o céu” (CP: 195). Manuel e Lily lançam-se numa aventura online para poderem combater a solidão e o tédio, ele por estar a aguardar julgamento, ela por viver no deserto. Clara e Elisaveta lutam pela aceitação, Clara porque deseja que a mãe (Alice) aceite a sua homossexualidade e Elisaveta deseja que a acolham, visto ser imigrante. Gustavo dedica-se inteiramente ao projeto de Anne Frank porque na sua vida parece não haver peripécias. Sofia não consegue vencer o vício da prostituição, a pobreza do passado deixou-lhe marcas profundas. “Em geral, Sofia fica bonita a fumar estes cigarros. Talvez porque os fume entediada.” (CP: 35), para ela, a vida é um enorme desperdício, o tédio invade-lhe a alma, deixando-a numa sonolência inexpugnável. Júlio, por sua vez, já só pensa na aniquilação do mal, quer matar Afonso, pois julga-o culpado pela profissão de Sofia. Margarida, esposa de Gustavo, parece ser a única que se conforma com a rotina. “Parecia julgar tudo inútil. Parecia bastar-se com o que mais mezinho havia nos dias. Dar aulas, ir ao supermercado e ver um bocadito de televisão.” (CP:162). Deixa que a monotonia se torne confortável.

“O entediado vive o clima do não ser contra o ser. É mas é à força” (Malpique, 1963: 198), esta citação parece ser a descrição dos comportamentos dos personagens. Simplesmente encontram-se num estado de *spleen*, vivem um dia de cada vez, tentando encontrar sentido para uma existência indefinida.

Loucura

A par do silêncio e do tédio, surge um outro estado sintomático da não vida: a loucura. As personagens dos romances não nascem entediadas nem loucas, há sempre algo na origem destes estados depressivos. A loucura, concretamente manifesta no protagonista de *Campo de Sangue*, em Baltazar e em Júlio, é a consequência direta da rejeição amorosa. A perseguição

que o primeiro efetivou para encontrar a rapariga bonita tornou-se uma insanidade, “mais tarde ou mais cedo, um amor tão exagerado, quase uma doença, torna-se fatal.” (CS: 176) e assim aconteceu. Em primeiro lugar, o que o protagonista considerava amor era apenas uma obsessão, inicialmente criada para se distrair da apatia, e depois a loucura dele foi crescendo, até que culminou no assassinato. Num momento inicial, pela sua carência excessiva, tornou-se num homem patético, porém, tudo mudou quando descobriu “que bastava apertar uma mão com força, ou chantagear, ou gritar” (CS: 271) para conseguir o que queria. Transformou-se num verdadeiro monstro, cuja decadência física e moral se foi acentuando, culminando no crime. “Sempre quis ser respeitado, desde que descobri esse poder em mim conseguia tudo o que queria, só não fui capaz de lhe tirar o coração porque não é fácil.” (CS: 277). Na verdade, este testemunho em primeira pessoa dá conta de uma rutura interior, de falta de lucidez e de perda de consciência. “Uma pessoa assim tinha de acabar num sítio daqueles”, ou seja, num hospício.

Baltazar também atinge um ponto de rutura quando é rejeitado pela mulher que ama, não Celeste, mas a amante, mãe do bastardo. Baltazar estava disposto a divorciar-se de Celeste, mas a amante rejeitou-o. Aproveitou-se dele e do dinheiro dele enquanto pôde e depois terminou tudo com ele. Engendrou uma vingança cruel que levou Baltazar à loucura. “Quando o meu pai ficou xéxé mãe e filho celebraram a vitória nas duas assoalhadas miseráveis, tinham destruído a vida do meu pai, da minha mãe, a minha (...). (MS: 226). Vidas desfeitas em nome do amor, um amor amaldiçoado. “A loucura é um abismo de onde não se pode voltar” (MS: 185) e Baltazar nunca mais voltou, apenas cuidava dos pássaros e providenciava gaiolas cada vez maiores, talvez metáfora do seu estado de espírito.

Júlio, um homem totalmente normal, vê a sua vida mudar quando toma conhecimento da profissão da noiva. Esta verdade provoca uma dor enorme em Júlio, desencadeando-lhe estados alternados de lucidez e loucura: “A dor era tão incapacitante que o fazia perder o entendimento.” (CP: 91), uma dor tão excruciante que a solução vislumbrada era aniquilar Afonso. De repente, toda a vida de Júlio converge para um único objetivo, matar. A loucura de Júlio processa-se de forma diferente dos dois casos anteriores. Ao passo que o protagonista de *Campo de Sangue* e Baltazar ficam loucos de forma gradual, Júlio enlouquece quase de forma imediata, pois é movido pelo ódio. Contudo, nos primeiros dois casos, ambos ficam condenados a permanecer na loucura, ao passo que Júlio no último instante, revela lucidez ao não atentar contra a vida do seu semelhante.

Termino com a seguinte citação de José Gil: “Vivemos numa introjeção estilhaçada, entre o fim de uma neurose, o começo de uma psicose e a multiplicação de possíveis.” (Gil, 2009: 21). Atravessamos uma época em que a estabilidade emocional e a sanidade mental são condições frágeis no ser humano. Os problemas atentam constantemente e nem sempre conseguimos construir barreiras de defesa suficientemente fortes, daí que a neurose e a psicose sejam frequentes. A realidade é uma multiplicação de possíveis, em que podemos ser tudo e por vezes não somos nada. Sentimentos como a frustração, o vazio e o tédio são diários, daí que as consequências sejam gradativamente nefastas. Suicídio, loucura, crime parecem ser as palavras de ordem na vida destas personagens. Porém, há sempre outras possibilidades que serão exploradas por um grupo muito restrito de personagens: Eva, Dora e Elisaveta, três mulheres, três possibilidades de vida.

3.3 Três personagens, três modos de narrar a vida

A morte é um tema comum e emergente nestas narrativas e cabe neste último capítulo mostrar uma outra face deste tema, nem sempre óbvia. Em entrevista, Dulce Maria Cardoso assume: “Escrevi sobre a morte com o intuito de celebrar a vida. Nada torna a vida mais urgente do que a proximidade da morte.” (Azeredo: 2009). A vida e a morte são dois conceitos antitéticos, porém, complementam-se, pois a morte é uma condição inerente à vida. A iminência da morte obriga à celebração da vida. Viu-se, anteriormente, que a morte surge essencialmente representada através de três personagens, o protagonista de *Campo de Sangue*, Violeta de *Os meus sentimentos* e Júlio de *O chão dos pardais*. Tanto o assassinato como o suicídio contribuem para o negrume das narrativas. No presente capítulo, de modo a fazer um paralelo, falaremos na vida, não no seu sentido mais imediato de felicidade, mas num sentido de luta diária para alcançar a sobrevivência. Esta vida encontra-se, portanto, plasmada em três personagens, Eva de *Campo de Sangue*, Dora de *Os meus sentimentos* e Elisaveta de *O Chão dos pardais*. Curiosamente, constata-se que vida e morte, por sua vez representadas humanamente, estabelecem relações estreitas, isto é, o protagonista de *Campo de Sangue* e Eva são amantes e Violeta e Dora são mãe e filha. Este facto corrobora a tese de que os opostos se complementam, ou melhor, necessitam um do outro para existir:

Precisávamos um do outro para nos enganarmos. Sobrevivemos ao bairro e os sobreviventes nunca são boas pessoas porque apesar de tudo sobreviveram. (...) Ele nunca me amou, eu nunca o amei. Ele amou-me e eu amei-o. Somos dois casos perdidos. Precisávamos um do outro para fingir coisas diferentes. (CS: 165).

Apesar da relação ser pouco ortodoxa, ambos necessitam um do outro para fingir normalidade. Tal como a vida e a morte, convergem na divergência. Também Violeta e Dora medem forças num jogo de ódio: “A Dora sabe retribuir o meu azedume, instigá-lo, cada uma de nós sabe exatamente como infligir à outra a dor maior.” (MS: 69).

Interessa, de seguida, verificar a presença da vida nas três personagens mencionadas e de que forma constituem uma exceção relativamente aos restantes personagens, ou seja, analisar elementos positivos que contrastem com a escuridão e o vazio de que é feito o universo dos romances.

Todas as personagens de *Campo de Sangue* não possuem nome próprio à exceção de Eva, facto que lhe confere importância. Eva, segundo a Bíblia, foi a primeira mulher a caminhar

sobre a Terra, nascida a partir de uma costela de Adão: “Então, o Senhor Deus adormeceu profundamente o homem; e, enquanto ele dormia, tirou-lhe uma das suas costelas (...) Da costela que retirara do homem, o Senhor Deus fez a mulher”. No caso da presente narrativa, o homem nasce das quatro mulheres: a mãe, Eva, a rapariga bonita e a senhoria, “ele foi de cada uma delas durante determinado tempo para algum fim” (CS: 202). Mas o que podem ter em comum estas duas “Evas”? O pecado.

A mãe culpa a ex-mulher por o ter desencaminhado antes, na noite do corte de eletricidade, e depois. A mãe tem a certeza de que a ex-mulher o fez pecador e um pecador acaba sempre mal, a menos que se arrependa. Para a mãe a ex-mulher ainda vive em pecado e dificilmente se arrependerá. (CS: 202)

Relativamente à Eva bíblica entende-se o seu pecado pela desobediência, comendo o fruto proibido, condenando assim toda a humanidade à imperfeição, mas qual o pecado de Eva de *Campo de Sangue*? Para a mãe do protagonista, a ambição e a luxúria eram uma forma de pecar e Eva sempre sonhou com uma vida melhor, longe do bairro. Como se pode condenar Eva? “Quem é que não quer fugir da miséria?” (CS: 50). Vimos que o bairro era um espaço decadente, que condenava as pessoas à doença, portanto, é legítimo o sonho de Eva. Mas a mãe só tinha uma certeza, “uma mulher que aceita em casa um homem sem se casar só pode ser uma,” (CS: 132). Eva trabalhou muito para conseguir sair do bairro e proporcionar a ambos uma vida mais digna, esforçou-se mais que a própria mãe, lutou por ele, deu-lhe tudo, mas a miséria nunca sarou. Tal como diz Elisaveta de *O chão dos pardais*, “os corpos podiam ser resgatados da pobreza, mas não as almas da miséria.” (CP: 213). Eva foi a única que conseguiu mudar. No tempo presente, a senhoria constata que Eva “é realmente rica e vive num sítio luxuoso.” (CS: 87). Eva ambicionava viver na cidade, perto do mar que lhe proporciona calma e reflexão, na verdade, consegue executar o plano na perfeição. O trabalho e o esforço foram compensatórios. Contudo, a satisfação é quase nula, Eva não se sente realizada. Mantém um casamento com um homem rico, mas muito prático, ou seja, não é de todo sensível, o que acaba por ser o oposto de Eva, que é frágil.

Numa fase inicial conhecemos uma Eva cheia de vida, com sonhos e objetivos: concerta os ossos das pessoas do bairro, ajuda quem precisa e, prontamente, dispõe-se a ajudar o homem que ama. Posteriormente, numa fase mais avançada da vida, Eva torna-se outra pessoa, conforma-se com o rotineiro, opta por uma vida confortável, mas da qual não obtém nenhum prazer. Como explicar uma mudança tão súbita? São os traumas do passado, a pobreza e a miséria do bairro fizeram-na querer uma vida luxuosa, longe de tudo, onde nenhum “fantasma”

a possa alcançar. A casa onde Eva mora tem uma simbologia muito especial. É uma casa “longe de tudo e perto do mar” o que indica solidão, um refúgio, a paisagem parece estar de acordo com o estado de espírito de Eva. “De resto tudo se repetia no jardim. A água da piscina estava tão azul e tão parada que parecia falsa. A prancha vista da sala parecia-lhe despropositada.” (CS: 269), ou seja, a água parada sugere estagnação da vida e a prancha, sem ninguém, parece não ter propósito, tal como ela, sozinha, isolada do mundo, parece uma *outsider*.

Apesar de tudo, prefiro pensar em Eva como uma representação da luz. Ela é um exemplo de sobrevivência e sucesso. Apesar das circunstâncias atuais não serem as mais favoráveis, é uma personagem que, ao contrário de todas as outras, luta com obstinação, trilha o próprio caminho, não se deixa levar pelo ócio e, acima de tudo, tem vontade de vencer, “Eva tinha-se esforçado muito.” (CS: 128). Ela é uma pseudo heroína, consegue deixar o leitor numa dualidade de sentimentos, isto é, se por um lado não se aceita o seu conformismo, por outro admira-se a sua ousadia. Contra todos, Eva conseguiu vingar, não importa a duração, importa a sua excecionalidade relativamente aos demais. Eva não quis ser mais uma das pessoas “aprimadas” no bairro, Eva quis ser alguém. Num momento único, ela foi a encarnação da vida.

Dora, personagem de *Os meus sentimentos*, é apresentada no romance como o “anjo que nos salvou” (MS: 74). Mas o que significa esta metáfora? Dora, filha de Violeta, é uma criança que nasce no seio de uma família desfeita. Vimos que a infância de Violeta foi bastante difícil, porque os pais nunca a aceitaram, especialmente a mãe que sempre a viu como uma mostrenga. Tudo piorou quando Violeta engravidou: além de não receber apoio da mãe, esta exige que ela aborte, “tens de te livrar disso o mais depressa possível” (MS: 73). Nascida contra a vergonha da avó e contra o silêncio do avô, ninguém esperava que aquela criança pudesse significar a salvação de todos. Dora tornou-se para Celeste “mon ange, mon petit ange” (MS: 74). Uma verdadeira reviravolta. Dora “afastou a maldição da descendência” (MS: 90), conseguiu ser a filha que os avós sempre desejaram, daí que os avós sempre a tenham visto como um “anjo que os salvou” (MS: 90). Não sabemos muitos detalhes da relação entre Dora e os avós porque, no momento da narração, Celeste e Baltazar já tinham falecido. O que sabemos é o que Violeta resgata, aleatoriamente, da sua memória. No momento presente, Dora trava uma luta com Violeta devido à venda da casa dos avós. Violeta quer vender a casa, devido às más recordações que esta proporciona, mas Dora não quer, devido às boas recordações que tem dos avós. Como pode haver uma divergência tão grande? Porque “nenhuma das verdades

coincidiam, uma história pode ser contada de tantas maneiras” (MS: 359), isto é, cada uma das personagens (Baltazar, Celeste, Violeta, Dora, etc.) assume a verdade na sua individualidade que, por vezes, não é partilhada. As histórias de Violeta e Dora são muito diferentes porque elas próprias são diferentes. Mas o que as distingue essencialmente é o dom de perdoar. Violeta vive na solidão e no rancor, pois não perdoa a negligência dos pais, mas Dora perdoa a mãe. A mágoa de Violeta afeta todos, inclusive a própria filha, que tem de lidar com as constantes provocações da mãe. Dora tenta levar uma vida normal, à semelhança de Eva, a felicidade não é algo que as invada, porém, dedica-se inteiramente ao trabalho e é uma funcionária exemplar. Atente-se na seguinte passagem acerca da sua rotina:

não diz mal das colegas de trabalho, não discute com as chefes nem com as fiscais, não as engana enfiando-se na casa de banho para roubar tempo, um anjo que cumpre o horário e não se importa de almoçar dois pedaços triangulares de pão velho com uma fatia de fiambre esverdeado no meio e um café, (MS: 157)

Podemos retirar algumas ilações sobre esta passagem: percebe-se que Dora é exemplar a nível pessoal e profissional, incapaz de maldades. Há algo nela que desperta compaixão. É alguém que apenas quer paz. Dora é “um anjo protegido dos abismos do tempo” (MS: 103), nenhum mal a pode alcançar. Violeta tenta, por meio de provocações, mas Dora continua serena, o bem é algo intrínseco. Mas qual a verdadeira razão para que Dora seja um exemplo de vida? O nascimento dela não é mero acaso. Descobrimos a verdade mais essencial neste último momento da vida de Violeta, num momento de suspensão, no interstício entre a vida e a morte, ela revela o seu segredo mais íntimo: “nasceste para que eu soubesse como é o amor que só conhecia de ouvir falar” (MS: 338). A Dora é a representação da vida, ela nasce para salvar a família. A própria Dora não tem noção de que é um verdadeiro anjo. Vive uma vida cujos dias são “sempre a mesma coisa” (MS: 154), aparentemente não se vê em nada especial, mas é-o para a família. Apesar da indiferença e da frieza, Violeta ama a filha, pois Dora nasceu para a salvar. São as mágoas do passado que não a deixam expressar-se da melhor forma, mas o maior ato de amor está em Dora e na vida que ela exala. Ensinou aos avós a amar. Dora é vida, é amor. O que é a vida senão a exultação de amor? Este é o “único segredo que deves descobrir.” (MS: 309), diz Violeta no leito da morte. O único segredo por que vale a pena viver.

A ideia de bem nas três narrativas sofre um processo gradual, isto é, vai-se manifestando de forma quase completa até atingir um ideal de perfeição. Eva e Dora são personagens que narram a vida, mas estão longe da perfeição, ou seja, conseguem significar o

bem, mas ainda com algumas falhas, nomeadamente, a estagnação da luta por um ideal de felicidade, ainda que sejam duas personagens que marcam pela diferença. Elisaveta, a terceira personagem representativa da vida, atinge uma perfeição sem precedentes nestas narrativas. À primeira vista, esta personagem não parece antecipar nada de extraordinário, mas, ao longo da narrativa, vai ganhando densidade psicológica. Fisicamente é apresentada da seguinte forma: “Tem um sorriso infantil. A pele de Elisaveta é lisa e muito branca. O cabelo é louro e os olhos são escuros.” (CP: 54). O seu aspeto físico denuncia a sua inocência apesar da idade. “Elisaveta, empregada imigrada, cuja fome a fazia agir” (s/a:2009) tornou-se numa mulher muito corajosa. Fugiu da sua cidade, Viltz, em busca de uma vida melhor pois a fome e a miséria eram paralisantes. “A fome é uma força motriz” (Marques, 2013: 322) e as mudanças na vida de Elisaveta devem-se à recusa de continuar a viver naquelas condições miseráveis. A imigração tem muitos motivos, no caso de Elisaveta, foi a oportunidade de fuga. Durante o processo foi violada, acontecimento que marcou a sua vida e a fez odiar ainda mais aquele “lugar lamacento” (CP: 112). Já em Portugal, arranhou trabalho como empregada na casa de Alice. Pela primeira vez sentiu-se bem e confortável. Trabalhava e esforçava-se bastante para conseguir ficar naquela casa e, desse modo, ganhar dinheiro para a família. Há um momento em que conseguimos perceber a extrema vassalagem que Elisaveta presta à família, atente-se na seguinte passagem: “Todas as capacidades de Elisaveta estão concentradas no acto de servir o chá à senhora. Não pode falhar. Falhar pode significar o regresso a Viltz” (CP: 57). Ela sabe que tem de agradar, jamais pode falhar, porque isso significaria perder tudo o que, arduamente, havia conquistado.

Talvez a única coisa que tenha “falhado” (mas não é necessariamente uma falha) foi a paixão que nasceu entre Clara e Elisaveta. Clara, filha de Alice, é lésbica e luta contra a não aceitação da mãe relativamente à sua homossexualidade. Apaixona-se por Elisaveta, à primeira vista. Este amor causa estranheza a Elisaveta pois nunca “tinha querido beijar uma mulher” (CP: 149). Elisaveta lutou contra este amor, pois não confiava nas pessoas, muito menos naquelas que tinham vivido sempre confortáveis. O conforto mimia as pessoas. A única coisa que pretendia era manter o seu trabalho para que nunca mais tivesse de sentir fome ou frio. Clara dispôs-se a ajudá-la, mas Elisaveta desconfiava das suas intenções, “aquela mulher não sabia que a fome acorda o corpo e que o frio o atordoia e que era só por isso que ela tinha sobrevivido. As reações opostas que a fome e o frio provocam no corpo tinham-na salvo. A salvação dela devia-se a um milagre de natureza reactiva.” (CP: 109/110). Elisaveta viveu nas condições mais

extremas e a sua salvação foi um milagre. O milagre da vida. A vida tinha-lhe dado uma segunda oportunidade e não era sua intenção desperdiçá-la. Elisaveta é o oposto de todas as personagens dos romances. Todas vivem confortáveis e ainda assim a vida não os satisfaz. Atente-se no exemplo de Sofia, cuja vida era boa e mesmo assim nunca soube valorizá-la, o conforto acabrunhou-a. Elisaveta teve de lutar, algo brotou no seu íntimo e deu-lhe forças e ambição para se superar. Ela é o verdadeiro exemplo de superação. E a luz é tanta dentro dela que os seus olhos “resistem até ao escuro da noite.” (CP: 107). A vida encarregou-se de lhe reservar o melhor: o amor. A paixão proporciona-lhe “um tremer bom. Diferente do tremer do frio e do medo” (CP: 211). Elisaveta já não tem medo. A coragem e a ousadia fazem dela um exemplo. Ela representa a vida na sua beleza e esplendor máximo. Um dia de cada vez e “chegaria a algum lado. Está-se sempre, sempre, sempre a chegar. Ao segundo seguinte, ao desejo seguinte, ao olhar seguinte, ao medo seguinte, ao ruído seguinte, ao pensamento seguinte. Ao destino.” (CP: 217).

4. Conclusão

O próprio viver é morrer, porque não temos um dia a mais na nossa vida que não tenhamos, nisso, um dia a menos nela.

(Pessoa, 2005: 189).

Esta investigação teve como objetivo estudar a obra de uma das escritoras portuguesas mais importantes do princípio do século XXI. Podemos aferir esta importância na projeção que a obra alcançou em Portugal, e, sobretudo, no estrangeiro. Apesar de ser um nome relativamente recente no panorama literário, a obra de Dulce Maria Cardoso já alcançou aceitação por parte da crítica e por parte dos leitores que reverberam com o seu estilo inovador.¹⁷ O mundo ficcional criado por Dulce Maria Cardoso vai ao encontro do mundo em que vivemos, marcado pela instabilidade, pelo sofrimento e pelo caos emocional. As suas personagens suscitam compaixão no leitor, que se identifica com as mais diversas situações. A observação em detalhe das personagens é transversal à obra de Dulce Maria Cardoso. O que está em foco não são os acontecimentos (homicídio, acidente de viação, suicídio), mas a reflexão acerca da natureza do ser humano perante situações limite. No primeiro romance, *Campo de Sangue*, o que é posto em questão não é o crime, nem a culpabilidade do protagonista, mas os instintos criminosos do ser humano. No segundo romance, *Os meus sentimentos*, não se questiona o acidente de viação, antes de faz uma introspeção da vida perante a inevitabilidade da morte. No terceiro romance, *O chão dos pardais*, o suicídio não é posto em evidência, e são antes a superficialidade e o poder que constituem elementos de reflexão. Através de uma escrita rigorosa e de uma linguagem acessível, Dulce Maria Cardoso expõe os problemas da humanidade, nunca deixando nada ao acaso. As frases são curtas, não existem pontos finais, as frases são apenas separadas por vírgulas e não há parágrafos. Numa narração rápida e extremamente visual, o leitor é lançado num mundo caótico, mas poético, simultaneamente. Caótico no sentido da fragmentação interior que marca as personagens e poético no sentido em que se torna agradável a leitura e o conhecimento dessas mesmas personagens. Apesar de se tratar de uma escrita

¹⁷ Ver recensões críticas de MATEUS (2013) e VIEIRA (2014).

cerebral, a preocupação pelas pessoas e pelos sentimentos é algo que perpassa em toda a obra da autora e que leva, conseqüentemente, à abordagem da questão do bem e do mal.¹⁸

O seu romance *O retorno* (2011) parece ter ganho mais importância comparativamente aos três primeiros romances. Talvez porque tenha como pano de fundo a descolonização, tema tão caro no âmbito dos estudos pós-colonialistas. Assim sendo, a restante obra acaba por ficar em segundo plano. Após ter começado a investigar a autora e o que dela havia sido escrito deparei-me com este facto, que, desde logo, entusiasmei-me para investigar o menos divulgado. Ambicionava escrever sobre algo novo, por assim dizer, e que, de alguma forma trouxesse novidade para os estudos da obra de Dulce Maria Cardoso, razão que me levou a excluir *O Retorno* e a debruçar-me sobre os três primeiros romances. A temática dos três primeiros romances também se revelou mais aliciante e apelativa devido a razões de ordem pessoal.

A presente investigação contribui, portanto, para o aprofundamento da temática transversal aos três primeiros romances: a morte. A questão do mal e da morte surgem veiculados à obra de Dulce Maria Cardoso por duas razões: em primeiro lugar porque o mal é necessário no mundo, isto é, sem ele não “tínhamos arte, não tínhamos romances, não tínhamos civilização sequer, como a concebemos” (Marques, 2013: 327). Sem o mal, como se poderia ter construído uma personagem tão rica quanto a do protagonista de *Campo de Sangue*, como poderíamos assistir ao milagre que o nascimento de Dora proporcionou a Violeta ou como poderíamos assistir à reviravolta do destino de Júlio que, no último minuto, decidiu suicidar-se ao invés de matar. Os romances de Dulce Maria Cardoso pretendem pôr a nu a verdadeira essência do homem. As personagens são postas em determinadas situações, de modo a escrutinar a sua natureza mais subtil. O protagonista de *Campo de Sangue* talvez não tivesse matado se não tivesse sido levado ao limite pelas quatro mulheres. Violeta talvez não fosse tão amarga se tivesse sentido amor ao invés de reprovação e Júlio talvez tivesse continuado com uma vida normal se não tivesse sido traído. Todos poderiam ter uma vida dita “normal” se não fosse a presença constante do mal. Reitera-se uma vez mais que não poderia haver a noção de bem sem a presença do mal. Como poderíamos valorizar a luta de Elisaveta, de Dora ou de Eva? A imagem do rio, presente em *O chão dos pardais*, funciona como uma metáfora da humanidade (cf. CP:99). Duas margens são separadas, ou seja, dois lados destinados à sua função, dum

¹⁸ Considerar os contos “Não esquecerás” e “Desaparecida, ou a Justiça” do livro de contos *Tudo são histórias de amor*. O primeiro respeitante à tragédia que ocorreu em 2001 relativa à queda da ponte em Entre os Rios que vitimou cinquenta e nove pessoas; o segundo diz respeito à morte de Joana, em 2004, caso mediático pois nunca apareceu o corpo da criança, a mãe foi condenada.

lado a vida, do outro a morte. Dependendo do sítio onde nos encontramos conseguimos observar o seu oposto, é nas intermitências que reside a compreensão. Os romances de Dulce Maria Cardoso são uma compreensão da morte “a partir do único modo possível da sua observação, a partir do milagre da vida.” (Bridi, 2005: 264). A morte, quer física, quer não física, torna-se importante na medida que traduz a fragmentação das personagens, vítimas de um mundo caótico. “A narrativa se ergue sobre a égide da morte e da negatividade, morte não é apenas um tema, mas, muito mais, uma forma, um modo de contar.” (Duarte, 2008: 125). A morte é mais do que um acontecimento, é o espaço onde se constrói a narrativa. Os espaços, o tempo e as relações entre as personagens traduzem um halo de vazio e de morte. O sentido desta dissertação encontra um forte eco numa passagem de Louis Céline, “A maior parte das pessoas morre apenas no último momento; outras começam a morrer e a ocupar-se da morte vinte anos antes, e às vezes até mais. São os infelizes da terra.” (Céline, 2006), ou seja, pior que a morte imediata, é a morte que vai envenenando o coração do homem. Como Violeta refere: “as pessoas têm existências intermitentes.” (MS: 229).

Muitas outras leituras ficam por explorar relativamente à obra de Dulce Maria Cardoso, pois a sua obra constitui um mundo incrível e inesgotável de emoções humanas. Contudo, espero que esta dissertação possibilite um exercício de reflexão acerca do conceito da morte, à luz da outra margem do rio, a vida. O ser humano parece ver como única saída a sua própria anulação e, conseqüentemente, a morte. Espero também que a presente investigação estimule a leitura e a realização de possíveis estudos da obra de Dulce Maria Cardoso. Como diz Bernardo Soares, citado na epígrafe a esta conclusão, não há um dia que tenhamos a mais que não tenhamos a menos, portanto, tendo em conta a finitude da vida, aproveitemos o que dela resta.

5. Bibliografia

1. Bibliografia Ativa

1.1. *Corpus* em estudo

CARDOSO, Dulce Maria. (2002). *Campo de Sangue*. Alfragide: Edições ASA.

CARDOSO, Dulce Maria. (2005). *Os meus Sentimentos*. Lisboa: Edições tinta-da-china.

CARDOSO, Dulce Maria. (2005). *O chão dos Pardais*. Lisboa: Edições tinta-da-china.

1.2. Outra bibliografia da autora

CARDOSO, Dulce Maria (2011) *O Retorno*. Lisboa: Edições tinta-da-china. CARDOSO, Dulce

Maria (2014) *Tudo são histórias de amor*. Lisboa: Edições tinta-da-china.

2. Bibliografia Passiva

2.1. Bibliografia Geral

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel (2007) *Teoria da Literatura*. Coimbra: Edições Almedina.

ARIÈS, Philippe - *O Homem Perante a Morte - II*, trad. Ana Rabaça, Mem Martins, Publicações Europa América, 1988 (1ª ed., 1977).

BAKHTIN, Mikhail (1987). *A cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, São Paulo, Editora Hucitec.

BARROSO, Paulo. (2013). *A celebridade pós-moderna da solidão plural e da banalidade pública*. Sociologia, Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Vol. XXV.

BATAILLE, Georges. (2004). *O erotismo*. Tradução de Cláudia Fares. São Paulo: Arx.

BOURNNEUF, Roland. OUELLET, Real. (1976). *O universo do romance*. Tradução: José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Livraria AA. VV.

- BUTOR, Michel (1960/1964). *Essais sur le roman*. Gallimard. Collection idées.
- CALLEJO, Javier. *El silencio: núcleo ético de la comunicación*. Comunicar; 20, 2003, Revista Científica de Comunicación y Educación.
- CAMARA, Raphael da Silva. (2013). *O grotesco: um corpo estranho na literatura do medo no Brasil*. Retirado de: <https://sobreomedo.files.wordpress.com/2013/06/15062013.pdf>.
- Consultado a: 24 Out. 2016.
- CAMUS, Albert. (2007). *O mito de Sísifo, ensaio sobre o absurdo*. Trad. Urbano Tavares Rodrigues. Lisboa: Editora Livros do Brasil.
- CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain (1991). *Dicionário de Símbolos*. Trad. Manuel Silvar e Arturo Rodriguez. Barcelona: Editorial Herder.
- COSTA, Arlindo, TAVARES, António Augusto, DIAS, Geraldo Coelho, NEVES, Joaquim Carreira das. (1991). *Bíblia Sagrada*. Lisboa: Difusora Bíblica (Missionários Capuchinhos).
- DEBRAY, Régis (1993). *Vida e morte da imagem*. Trad. Guilherme Teixeira. Petrópolis: Vozes.
- DORFLES, Gillo (1989). *L'intervallo perduto*. Milano: Campi del sapere / Feltrinelli.
- DUARTE, Lélia Parreira (2008). (Org.). *De Orfeu a Perséfone: morte e literatura*. Belo Horizonte: Ateliê Editora.
- DURKHEIM, Émile - *O Suicídio: Estudo Sociológico*, trad. Luz Cary, Margarida Garrido e J. Vasconcelos, 7ª ed., Lisboa, Editorial Presença, 2001 (1ª ed., 1897).
- ECO, Umberto (2007). *História do feio*. Algés: Difel- Difusão Editorial.
- GENETTE, Gérard – *O discurso da narrativa* - trad. Fernando Cabral Martins, Vega, 1995 (3ª ed.).
- _____ *Seuils* (1987). Paris: éditions du seuil.

GIDDENS, Anthony (2000). *O mundo na era da globalização*. Trad. Saul Barata. Editorial Presença

GIL, José (2009). *Em busca da identidade, o desnorde*. Lisboa: Relógio d'água editores.

_____ (1997). *Metamorfoses do Corpo*. Lisboa: Relógio d'água editores.

GÓIS, Edma Cristina. (2012). *Dissonant Bodies – The body weight in the works of Cíntia Moscovich and Fernanda Magalhães*. In MACEDO, Ana Gabriela; SOUSA, Carlos M.; MOURA, Vítor. *Estética, Cultura Material e Diálogo Intersemióticos*. (pp. 269-275). Braga: Húmus

GONÇALVES, Albertino (1959). *O delírio da disformidade: o corpo no imaginário grotesco*. Instituto de Ciências Sociais. Universidade do Minho. Braga

KAYSER, Wolfgang (2003). *O Grotesco*. Editora Perspetiva, Brasil.

LAING, R.D. (1975). *O eu dividido: estudo existencial da sanidade e da loucura*. Trad. Áurea Brito Weissenberg. 2ª edição. Petrópolis: Editora Vozes.

LE BRETON, David (1999). *Adeus ao corpo*. Antropologia e sociedade. Papyrus Editora. 4ª edição.

LE BRETON (1997). *Do silêncio*. Epistemologia e Sociedade. Lisboa: Instituto Piaget.

LE GOFF, Jacques e TRUONG, Nicholas (2003). *Uma história do corpo na idade média*. Trad. Telma Costa. Editorial Teorema. Lisboa

LIPOVETSKY, Gilles (1983). *A era do vazio: ensaio sobre o individualismo contemporâneo*. Trad. Miguel Serras Pereira e Ana Luísa Faria. Relógio d'água.

LIPOVETSKY, Gilles, SERROY, Jean (2010). *O ecrã global. Cultura mediática e cinema na era hipermoderna*. Trad. Luis Filipe Sarmiento. Lisboa: Edições 70.

- MALPIQUE, Cruz (1963). *Psicologia do Tédio*. Porto: Livraria Ofir.
- MARQUES, José Vieira (1977). *A linguagem cinematográfica*. Lisboa: Fundo de Apoio aos Organismos Juvenis.
- MENDES, Ana Paula C. (2014). *Mémoires D'Hadrien – Os interstícios da morte*. Revista da Faculdade de Letras: Línguas e Literaturas, p.555–563. Retirado de: <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/2579.pdf>. Consultado a 24 Out. 2016
- MINOIS, Georges (1998). *História do Suicídio: a Sociedade Ocidental Perante a Morte Voluntária*, trad. Serafim Ferreira. Lisboa: Edição Teorema.
- MORIN, Edgar - *O Homem e a Morte*, trad. João Guerreiro Boto e Adelino dos Santos Rodrigues, Mem Martins, Publicações Europa América, 1988 (1ª ed., 1970).
- OLIVEIRA, Abílio (1999). *O Desafio da Morte: Convite a Uma Viagem Interior*, Lisboa, Editorial Notícias.
- NOGUEIRA, Luís (2000) *Violência e Cinema. Monstros, soberanos, ícones e medos*. Universidade da Beira Interior. Covilhã.
- PESSOA, Fernando (2005) *Livro do Desassossego* composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa. Edição de Richard Zenith. 5ª edição. Lisboa: Assírio & Alvim
- SARAMAGO, José (2005) *As intermitências da morte*. Lisboa: Editorial Caminho.
- SENNETT, Richard (1994). *Flesh and Stone: the body and the city in Western Civilization*. New York: W.W. Norton & Company.
- SHAKESPEARE, William (1987). *Hamlet*. Trad. Domingos Ramos. Porto: Lello & Irmão.
- THEMUDO, Mariana Ramos (1988). *Ética e Sentido – Ensaio de reinterpretação do Tractatus Logico-Philosophicus* de Ludwig Wittgenstein. Coimbra.

VIGARELLO, Georges (2004). *História da Beleza. O corpo e a arte de embelezar, da renascença até aos nossos dias*. Trad. Paula Reis. Editorial Teorema.

2.2 Bibliografia sobre a autora

AZEREDO, Rui. (16 Jul, 2009). Dulce Maria Cardoso – Entrevista a propósito de “Os Meus Sentimentos” (Edições ASA) [*Post em blogue*]. Retirado de:

<https://portalivros.wordpress.com/2009/07/16/dulce-maria-cardoso-%E2%80%93-entrevista-a-proposito-de-os-meus-sentimentos-edicoes-asa/>. Consultado a: 15 Nov. 2015

BRIDI, Marlise (2005). *Nova voz da ficção portuguesa: Dulce Maria Cardoso*. Lêgua & meia: Revista de literatura e diversidade cultural. Feira de Santana: UEFS, v. 4, no 3, p. 261-265

DIOBEN (15 Jul. 2014). *A verdade dos pardais de Dulce Maria Cardoso*. Nós fora dos eixos.

Retirado de: <http://www.nosrevista.com.br/2014/07/15/a-verdade-dos-pardais-de-dulce-maria-cardoso/>. Consultado a: 15 Nov. 2015

MACHADO, Alleid Ribeiro (2014). Entrevista *Dulce Maria Cardoso e Júlia Nery: olhares em torno da diáspora portuguesa em França e África*. Revista Desassossego. Dez. 2014, pp.103.

MARQUES, Carlos Vaz (2013) *Os escritores (também) têm coisas a dizer*. Lisboa: Tinta da China.

MATEUS, Isabel Cristina. (2013). *Um terraço que seja seu: notas sobre O Retorno de Dulce Maria Cardoso*. In: *Colóquio / Letras*, nº 182, pp. 200-209.

S/A. (2009) *Os pardais são pássaros rasteiros e isso pode ser uma boa metáfora da humanidade*. (25 Nov. 2009). *Público*. Retirado de:

<http://www.publico.pt/culturaipilon/noticia/os-pardais-sao-passaros-rasteiros-e-isso-pode-ser-boa-metafora-da-humanidade-246024>. Consultado a: 16 Nov.2015.

VIEIRA, Agripina Carriço. (2014). *Tudo são histórias de Amor, de Dulce Maria Cardoso*. In: *Revista Colóquio/Letras*, nº187, p.248 – 251.